

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
АСТРАХАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е.В. Кузнецова

ТВОРЧЕСТВО ГАЙТО ГАЗДАНОВА: 1920–1950 гг.

монография

Издательский дом «Астраханский университет»
2009

ББК 83.3(2)6
К89

Рекомендовано к печати редакционно-издательским советом
Астраханского государственного университета

Рецензенты:

кандидат филологических наук, доцент,
Астраханского государственного технического университета

Е.Н. Торопова;

кандидат филологических наук,
доцент Астраханского филиала
Университета Российской академии образования

О.А. Зобнина

Кузнецова, Е. В. Творчество Гайто Газданова: 1920–1950-е гг. [Текст] :
монография / Е. В. Кузнецова. – Астрахань : Издательский дом
«Астраханский университет», 2009. – 125 с.

Посвящена изучению творчества Гайто Газданова, представителя
молодого поколения первой волны русской эмиграции. В фокусе внимания
– поэтика его художественной прозы, а также литературно-критическая
деятельность писателя.

Будет интересна филологам, преподавателям литературы русского
зарубежья в школе и вузе, а также всем интересующимся творчеством
писателей-эмигрантов первой волны.

ISBN 978-5-9926-0184-8

© Издательский дом
«Астраханский университет», 2009
© Е. В. Кузнецова, 2009
© В. Б. Свиридов, дизайн обложки, 2009

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. Литературно-критическая деятельность Г. Газданова в общем контексте его творчества	7
1.1. Дискуссии русской эмиграции о судьбе русской литературы	7
1.2. Г. Газданов о роли и задачах младоэмигрантской литературы	16
1.3. Литературно-эстетические воззрения Г. Газданова	24
ГЛАВА 2. Поэтика романов Г. Газданова	32
2.1. Жанровые трансформации	32
2.2. Доминантные мотивы	38
2.3. Образ автора, герой-рассказчик и повествователь	45
Глава 3. Поэтика рассказов Г. Газданова	
3.1. Поэтика ранних рассказов: композиционно-сюжетный аспект.....	57
3.2. Мотивная структура	63
3.2.1. Мотив женской власти	63
3.2.2. Мотив одиночества	74
3.2.3. Мотив смерти.....	80
ГЛАВА 4. Творчество Г. Газданова в контексте западноевропейской традиции	88
4.1. Рассказы Г. Газданова в свете эволюции французской новеллы.....	88
4.2. Французские литературные влияния на Г. Газданова и писателей-младоэмигрантов	95
4.3. Литературно-философское наследие конца XIX – начала XX в. в творчестве Г. Газданова	102
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	109
ПРИМЕЧАНИЯ	112
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	117

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.

А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

Анна Ахматова
Июль 1922 г., Петербург

ВВЕДЕНИЕ

До недавних пор редко кто из читателей при упоминании имени Гайто Газданова мог сказать, кто это. Биография Газданова тоже, казалось бы, мало предвещала появление писателя, постепенно завоевавшего славу одного из лучших русских прозаиков XX в.

Творческий путь Гайто (Георгия Ивановича) Газданова (1903–1971 гг.) начался в годы его эмиграции в Париже (с 1923 г.). Он принадлежал и по возрасту, и по творчеству к младшему поколению писателей эмиграции.

Он начал печататься с 1926 г. Из больших журналов первым, напечатавшим его рассказы (в 1927–1928 гг.), была «Воля России». С 1931 г. в «Современных записках» уже было напечатано 8 рассказов и отрывки из его романов. Печатался Газданов также в «Числах», «Встречах», альманахе «Круг» и т.д.

Газданова называют самым французским из русских писателей. Он является представителем молодого поколения первой волны русской эмиграции во Франции. Становление его таланта проходило под влиянием русской и европейской литературных традиций, что вызывает большой интерес критиков и читателей. Он в совершенстве владел французским языком, живым и настоящим.

В силу определенных обстоятельств писатель с юности жил во Франции. Однако все его произведения написаны на русском языке. Уже этот факт красноречиво свидетельствует о том, что Газданов сохранил свое национальное самосознание, по менталитету он остался русским (что находит подтверждение и в его произведениях, имеющих отпечаток автобиографичности). Его желание оставаться русским, не терять своих корней, творя во Франции, в чужой по рождению стране, имеет свои объяснения. Он выполнял главную задачу русского зарубежья в целом – сохранение русского культурного наследия.

Язык и культура – два неразрывных явления, и они находятся в постоянном взаимодействии. Значит, владея в совершенстве французским языком, он ассимилировал и французскую культуру, но не растворился, «не потерялся» в ней, а сохранил и приумножил свою самобытность и этническую самоидентификацию. Его национальная самобытность, отражаясь в иной культуре, заиграла новыми гранями таланта и предстала на этом фоне более рельефно.

Интерес к творчеству Газданова в России, начиная с периода «перестройки», постоянно возрастает. Его первый роман был опубликован в Советском Союзе в начале 1980-х гг. Есть несколько причин для объяснения «бума» эмигрантской литературы в России. Во-первых, с падением «железного занавеса» в начале перестройки в страну хлынул поток информации с Запада, расширились международные связи с Россией, и бывшие эмигранты постарались возобновить контакты с Родиной. Во-

вторых, однообразное представление социалистической действительности в советской литературе приелось российскому читателю, готовому к потреблению и усвоению нового, того запретного и нестандартного, что представляла собой литература русского зарубежья (и по тематике, и по манере, и по стилю). В-третьих, сама эта литература была достойна такого интереса и заслуживала пристального внимания исследователей-литературоведов, критиков и читателей.

Газданов интересен не только как писатель, но и как яркая незаурядная личность. В его произведениях чувствуется влияние таких писателей, как М. Пруст, Ф. Кафка, Л. Толстой, Ф. Достоевский и др., что показывает его связь с русскими литературными традициями и в то же время влияние западной школы. Тем не менее ему не свойственны подражания чьему бы то ни было стилю, чьей-то школе, он самобытен и своеобразен.

ГЛАВА 1. Литературно-критическая деятельность Г. Газданова в общем контексте его творчества

1.1. Дискуссии русской эмиграции о судьбе русской литературы

Изучение творчества того или иного представителя эмигрантской литературы, на наш взгляд, неразрывно связано с теми процессами, историческими, политическими и социальными, современниками которых они были и которые, безусловно, влияли на их становление и как писателей, и как личностей. Обращение к анализу критической литературы на страницах газет и журналов русского зарубежья помогает воссоздать атмосферу, царившую в том обществе, понять те проблемы, которые волновали писателей, принадлежавших к разным поколениям. Публицистическая деятельность писателей, дополненная силой их голосов, позволяла им выразить свою позицию более четко, чем это было возможно в рамках жанров художественной литературы.

Наиболее заметно в культурной жизни русского зарубежья (прежде всего – «русского Парижа» как центра эмиграции) развивалась литература. К 1921 г. из известных до революции писателей за пределами России находились А.Т. Аверченко*, М.А. Алданов*, К.Д. Бальмонт*, И.А. Бунин*, З.И. Гиппиус*, Дон-Аминадо*, А.И. Куприн*, Д.С. Мережковский*, Н.А. Тэффи*, Л.И. Шестов* и др. За 1921–1923 гг. в эмигрантах оказались Г.В. Адамович*, А.В. Амфитеатров*, Б.К. Зайцев*, Г.И. Иванов*, Н.А. Оцуп*, А.М. Ремизов*, В.Ф. Ходасевич*, М.И. Цветаева*, И.С. Шмелев* и др. (мы говорим здесь только о парижской эмиграции)¹.

Главной целью эмиграции в послереволюционные годы являлось сохранение своей национальной особенности и цельности культуры, языка для свободной в будущем от большевизма России. Но необходимо было и осознание самими эмигрантами *эмиграции* как особого *явления*.

Наряду с этой целью, главными вопросами дискуссий в литературном зарубежье становятся и проблемы сохранения, распространения русской культуры на Западе, выявление причин произошедшей катастрофы через литературу и поиск путей выхода из этой ситуации и из духовного кризиса эмигрантов. Мы постараемся дать оценку этим явлениям с позиций сегодняшнего времени.

С периодом расцвета зарубежной литературы совпал и период наиболее ожесточенных споров о ней, о самом ее бытии и смысле, сомнений в возможности и необходимости ее существования.

Свое отношение к художественному творчеству в эмиграции З.Н. Гиппиус высказала в одной из первых своих литературно-критических

¹ Здесь и далее знак * отсылает читателя к Указателю имен в конце книги.

статей «Полет в Европу», напечатанной в 1924 г. в «Современных записках»² и подписанной старым псевдонимом Антон Крайний.

В ней проводилась мысль о том, что в России литературы не осталось, что «русская современная литература (в лице главных ее писателей) из России выплеснута в Европу» и что после 1917 г. в России «нет литературы, нет писателей, нет ничего: темный провал»³. Далее З. Гиппиус писала: «Как, в самом деле, выдумывать, когда честность подсказывает, что всякая выдумка будет бледнее действительности? Да и о каких людях писать, а главное – о какой жизни, если всякая жизнь разрушена, а лица людей искажены? <...> Но можно говорить о прошлом.... К этому и приходят мало-помалу русские писатели, оправляясь от пережитого: ведь они все-таки писатели и недаром же не погибли»⁴. Эта статья и стала точкой отсчета в споре о двух направлениях в литературе.

Газданов приехал в Париж в 1923 г. и оказался совсем один, в тяжелой ситуации, единственным выходом из которой и спасением для себя он считал литературу. Понятно, что в эмиграции оказались представители иной формации, чем те, кто остался в России. Г. Струве* писал: «Эта зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который – придет время – вольется в общее русло этой литературы. И воды этого отдельного, текущего за рубежами России потока, пожалуй, больше будут содействовать обогащению этого общего русла, чем воды внутрироссийские. Много ли может советская русская литература противопоставить "Жизни Арсеньева" Бунина, зарубежному творчеству Ремизова, лучшим вещам Шмелева, историко-философским романам Алданова, поэзии Ходасевича и Цветаевой, да и многим из молодых поэтов, и оригинальнейшим романам Набокова?»⁵ Газданов находился между этими потоками и «пил» из двух источников.

В эмигрантской критике 1920–1930-х гг. неоднократно высказывалось мнение о том, что русская литература негомогенна, что она распалась на две различные литературы, объединенные лишь русским языком. Такой раскол в начале XX в. на два направления стал предметом самого существенного и наиболее продолжительного спора, в который были вовлечены ведущие критики и писатели эмиграции. Два противоположных лагеря в литературе, традиционно оппозиционных еще с середины XIX в., такие как славянофильство и западничество, образовались и в русской литературе зарубежья.

Молодой прозаик Газданов не участвовал в споре и напрямую не высказывал свои взгляды на советскую литературу, но в его ранних

² См. примечание 1.

³ Крайний А. (Гиппиус З.) Полет в Европу // Современные записки. 1924. № 18. С. 123–138.

⁴ Там же.

⁵ Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris: УМСА – Press, 1984. С. 7.

рассказах, например, прослеживается влияние «Одесских рассказов» Исаака Бабеля* и советских поэтов.

Основным различием двух лагерей был взгляд на путь возрождения России, теперь уже в новых условиях. В связи с революционными событиями в зарубежье, по аналогии с покинутой страной, писатели и мыслители делились на «правых» и «левых». Национальная пресса русского зарубежья опасалась «ската вправо», так как большинство русских, оказавшихся за рубежом, все же тяготело к левому крылу. Подобная позиция не могла не сказаться на судьбе некоторых рукописей, а следовательно, и писателей. Это имело непосредственное отношение, прежде всего, к И.С. Шмелеву и к И.А. Бунину. Эти писатели, бывшие ярыми западниками в России до революционных событий, в условиях эмиграции неожиданно для самих себя принимают славянофильские позиции, что, безусловно, оправдывается их стремлением сохранить исконную «русскость».

Газеты и журналы парижского зарубежья, конечно, отражали на своих страницах развернувшуюся полемику. С одной стороны – сторонники эмигрантской литературы (З. Гиппиус, Д.С. Мережковский, И.А. Бунин, Г.В. Адамович, Г. Иванов, С. Савельев, В.Ф. Ходасевич и др.); с другой – защитники советской литературы (М. Слоним*, Д.П. Святополк-Мирский* и др.).

Газданов не примкнул ни к одной из них, но он активно участвовал с самого начала парижской эмиграции в литературной жизни, посещал различные литературные объединения, кружки (вспомним «Зеленую лампу»), где принимал участие в дискуссиях.

Характеризуя литературу первой волны русской эмиграции, следует еще раз отметить одну важную особенность: ее крайнюю политизированность. Гражданская война как общенациональная трагедия стала причиной того, что каждый (за редким исключением) писатель русского зарубежья вынужденно сделался еще и политическим публицистом: политика вторгалась в художественное слово, придавая ему особую тональность и размывая грань между «изящной словесностью» и обвинительным документом. Только «русское слово» позволяло эмигрантам продолжать активную творческую деятельность, обеспечивая тем самым развитие их интеллектуальной и культурной жизни, оберегая от растворения и обезличивания в чужой среде. Газданов, как и многие молодые писатели-эмигранты, старался быть вне политики.

Главным вопросом эмиграции оставалась судьба России и отношение к большевикам, что нашло свое отражение в творчестве И.А. Бунина, И.С. Шмелева, А.М. Ремизова и др. В полемике с эмигрантскими и советскими оппонентами И.А. Бунин обнаруживает блестящий

сатирический дар, не находивший применения в его художественных произведениях⁶. Он выступал против печатания в зарубежных журналах произведений советских писателей и поэтов, талант которых он полностью отрицал и которым дал очень невысокую оценку. Так писатель относился не только к литературе, но и ко всему советскому в целом⁷. До конца своей жизни И.А. Бунин остался непримиримым врагом большевизма⁸.

Газданов не высказывался в прессе напрямую против большевизма, как И.А. Бунин, но в одном из выступлений на Франко-русских собраниях он позволил себе высказаться по поводу значения и роли революции в России: «Очень трудно нам, другим современникам, понять до конца происходящие события. Зайцеву революция кажется огромным событием. В действительности же, не настолько она и огромна. По крайней мере, не нужно говорить, что событие это – самое важное из когда-либо имевших место быть. Это вовсе не так. Были в истории периоды намного интереснее и происходившие с большим размахом, нежели те, что мы только что пережили. Русская революция – это событие местного масштаба»⁹ [перевод с франц. – Е.К.]. Здесь согласно стенограмме в зале поднялся шум и были слышны возгласы протеста. Итак, по словам Газданова, все, что ему пришлось пережить, не имеет мирового значения и не сыграло своей роли в дальнейшей истории, не повлекло за собой значительных последствий. Но с позиций сегодняшнего времени можно не согласиться с тогда молодым писателем. Это событие перевернуло не только его жизнь.

Для одних представителей эмигрантской литературы основным мотивом творчества стало трагическое переживание оторванности от России, оторванности от русских корней, гибель прежней культуры. Для других, например, для Газданова, доминантой стало стремление к новым, неизведанным, новаторским традициям в литературе, но мотив одиночества и потери Родины тоже лейтмотивом проходит через все его творчество.

В первые годы после революции советская литература и литература в эмиграции находились в качественно неравном соответствии. Позволим себе прибегнуть к метафоре, представив эмигрантскую литературу в начале эмиграции как умирающее, опустошенное, изнеможенное существо (это можно объяснить растерянностью людей, выброшенных из собственного дома), а литературу молодого советского государства живым, бурлящим энергией организмом.

⁶ См. примечание 2.

⁷ См. примечание 3.

⁸ См. примечание 4.

⁹ Sebastien Robert et Vogt Wsevolod de. Rencontres, Cahier de la quinzaine. Soirées franco-russe. Paris, 1929–1930. P. 142.

Мысль о том, что в 1920-е гг. советская литература была интереснее, жизненнее и достойнее внимания, чем зарубежная, а к 1930-м гг. это соотношение изменилось в пользу эмигрантской литературы, была высказана таким идейно далеким от «Воли России» и беспристрастным критиком и историком литературы, как А.Л. Бем*, который сотрудничал в «Воле России»¹⁰ лишь в самом начале ее существования. С ходом времени правильность этой мысли получила дальнейшее подтверждение в высказываниях М. Слонима, Г. Адамовича и др. В период становления советской литературы писатели были охвачены энтузиазмом – творить новое искусство. Газданов также был знаком с произведениями советских писателей. Подтверждение этому мы находим в поэтике его ранних рассказов. У него это выглядит и как протест против зарубежной литературы «стариков», и как поиск своего пути, самовыражения в творчестве благодаря синтезу двух литератур. Но позднее ситуация в советской литературе кардинально изменилась. Среди главных условий отсутствия «настоящей» жизни в советской литературе следует назвать не цензуру, которая, безусловно, присутствует и основная функция которой была запретительная, а полную идеологизацию литературы, воздействие на нее коммунистической партии¹¹; в то время как привилегированное положение писателей зарубежья сказывалось в свободе самовыражения.

Проходило время, и в процессе этой полемики русская эмиграция постепенно осознавалась как новый культурный феномен.

Уже в конце 1930-х гг. появились статьи, в которых публицисты, литераторы попытались подвести некоторые итоги спору. Царило скептическое отношение к появлению достойной смены старшему поколению писателей, отмечалось отсутствие диалога с советской Россией, единого устремления эмигрантской словесности, книг на эмигрантские темы у молодых писателей: в первую очередь, из-за отсутствия языковой среды, а также – условий для их появления (тяжелый физический труд). Этот упрек относился и к Газданову, который не ставил в своей прозе какие-либо фундаментальные проблемы русской эмиграции. Он остается тонким, пронизательным и разочарованным наблюдателем, уделяя мало внимания действию.

Он не писал романы и статьи о героической борьбе за существование и о победе над жизнью, он писал о внутренних переживаниях отдельного человека. Он, как и многие молодые люди в эмиграции, пережил трагедию, сломавшую и изменившую его жизнь. Потребуется годы, чтобы изменилась поэтика его прозы. Только в поздней, послевоенной прозе появляются другие мотивы, другие герои.

¹⁰ См. примечание 5.

¹¹ См. примечание 6.

Долгое время Газданов проработал на заводе «Рено», как и тысячи других русских эмигрантов. В своем романе «История одного путешествия» он устами персонажа Артура Томсона дает нелицеприятную характеристику атмосфере Монпарнаса. Кафе «Ротонда» и «Купол»¹² (они находятся напротив друг друга на бульваре Монпарнас в Париже на Монпарнасе) – места, где собирались русские эмигранты.

В начале эмиграции было много разговоров о «миссии» эмиграции, о ее «посланничестве». У многих старших писателей осознание этого осталось, но в их художественном творчестве оно не нашло отражения. Молодые писатели зарубежья предпочитали говорить о той цене, которую им приходилось платить за изгнание, уходить в себя или уходить совсем от современности и ее назойливых проблем

Лишь напечатанный в 1930 г. в «Современных записках» роман Н.И. Берберовой* «Последние и первые» можно рассматривать как первое большое литературное произведение на эмигрантскую тему, о трудовой эмигрантской жизни. Большинство молодых прозаиков вошло в зарубежную литературу лишь в конце 1920-х – начале 1930-х гг. Между 1920 и 1925 гг. отдельными книгами обратили на себя внимание четыре писателя: Дроздов, Алексеев, Гуль и Лукаш. Из них первые трое оказались сменовеховцами, причем Дроздов и Алексеев тогда же уехали назад в Россию, а Роман Гуль много позднее вернулся в эмигрантскую литературу.

Конец 1920-х – начало 30-х гг. был, несомненно, периодом расцвета зарубежной литературы. В это время большинством старших писателей были созданы наиболее значительные и, во всяком случае, самые крупные их произведения. Между 1925 и 1935 гг. И.А. Бунин издал «Митину любовь», «Солнечный удар», «Дело корнета Елагина», «Божье дерево» и «Жизнь Арсеньева». За то же время выпустили: Б. Зайцев – «Преподобного Сергия Радонежского», «Странное путешествие», «Афон», «Анну», «Дом в Пасси», «Жизнь Тургенева»; И.С. Шмелев – «Про одну старуху», «Свет разума», «Историю любовную», «Няню из Москвы», «Богомолье», «Лето Господне»; А.М. Ремизов – «Олю», «Звезду Надзвездную», «По карнизам», «Три серпа», «Образ Николая Чудотворца»; Д.С. Мережковский – «Мессию», «Тайну Запада», «Наполеона», «Иисуса Неизвестного»; Н.А. Тэффи* – «Городок», «Воспоминания», «Авантюрный роман», «Книгу-июнь»; М. Алданов – «Чортов мост», «Ключ», «Бегство», «Десятую симфонию», «Земли и люди», «Портреты»; А.И. Куприн – «Колесо времени», «Юнкеров»; М. Цетлин – «Декабристов». На этот же период приходится выход «Собрания стихов» и «Державин» В.Ф. Ходасевича, появление в журналах некоторых лучших прозаических вещей М. Цветаевой, первые беллетристические произведения М. Осоргина («Сивцев вражек», «Свидетель истории», «Книга о концах»), первые шесть

¹² См. примечание 7.

романов и книга рассказов В. Набокова-Сирина, первые романы молодых прозаиков – Н. Берберовой, Газданова, Л. Зурова*, И. Одоевцевой*, Н. Фельзена*, Ф. Шаршуна*, В. Яновского*. И.А. Бунин решительно протестовал против утверждения, будто бы писатель не может творить в отрыве от родины. Его эмигрантское творчество – лучшее доказательство его правоты.

Другим вопросом, волновавшим литературную эмигрантскую среду, в обсуждении которого активное участие принял уже ставший известным в литературных кругах Газданов, был вопрос о положении молодых писателей-эмигрантов. В 1930-х гг. «молодая» эмигрантская литература привлекла всеобщее внимание к произведениям молодых писателей, отличавшимся от традиционных воззрений на художественную литературу по своим задачам, содержанию и форме. Проблема взаимоотношения различных литературных поколений нашла отражение на страницах печатных изданий русского зарубежья, в частности в журнале «Современные записки». По мнению В.Ф. Ходасевича, «<...> задача эмиграции – ее [русскую литературную традицию – Е.К.] сохранить и передать будущим поколениям»¹³. Эта проблема продолжала оставаться одной из наиболее острых в 1920–1930-е гг., когда туда были привлечены молодые литераторы, снискавшие известность уже в эмиграции, такие как В. Сиринов*, Газданов, В. Яновский*, Б. Поплавский*, Н. Берберова и др. Отношения между писателями первой волны и младоэмигрантами не были простыми.

М. Слоним не раз нападал на эмигрантскую критику как таковую, обвиняя ее в кумовстве, в отсутствии метода, в полном и сознательном пренебрежении к советской литературе, в замалчивании талантливых молодых писателей зарубежья или в выдвигании ничтожеств по соображениям личных отношений или политического единомыслия.

Многие критики писали о «музейном» характере русской эмиграции. Так, С. Постников пишет о том, что «старикам», успевшим выехать из России уже в ранге писателей, было проще проложить путь к читателям, чем молодым, пробившимся в литературу в ограниченном кругу соотечественников на страницах журналов, которые неохотно имели дело с незнакомыми именами. «Старики» намеренно консервировали свои бывшие достижения ради сохранения традиции, как они ее понимали. А молодые писатели, зажатые ограниченностью читательской аудитории и специфическим взглядом «академиков» на должный путь развития отечественной литературы, слабо им подражали¹⁴.

Г. Адамович писал по поводу положения «детей эмиграции»: «Некоторые молодые писатели чувствуют здесь "неблагополучие" своего положения

¹³ Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании. М.: Согласие, 1996. С. 256–267.

¹⁴ Постников С. О молодой эмигрантской литературе // Воля России. Прага, 1927. № 5–6. С. 217.

очень остро, – только до сих пор эти настроения, со всеми неизбежными из них следствиями, выводами и догадками, редко и скупо отражаются в печати. Это больше – предмет нескончаемых эмигрантских литературных разговоров, как бы компенсирующих здесь скудость иной гласности...»¹⁵

Он придерживается того же мнения, что и М. Цетлин*, по поводу отсутствия произведений на эмигрантские темы¹⁶. Далее он укоряет писателей старшего поколения в невнимании и в отстраненности к происходящим событиям: «<...> "Дети" предоставлены самим себе; они с отцами несравненно вежливее, чем были предыдущие поколения, но они не знают, о чем с ними говорить. Миры рушатся, – а те все описывают природу, как ни в чем не бывало, или рассказывают о былом житье-бытье. У Жида* или у Пруста* можно все-таки найти кое-что другое. Еще больше можно было бы найти в России, вернее – у нее. Но России нет»¹⁷.

И.А. Бунин в ответ на статью Г. Адамовича, опубликованную в газете «Последние новости», о разнице между французской и русской душой, справедливо указывает, что ведь и для передачи внутренних переживаний надо их изобразить, описать, и для всего этого недостаточно восклицаний или нечленораздельных звуков. Здесь бесспорны утверждения И.А. Бунина: независимо оттого, что описывается и какое место в творчестве того или иного писателя занимают вещи, природа, мир телесный, необходима **изобразительность**, т.е. способность вызвать в читателе ощущение бытия и **видимости** описываемого¹⁸.

Г. Струве, однако, находит такую оценку ситуации критиками несколько преувеличенной. Тем не менее «молодежь», например, в первых двадцати шести номерах «Современных записок», почти отсутствовала. Но с начала 1930-х гг. произошло расширение литературно-художественного отдела за счет привлечения молодых писателей. В журнале были напечатаны романы и рассказы В. Сирина, Н. Берберовой, Газданова, Л. Зурова*, В. Яновского и др. А в «Воле России» молодые прозаики появились еще в 1923–1925 гг. Между 1926 и 1929 гг. были опубликованы на страницах «Воли России» рассказы парижан Б. Сосинского*, Газданова, В. Андреева* и Н. Городецкой*. Как пишет Г. Струве, наиболее известный из них в дальнейшем, Газданов, появился в «Современных записках» только в 1931 г.

С 1930 г. начинает выходить журнал «Числа»¹⁹, уделявший внимание не только литературе, но и искусствам несловесным – живописи,

¹⁵ Адамович Г. О литературе в эмиграции // Современные записки. Париж, 1932. № 60. С. 339.

¹⁶ См. примечание 8.

¹⁷ См. примечание 8.

¹⁸ Бунин И. Бунин молодым писателям // Воля России. 1929. № 1. С. 119.

¹⁹ См. примечание 9.

скульптуре, музыке, танцам, что отличало его от остальных изданий. Изгнание политики из «Чисел» вызвало полемику внутри самого журнала. Среди молодых писателей аполитичность вызывала сочувствие. Следует отметить, что Газданов старался избегать политических высказываний, идейная идеологическая составляющая вообще не проявлялась в его прозе, он не писал социальных произведений.

В отделе беллетристики преобладали молодые писатели, которые уже успели зарекомендовать себя на страницах других журналов или отдельными книгами (Газданов, В. Варшавский, И. Одоевцева*, В. Яновский*, Б. Сосинский, Б. Буткевич*). А в обширном отделе критики и философской публицистики, наряду с «маститыми» критиками, такими как З.Н. Гиппиус, Г. Адамович, Н. Оцуп, Г. Федотов*, Л. Шестов, П. Бицилли*, В. Вейдле* и др., приняли деятельное участие младшие поэты и беллетристы: Ю. Терапиано*, Ю. Фельзен, Б. Поплавский*, Газданов, В. Варшавский*, Ю. Мандельштам* и др. – как общими статьями о литературе, искусстве и философии, так и многочисленными и часто интересными рецензиями на русские и иностранные книги.

Анализ критической литературы о положении зарубежной русской литературы показал, что спор о двух направлениях русской литературы нашел свое завершение только со сменой политического строя в России, когда упал «железный занавес» и появились возможности общения. Сегодня произошло воссоединение русской литературы, и она стала единым явлением, обогащенным наследием писателей-эмигрантов. Специфической чертой восприятия литературными критиками «русского Парижа» художественного процесса эмиграции и советской России являлось осознание кризисного состояния обеих ветвей русской литературы. В первом случае причина усматривалась в отрыве от русской действительности, во втором – в отсутствии свободы творчества. На оценку современного литературного процесса ведущими эмигрантскими критиками и писателями наложили отпечаток художественно-эстетические принципы Серебряного века, под влиянием которых были сформированы их собственные литературно-критические концепции.

Подводя итоги полемики о двух ветвях русской литературы, отметим, что ее возникновение было обусловлено необходимостью самоопределения русской эмиграции как культурного феномена. В полемике оказались задействованы почти все крупнейшие литераторы русского зарубежья. В ходе спора сложилось два оппозиционных лагеря. Отрицая возможность существования литературы в советской России, сторонники проэмигрантского лагеря делали акцент на отсутствии свободы в творческом процессе метрополии. Сторонники просоветского лагеря, отстаивая самоценность советской литературы, ставили в вину писателям диаспоры незначительность их достижений. Ведущие критики «русского Парижа» В.Ф. Ходасевич и Г.В. Адамович* скептически оценивали

современное состояние и перспективы как советской, так и эмигрантской словесности, подчеркивая все-таки преимущества последней. Принципиально важным моментом является то, что на всем протяжении полемики и после ее завершения эмигрантами неоднократно высказывалась мысль о единстве русской литературы XX в.

Деятельность в журналах и газетах «русского Парижа» привела к появлению целой плеяды блестящих литературных критиков. Газданов активно публиковался не только как беллетрист, но и как литературный критик. На страницах периодики формировались критические концепции, разворачивались дискуссии и споры, имевшие масштабы центральных событий литературной жизни русской диаспоры.

Регулярные выступления литературных критиков и писателей на страницах журналов и газет внесли существенные коррективы в ход развития эмигрантской словесности. Следует отметить, что издания, отличавшиеся определенной регулярностью и долговечностью, сыграли значительную роль в формировании литературно-критической мысли «русского Парижа». Среди них «Последние новости»²⁰, «Возрождение»²¹, «Современные записки», «Звено»²², «Числа». Все эти издания печатали произведения Газданова.

1.2. Г. Газданов о роли и задачах младоэмигрантской литературы

Известно, что в первом номере альманаха «Своими путями» (1926 г.) был опубликован рассказ Газданова «Гостиница грядущего»²³. 5 сентября 1926 г. в «Литературной беседе» на страницах «Звена» Г. Адамович писал о Газданове: «Истрепанное, потерявшее вес и значение слово "странный" надо к нему применить. "Странность" Газданова не поверхностна, не в приемах или способах повествования, не в том, с чем свыкаешься. Она идет из глубин. Острое, жесткое, суховатое, озлобленно-насмешливое и, прежде всего, "странное" отношение к миру. Почти "сумасшедший дом" для человека уравновешенного, положительного. Не пленяясь, не радуясь – удивляешься. На прошлогодний конкурс "Звена" в числе трехсот или четырехсот рукописей был прислан рассказ "Аскет". Никому из читавших рукописи он не понравился, но все на него обратили внимание. После споров рассказ был забракован. Были даже предположения, что это мистификация, неизбежная во всех конкурсах. Не знаю, кто был его автором. Не Газданов ли? Очень напоминает "Аскета" его "Гостиница", и

²⁰ См. примечание 10.

²¹ См. примечание 11.

²² См. примечание 12.

²³ См. примечание 13.

мало вероятно, чтобы это было простое совпадение, встреча. Область, где витает его воображение, пустынная, и тропа с тропой в ней не сходятся»²⁴.

Вскоре после писательского дебюта Газданова состоялся и его дебют в качестве литературного критика и эссеиста. Известно весьма отрицательное отношение Газданова к критике. Так, в письме к З. Шаховской* он прямо признавался: «<...> Я очень отрицательно отношусь к большинству критиков и так называемых литературоведов», а в другом письме звучат ноты явно иронические: «<...> Должен Вам признаться, – сообщал он писателю Л. Ржевскому, – что для меня "литературоведение" всегда представлялось чем-то загадочным... Почтительно читал труд Агнии Сергеевны [А.С. Ржевская. Письмо как компонент повествования // Мосты. 1970 г. – Е.К.] в «Мостах», из которого узнал литературоведческое слово "компонент"»²⁵.

К сожалению, в вышедшем трехтомном собрании сочинений Газданова не представлены его литературно-критические статьи, эссе, заметки, письма. Что касается эпистолярного наследия Газданова, состоящего из отдельных писем к Б. Зайцеву, Г. Адамовичу, И. Одоевцевой, З. Шаховской, С. Пегель и др., оно остается пока еще не изученным до конца и находится в Бахметьевском фонде Колумбийского университета. Деятельность Газданова-критика остается, по существу, открытой, неизученной.

Мы считаем необходимым обратиться к литературно-критическому творчеству писателя, так как в статьях и эссе он высказывается от своего имени, что позволяет нам провести некие параллели с героем-рассказчиком, за которым стоит автор; осознать художественные доминанты писателя. Анализ литературно-критического наследия Газданова позволяет прояснить смысл его художественных произведений.

Уже в первых таких публикациях четко обозначились те принципы и ценностные установки, которым он остался верен до конца жизни. Газданов уделял достаточно внимания литературно-критической деятельности и эссеистике, хотя сам себя критиком не считал.

Он написал ряд эссе, в которых отразил свои философские и эстетические взгляды на современность, на проблемы литературы, русской и европейской: «Заметки о Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1929), «Мысли о литературе» (1931), «Литературные признания» (1934), «О Поплавском» (1935), «О молодой эмигрантской литературе» (1936), «О Гоголе» (1960), «О Чехове» (1964), «Памяти А. Гингера*» (1965), «Загадка Алданова» (1967). Газданов выступал с докладами на литературные темы на масонских собраниях.

Выступления на радио «Свобода» под псевдонимом Георгий Черкасов были также о проблемах в литературе: выступление, посвященное памяти А. Ремизова (30 ноября 1957 г.); о поэзии Б. Пастернака (15 ноября 1958 г.);

²⁴ Ржевский Л. Памяти Г.И. Газданова // Портреты писателей эмиграции. М., 1994. С. 315.

²⁵ Шаховская З. Единственное письмо Газданова. 15. IX. 70. Мюнхен // В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 301.

специальные передачи об М. Алданове и М. Осоргине (8–9 августа 1964 г.), о Ф. Степуне* (24–25 февраля 1970 г.), о Б. Зайцеве, с семьей которого дружил (14–15 февраля 1971 г.), о П. Валери (15–16 ноября 1971 г.) и др. Несмотря на тяжелую болезнь, Газданов работал до последних дней.

Как талантливый литературовед он проявил себя в передачах о книгах и авторах: о мадам де Сталь, о Мрожеке и т.д. Им были написаны рецензии на произведения А. Мариенгофа (Бритый человек // Воля России. 1930. № 5–6), С. Пакентрейгера (Заказ на вдохновение // Числа. 1930. № 2–3), М. Алданова (Бельведерский торс // Русские записки. 1938. № 10), И. Одоевцевой (Зеркало // Русские записки. 1939. № 15) и др. Сам Газданов себя связывает только со своим столетием, однако уже из его эссеистики можно догадаться о его литературных предпочтениях (эссе «Заметки об Э. По, Гоголе и Мопассане» и др.).

Литературно-критическое наследие и художественная проза Газданова реализуются в стилистическом единстве и отмечены определенной общностью проблематики.

В 1936 г. в «Современных записках» появилось несколько статей на тему молодой эмигрантской литературы. «Зачинщиком» этого спора стал молодой прозаик Газданов. В статье «О молодой эмигрантской литературе» он, в частности, писал: «<...> в безвоздушном пространстве, без среды, без читателей, вообще без ничего – в этой хрупкой Европе, – с непрекращающимся чувством того, что завтра все опять "пойдет к черту", как это случилось в 14-м или в 17-м году, нам остается оперировать воображаемыми героями – если мы не хотим возвращаться к быту прежней России, которого мы не знаем, или к сугубо эмигрантским сюжетам, от которых действительно с души воротит»²⁶.

Свои главные художественные установки и принципы Газданов представил в этой статье. Писатель предъявляет к зарубежной русской литературе высокие требования, выполнение которых, с его точки зрения, поможет ей сохранить свою национальную специфику и без выполнения которых, по его мнению, невозможна никакая подлинная литература. В статье «О молодой эмигрантской литературе», вызвавшей журнальную полемику и всколыхнувшей всю писательскую среду зарубежья, он затрагивает основной вопрос, который волновал литературную эмиграцию. Эта статья стала ярким примером попытки более или менее объективно оценить как литературный процесс в целом, так и отдельные тексты и книги.

Большинство литературных размышлений Газданова вызывали отпор и неприятие в русской эмигрантской печати. Писатель прямо пишет в

²⁶ Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936. № 60. 1936.

отношении ведущегося спора о молодой эмигрантской литературе, что «<...> предмета спора вообще не существует»²⁷.

Он критически высказывается о молодой эмигрантской литературе и говорит о низком качественном уровне произведений молодых писателей, появившихся за шестнадцать лет эмиграции. Как исключение им называется только Сирин*, но место ему отведено особое в силу «особенности, чрезвычайного редкого вида его дарования – писателя, существующего вне среды, вне страны, вне остального мира. Но и то, конечно, в его искусственном мире есть тот психологический *point de départ*, которого нет у других и который другими не может быть ни принят, ни усвоен, так как является ценностью только этого замкнутого круга творчества. И к молодой эмигрантской литературе Сирин не имеет никакого отношения».

Вопрос об отношении Газданова к творчеству Набокова*, уже не раз освещавшийся, остается до конца не проясненным. Неоднократно цитированные выделения Сирина как «единственного талантливое писателя "молодого поколения"» в статье «Литературные признания» (1934) и единственного «сколько-нибудь крупного молодого писателя» в статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936), как правило, никак не соотносятся с поздней резко критической оценкой Газдановым всего творчества Набокова. Талант Сирина признается им, но с некоторыми оговорками. Газданов предрекает Сирину-Набокову полное одиночество²⁸.

Но главной причиной, по его мнению, является то, что «страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями или участниками, разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти "мировоззрения", "миросозерцания", "мироощущения" и нанесли им непоправимый удар <...> У нас нет нынче тех социально-психологических устоев, которые были в свое время у любого сотрудника какой-нибудь вологодской либеральной газеты <...> и с этой точки зрения, он, этот сотрудник, был богаче и счастливее его потомков, в культурном – сравнительно – Париже»²⁹.

Напоминая, что культура и искусство суть понятия динамические, Газданов отмечает, что в эмиграции движение остановилось и не возобновляется. Писатель, проанализировав состояние младоэмигрантской литературы, выделил три основные причины: отсутствие массового читателя, как и «культурной массы» эмигрантских писателей; разрушение гармонических схем (слагавшихся из «мировоззрения», «миросозерцания» и «мироощущения») и социально-психологических устоев, на которых основывалась либеральная интеллигенция; отсутствие внутреннего

²⁷ Там же.

²⁸ Газданов Г. // Вопросы литературы. 1993. Вып. 3. С. 317–318.

²⁹ Там же. С. 319.

морального знания, основанного как на традициях, так и на состоянии морали и права современного общества.

В том же журнале «Современные записки» вступил в полемику с Газдановым известный писатель и критик М. Алданов. В своей статье «О положении эмигрантской литературы» М. Алданов выступил с других позиций, осудив «не совсем понятный задор» газдановской статьи. Он высказал несогласие с основной мыслью Газданова о том, что определяющим в творческой судьбе писателей-эмигрантов явились «апокалипсические события», а не «оторванность от родной» почвы.

В частности, он пишет: «Нет, эмигрантская читательская масса никого не приглашала заниматься литературой. Люди становились писателями за рубежом совершенно так же, как и в России и во всем мире <...> Но если они [газеты, журналы, издательства. – Е.К.] могут кое-как существовать и так или иначе делать свое дело, то все же благодаря эмигрантским читателям, нынешний культурный уровень которых г-н Газданов ставит так невысоко (полагает ли он, что читатели лучших европейских изданий принадлежат к цвету интеллигенции?) Я не думаю, что бывший адвокат или врач, переходя на физический труд, становится некультурным человеком»³⁰.

В отклике на публикацию Газданова Г. Адамович назвал его статью «гимназической писаревщиной». В статье Газданова, как правильно отметил в свое время Г. Адамович, было много наивных и легковесных суждений, но она была интересна и показательна безысходным пессимизмом. В следующей книге «Современных записок» появилось два отклика на газдановскую статью: М. Алданова и В. Варшавского.

Критик с пониманием относится к проблемам молодых эмигрантов, констатируя то, что начинающий писатель-эмигрант не сможет жить литературным заработком, но сможет рассчитывать на внимательных читателей, критиков, слушателей. «Для молодого русского писателя "второе ремесло" – это служба на заводе, в конторе, шоферская работа или что-то в этом роде. Трудно, очень трудно тут заниматься успешно литературой. Знаю, что некоторые из наших младших товарищей именно так и живут и все-таки пишут, – это истинный подвиг, мало кому заметный и тем большего уважения заслуживающий»³¹.

В статье «О молодой эмигрантской литературе» категоричность писателя оправдана объективными причинами, он сам принадлежал к молодому поколению и относил себя также к равнодушным зрителям вырождения европейской культуры. Пафос этой статьи в том, что расцвет таланта возможен лишь на Родине.

³⁰ Алданов М. О положении эмигрантской литературы // Литературное обозрение. 1994. № 7–8. С. 53–58.

³¹ Там же.

Газданов был свидетелем чудовищных процессов, происходящих в душах людей, которые проиграли войну и лишились Родины. Он призывал эмигрантских писателей повернуться лицом к реальности, отойти от идиллических представлений о «России, которую они потеряли» и писать о том, что они видят и чем живут в эмиграции.

М. Осоргин* в статье «О "молодых писателях"» осудил Газданова за общий подход к делу и основной его ошибкой счел непринятие во внимание того факта, что «искусство не развивается непрерывным потоком, всегда бывали периоды расцвета и упадка <...> после стольких и таких грандиозных разрушений стройка требует долгого времени и смены поколений; есть только личная трагедия поколений промежуточных, к которым принадлежит Газданов»³².

В. Варшавский, прозаик и представитель «детей» эмиграции, в своей книге «Незамеченное поколение» писал: «Если вспомнить, в каких условиях приходилось "жить и работать" писателям и поэтам, "возросшим в изгнании", то удивляться придется не тому, что они так мало написали, а скорее тому, что какие-то книги все-таки были ими написаны»³³.

Никто из молодых писателей (исключение – Набоков) не зарабатывал на жизнь литературой в отличие от профессиональных писателей: они работали таксистами, рабочими на заводах, поденщиками, подрабатывали уроками, переводами, перебивались мизерными стипендиями от различных фондов. «Молодежь варится в собственном соку, когда мы задыхаемся, оторванные от родной почвы, наше творчество не может процветать; молодежь не впитала в себя основные элементы русской жизни и русской культуры и специфические особенности русского морального и художественного сознания <...>»³⁴.

Однако Г. Адамович находит в эмиграции преимущества для творчества молодых писателей: «К числу благоприятных условий в этом смысле надо отнести пребывание большинства писателей в стране изощренной литературной культуры – во Франции; для нескольких прославленных наших художников, может быть, и безразлично, где жить и в какой обстановке работать, но для других, особенно для молодых, пребывание в такой среде – исключительная удача. Каждый день, с каждой газетной или журнальной строкой, с каждым случайным разговором впитывается здесь, в Париже и вообще во Франции, вкус и какая-то особая, очень взрослая, очень умная, зрячая, слегка суховатая трезвость»³⁵.

³² Осоргин М. О «молодых» писателях // Последние новости. 1936. 19 марта. С. 3.

³³ Варшавский В. Незамеченное поколение // Русский Париж / Сост., предисл. и коммент. Т.П. Буслаковой. М.: Изд-во МГУ, 1998. С. 189.

³⁴ Там же. С. 188.

³⁵ Адамович Г. О литературе в эмиграции // Современные записки. 1932. № 50. С. 335.

В статье «О прозе "младших" эмигрантских писателей», опубликованной в «Современных записках» 1936 г., В. Варшавский поддержал точку зрения Газданова по поводу небытия «молодой» эмигрантской литературы. Он объяснял это тем, что «и в России, и в эмиграции достаточно писателей, пишущих много и прекрасно, но нет ни одного, который сказал бы что-то новое, насущно важное, о том, как надо смотреть на нашу жизнь, как бы в свете последнего страшного суда совести, и которому бы мы поверили, как верим Толстому*, Достоевскому*, Блоку*»³⁶. Самой разительной чертой молодой эмигрантской литературы представлялось В. Варшавскому источаемое ею чувство мучительного безысходного одиночества, «жестокой тоски», проистекающей отчасти из социальной отверженности.

Отсюда – лирическое визионерство, обращенность внутрь себя – «в надежде там, на самом дне, найти желанную радость». «Молодая эмигрантская литература, – признавался В. Варшавский, – "больная литература"»³⁷.

Слова героя романа Набокова-Сириня «Приглашение на казнь»: «Нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: ни одного человека говорящего; или еще короче: ни одного человека» – представлялись В. Варшавскому выражающими доминирующую тему молодой эмигрантской литературы в целом, самого мироотношения молодого эмигрантского писателя, «отщепенца и парии в окружающей его среде»³⁸.

Газданов часто публиковал критические рецензии на произведения молодых писателей, в которых он также показал себя как литературовед. Так, в обзоре публикаций в альманахе «Круг» он отмечает, что напечатаны вещи, которые имели бы мало шансов попасть в толстые журналы. Он выделяет Ю. Фельзена*, его «Повторение пройденного», пишет, что от прежних вещей эта отличается особенной удачностью, он даже употребляет французское выражение «coup de chance». Он дает лестную оценку роману: «<...> это прекрасно написано, как замечательно небрежно, точно мимоходом сделанные характеристики, как верен глуховатый внутренний ритм повествования»³⁹. В представленном обзоре произведений молодых писателей Газданов показал себя чутким критиком, умеющим уловить литературную удачу одного и деликатно указать на недочеты других писателей.

³⁶Варшавский В. О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные записки. 1936. № 61. С. 409–410.

³⁷Варшавский В. О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные записки. 1936. С. 409–410.

³⁸ Там же.

³⁹ Газданов Г. О литературе // Круг: Альманах. Париж, 1938. Кн. 3. С. 480.

В статье «Литературные признания» Газданов высказался о стиле эмигрантской литературы: «<...> девяносто девять процентов наших беллетристов пишут чрезвычайно бедным, условным языком с несколькими галлицизмами и печальной трафаретностью выражений – куда уж тут до изысканности»⁴⁰. Тем не менее он старается сохранить объективный взгляд, допуская, что они, молодые, не помнящие родины так, как предыдущее поколение, могут и не понимать творчество некоторых представителей другого поколения: «Нет, по-видимому, было нечто неуловимое, прекрасное и преходящее, – что они чувствовали и понимали и чего мы, наверно, никогда не постигнем. И Брюсов это как-то выражал, – хотя нам это и кажется чудовищно нелепым. Но вот – не чувствуем же мы "до конца", как люди девяностых годов, блоковского Петербурга, который мы понимаем только смутно и издалека, как музыку сквозь туман и расстояние»⁴¹.

Газданов очень любил и ценил творчество Бориса Поплавского*. После смерти Б. Поплавского в 1935 г. он написал эссе «Пока на грудь не ляжет смерть. О Б. Поплавском», в котором высказал свое отношение к судьбе молодого поколения писателей-эмигрантов, о непризнании таланта при жизни, об удушающей среде эмигрантского быта, охарактеризовал атмосферу «окололитературного» Монпарнаса: «<...> эти люди, проводившие голодные ночи в кафе, не представляющие, казалось бы, никакого интереса, эти псевдоинтеллектуальные нищие, не менее жалкие, чем парижские бродяги, ночующие под мостами»⁴². Это описание перекликается с описанием среды Монпарнаса в романе «История одного путешествия».

В статье Газданов объясняет, почему Б. Поплавский возвращался в эту среду: «Он любил, чтобы его слушали, хотя не мог не знать, что его Монпарнасу были недоступны его рассуждения с цитатами из Валери*, Жида, Бергсона* и что его стихи были так же недоступны, как его рассуждения»⁴³. Поэт, с одной стороны, находится в оппозиции со временем и с окружением. Но, с другой, он – продукт условий. Газданов так объясняет его жизнь: «<...> что могло сблизать Поплавского с этими убогими людьми, это то, что и он, и они не вращались в жизнь; не знали ни крепкой любви, ни неразрываемой независимости некоторых человеческих отношений, ни того, как следовало бы жить и к чему следовало бы стремиться»⁴⁴.

В то время, когда Газданов написал это эссе, не все понимали значительность этой утраты (смерти поэта) для литературы. Например, В.

⁴⁰ Газданов Г. Литературные признания // Встречи. 1934. № 6. С. 259.

⁴¹ Там же. С. 260.

⁴² Газданов Г. О Б. Поплавском // Время и мы. Москва – Нью-Йорк, 1994. № 123. С. 250.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

Набоков давал творчеству Б. Поплавского нелюбезные рецензии, не признавая его таланта. Газданов среди немногих сумел почувствовать его неординарность, и это опять характеризует его как тонкого и умного критика: «Если можно сказать, "он родился, чтобы быть поэтом", то к Поплавскому это применимо с абсолютной непогрешимостью – и этим он отличался от других. У него могли быть плохие стихи, неудачные строчки, но неуловимую для других музыку он слышал всегда»⁴⁵.

Эта способность слышать музыку в поэзии сближает Б. Поплавского с самим Газдановым, музыкальность прозы которого отмечают критики и исследователи. Газданов сумел почувствовать и провести разницу между псевдопоэтами и настоящим поэтом, тем самым выказывая свое отношение к критике современников, часто субъективной и необоснованной: «<...> он говорил о поэзии, они – о том, как пишут стихи»⁴⁶.

⁴⁵ Там же. С. 251.

⁴⁶ Там же.

1.3. Литературно-эстетические воззрения Г. Газданова

Поразительная цельность творчества Газданова заключается не только в единстве переживаний (Гражданская война, годы эмиграции, оторванность от России), но и в единстве его творчества и его мировоззрения, его философской позиции, что также нашло отражение в статьях и эссе.

Писатель выступал против биографического метода Ш. Сент-Бева* вслед за М. Прустом*, но иногда противоречил в этом сам себе. Мысли Газданова о постижении творчества через жизнь писателя – это продолжение разногласий о «биографическом методе», о котором в своей книге «Против Сент-Бева» М. Пруст писал: «<...> суть его знаменитого метода в том, чтобы судить о произведениях без отрыва от человека, создавшего их, чтобы при оценке автора книги, если это только не "трактат по геометрии", считать немаловажным сперва ответить на вопросы, казалось бы, не имеющие никакого отношения к творчеству (как сочинитель ведет себя в жизни <...> обложиться всеми возможными сведениями о писателе, сличать его письма, расспрашивать знавших его людей, беседуя с ними или читая, что они написали о нем, если их уже нет в живых. Этот метод идет в разрез с тем, чему нас учит более углубленное познание самих себя: книга – порождение иного "я", нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках...»⁴⁷. Но в своих более поздних критических публикациях Газданов не исключает фактов «биографии» и связывает с ними некоторые черты творчества писателей.

В критическом эссе о В. Розанове* («Миф о Розанове», 1929 г.) Газданов попытался раскрыть по-своему противоречивую личность философа и не смог удержаться от подчеркнута субъективных оценок. Разгадку этой фигуры он находит в том, что В. Розанов, по его мнению, являет собой «процесс умирания»⁴⁸. Газданов характеризует его жестко: это «не литератор, не явление», «это смертный туман и кошмар», это – человек, писатель, мыслитель, к которому неприменимы обычные критерии морально-нравственных оценок.

Поскольку даже сам В. Розанов признается, что «убеждения менял, как перчатки, то, – пишет Г. Газданов, – обвинять Розанова за то, что он менял убеждения так же нелепо, как обвинять агонизирующего за то, что он так нетактично ведет себя». Ведь «для агонизирующего законов нет. Нет стыда, нет морали, нет долга, нет обязательств – для всего этого слишком мало времени»⁴⁹.

⁴⁷ Пруст М. Против Сент-Бева: Статьи и эссе. М., 1999. С. 39.

⁴⁸ Газданов Г. Миф о Розанове // Литературное обозрение. М., 1994. № 9–10.

⁴⁹ Там же.

Понятно, что В. Розанов неприятен Газданову, который, например, признается, что, читая Розанова, испытывал «чувство непобедимого отвращения». В В. Розанове Газданов находит распадающееся сознание под знаком смерти, для него В. Розанов олицетворяет все мертвое и печальное. Можно понять, что В. Розанов в экзистенциальных размышлениях Газданова о жизни и смерти является своеобразным воплощением того, чего категорически не приемлет писатель. Согласно Газданову, единственно возможная внутренняя мотивация для эстетического сознания экзистенциального типа – это стремление исходить от чувства, переживания и ощущения.

Газданов пытается осознать творчество Розанова через его жизнь. Название статьи и содержание вступают в противоречие друг с другом, так как Газданов постарался развеять миф о В. Розанове, не скрывая своего неприятия этого философа: «Читая "Опавшие листья" и "Уединенное" Розанова, мне трудно было отделаться от чувства непобедимого отвращения: там есть множество вещей, которые не могут не покори́ть всякого, кто перелистает эти страницы. Розанов, между прочим, считал эти вещи своими главными вещами. "Лучшее во мне (сочин.), – пишет он Голлербаху, – "Уединенное". Прочее, все-таки, "сочинения", я "придумывал", "работал", а там просто – я – это, конечно, хитрость и неправда. Верно это и в том смысле, что действительно житейская, литературная сторона Розанова, – не знаю, самая ли важная – изображена там довольно тщательно»⁵⁰. И далее в этой статье Газданов делает заявление: «<...> Думаю, что Розанов вообще искусство не очень любил – не искусство стилистическое, а искусство как таковое – и многого в нем не понимал»⁵¹. Газданов не разделял его мнения о А. Герцене и Л. Толстом и говорил о неспособности В. Розанова понять до конца и оценить этих писателей. Напротив, Ф. Достоевского В. Розанов считал «гениальным и самым нужным писателем» (у Газданова мнение другое).

Как пишет Газданов: «Никакого влияния Розанов не мог иметь и не может иметь на литературу, потому что влияние предполагает, прежде всего, существование какой-то цельности, каких-то взглядов, объединенных одним субъективным началом. Индивидуализм Розанова, о котором писал он сам, и повторяли другие, – фантазия <...> Произведения Розанова существуют сами по себе, настолько они различны. Розанов – литератор? Розанов – мыслитель?»⁵² Естественно, его оценка творчества В. Розанова предельно субъективна. Такой резкий тон статьи, конечно, вызвал бурю эмоций и эпатировал литературную среду.

Для понимания философии творчества писателя заслуживает особого внимания статья «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане». Статья

⁵⁰ Газданов Г. Миф о Розанове // Литературное обозрение. М., 1994. № 9–10.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

действительно написана в форме заметок, т.е. представляет собой серию несистематизированных фрагментов. Этим Газданов намеренно подчеркивает свободу писателя выстраивать текст в соответствии со своим внутренним порывом и своими эмоциями, следуя своей интуиции и оставаясь субъективным. Об этом он прямо говорит в последнем фрагменте статьи: «В этих случайных и беглых заметках я хотел только указать на значительность иррационального начала в искусстве: ни критических, ни аналитических задач я себе не ставил и сознательно избегал систематизации, преследующей какую-нибудь цель»⁵³.

В статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» Газданов высказался о невозможности принадлежать какой-то одной литературной школе и вообще подверг сомнению само существование «литературной школы»: «Нет ничего более спорного, чем утверждение о существовании "школ" в литературе. Спорность понятия "школа" в применении к литературе становится особенно очевидной, если мы поставим вопрос, – к какой школе можно отнести Шекспира или Сервантеса, Толстого или Бальзака, Достоевского или Пруста?»⁵⁴ Мы понимаем, что Газданов пытается объяснить свое отношение к желанию критиков навешивать ярлыки и отнести его самого к какой-то из литературных школ.

Следующая его фраза откровенно дает понять его мнение по поводу высказываемой в его адрес критики: «Они [критики – Е.К.] написали множество трудов – но достаточно взять любую – или почти любую – книгу по истории русской литературы, чтобы убедиться в том, что ее автор чаще всего – просто плохо разбирается в том, что он читает»⁵⁵.

О Н. Гоголе Газданов писал неоднократно и в разные периоды своей жизни. Он четко отграничивает Н. Гоголя-творца и Н. Гоголя-человека. У Н. Гоголя Газданов особо отметил «неудержимый и безошибочный ритм повествования». Но существование двоимирия у Газданова, в отличие от того как это представлено у Н. Гоголя, дается реалистически, и здесь он следует за Э. По, а не за Н. Гоголем.

В статье «О Гоголе» Газданов настойчиво повторяет высказанную и ранее мысль о том, что ни один великий художник не может быть причислен к какой-либо «школе» или «направлению». Он восхищается талантом Н. Гоголя*, отдает должное его литературному гению и в то же время критикует и даже в некотором роде осуждает Гоголя-человека, обвиняя его в лицемерии, нежелании работать, в других человеческих грехах. Возмущаясь его образом жизни, называя его высказывания и мысли просто «бредом», Газданов выражает свою принципиальную позицию о его поведении. Отдавая должное «несравненному» изобразительному дару Н. Гоголя,

⁵³ Газданов Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Воля России. 1929. № 5–6. С. 171.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же. С. 172.

Газданов в этой статье останавливается на противоречиях в творчестве этого писателя. Как пишет критик: «Эта идея пользы – вернее, работы на пользу родины, – никогда не покидала Гоголя. Надо, однако, сказать, что его представления о том, как именно и в какой области он может принести пользу родине, совершенно не соответствовали действительности»⁵⁶. В тоне Газданова чувствуется неприятие личностных качеств писателя. Он осуждает и жалеет Н. Гоголя-человека: «Все в нем странно, необычно и необъяснимо; его личная жизнь, его литературное творчество, его мания величия, его постоянные утверждения, что он стремится сделать добро людям и его ледяное презрение к этим людям <...> Какая жуткая жизнь была у автора "Мертвых душ"! Ни жены, ни детей, ни собственного очага, ни дома, ни друзей, ни привязанности, ни пристанища, ни любви, ни даже России, из которой его все время тянуло в чужие земли; скитания, унижения, непонятый им самим литературный гений, презрение к тем, кого он хотел любить и кому, по его словам, он стремился принести пользу, безнадежное одиночество, бедность и мания величия и смертельный религиозный бред. И кроме того, конечно, страшный, нечеловеческий мир, который создало его чудовищное, распаленное воображение, похожий на видение того раскаленного ада, в котором сгорел Гоголь, оставив нам в наследство то, что было создано его неповторимым литературным гением, и неразрешимую загадку его кратковременного пребывания на земле, и его смерти, – столь же непостижимой, как его жизнь»⁵⁷.

Несмотря на неприятие Н. Гоголя как человека, Газданов отдавал должное его писательскому гению. Гоголевская традиция в русской литературе – вопрос сложный и далеко не однозначный. Газданов выражает противоречивые оценки и суждения о Гоголе. Вторая статья отличается большей резкостью суждений. Но мир Н. Гоголя, описанный Газдановым, был близок и его прозе (сновидения, особый дар, названный Газдановым «болезнью сосредоточенного внимания»).

В поздней статье «О Гоголе» Газданов определяет задачу писателя, выражает свое представление о писательском ремесле: «<...> отметим еще одну, совершенно азбучную истину: ни один настоящий писатель никогда не воспроизводил действительности. Каждый писатель создает свой собственный мир, а не воспроизводит действительность, и вне этого подлинного творчества литература, настоящая литература, не существует»⁵⁸. Это как программа к действию, – так писал сам Газданов. Можно услышать упрек Газданова, в очередной раз обращенный к критикам-современникам, не понимавшим до конца и не оценившим по достоинству его произведения. Писатель, по мнению Газданова, должен быть способен создавать собственный художественный мир. Эта же мысль более детально развернута

⁵⁶ Газданов Г. О Гоголе // Мосты. 1960. № 5.

⁵⁷ Там же. С. 181–183.

⁵⁸ Там же.

в масонском докладе о роли писателя: «Задача писателя – показать читателю созданный им мир, дать ему, читателю, возможность сравнить этот мир со своими собственными представлениями, сделать из этого соответствующие выводы и понять, почувствовать что-то, чего, не прочтя этой книги, он бы, может быть, не понял и не почувствовал <...> Но для того, чтобы создать свой собственный мир, для этого творческого усилия необходима полная свобода»⁵⁹.

Газданов в отличие от В. Набокова не склонен скрывать свое отношение к тому или иному писателю; напротив, он неоднократно призывал осваивать творческий опыт Л. Толстого, других русских и европейских классиков. В. Набоков же хотел оставаться стерильно чистым, независимым, не допускавшим мысли о влиянии на его творчество какого-либо из русских писателей. В интервью «Нью суик» он заявил: «Ни одна вера, ни одна школа не имела на меня влияния»⁶⁰.

Так, например, в рассказе Газданова «Письма Иванова»⁶¹ устами главного героя Николая Францевича Иванова место Некрасова в русской литературе сведено к функции «профессиональной плакальщицы, и роль ее заключается в том, чтобы заменять людей, которые не умеют соответствующим образом выражать свои чувства, в данном случае горе – оттого что умер близкий им человек, которые покойного и в глаза не видали и не имеют о нем представления, – за соответствующее вознаграждение рыдают над ним так, как этого не могут делать ни сыновья, ни жены. И есть целая категория писателей, которая выполняет такие же функции по отношению к читателям. Таким, например, в русской литературе был Некрасов. Это, конечно, только часть литературы, но часть довольно важная»⁶². В свою очередь, нельзя не почувствовать злой иронии В. Набокова по отношению к Н.Г. Чернышевскому в романе «Дар». Конечно, за персонажами произведений Газданова и В. Набокова стоят воззрения самых авторов с их симпатиями и антипатиями к тому или иному писателю.

В своих суждениях о Ф. Достоевском Газданов во многом сходится с Л. Толстым и И. Буниным*. В. Набоков также не приемлет Ф. Достоевского, причем подчеркивает свое негативное к нему отношение, вообще отрицает его литературную значимость.

В романе Газданова «Полет»⁶³ реплика одного из героев гласит о том, что «чтение Достоевского портит вкус». В рассказе «Черные лебеди» его

⁵⁹ Масонские доклады Г.И. Газданова / Публикация А.И. Серкова // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 178–180.

⁶⁰ Шаховская З. В поисках Набокова. Отражение. М., 1991. С. 78.

⁶¹ См. примечание 14.

⁶² Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 3. С. 632–633.

⁶³ См. примечание 15.

герой Павлов, человек, обладавший «независимостью» суждений, называет Достоевского «лгуном» и «картежником на чужой вкус»⁶⁴.

Однако в отличие от В. Набокова, который стремится низвести автора «Братьев Карамазовых» до уровня среднего писателя, Газданов признает «гениальность» Ф. Достоевского, хотя опять, как и у Н. Гоголя, не все стороны его личности и творчества для Газданова привлекательны. В письме Газданова к Г. Адамовичу в связи с выходом его книги «Комментарии» он пишет: «<...> 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, – с этой постоянной истерикой, с этой фальшью, с этим невыносимым "не тебе кланяюсь, страданию человеческому кланяюсь!", с этим позорным "Дневником писателя". Нет, это, конечно, не отечественный Пинкертон – и в одной пятке Достоевского больше ума и понимания, чем во всех произведениях Набокова, вместе взятых < ... > Есть в Достоевском что-то непоправимо плебейское – одновременно с необыкновенными взлетами. А самое лучшее у него, мне кажется, это "Мертвый дом" <...> Думаю, однако <...> что "Смерть Ивана Ильича" страшнее и глубже, чем весь Достоевский. Но это, конечно, "une opinion personnelle", на котором нельзя настаивать»⁶⁵. В этом высказывании Газданова прослеживается его отношение к В. Набокову.

В статье «Литературные признания» Газданов еще положительно отзывается о творчестве Сирина, отмечая его талант и уникальность, позднее мнение его меняется. Нам хотелось бы привлечь внимание к тому факту, что В. Набоков ни разу напрямую не высказал своего мнения о прозе Газданова, нельзя и предположить, что он его не читал; их произведения публиковались, в одном номере. Это лишь определенным образом характеризует личность В. Набокова, принимая во внимание их соперничество. В этом обзоре они объединяются по тематике, стилю, свободной умеренности, с которой воспроизводится чужая, нерусская жизнь. «Вместе с молодыми писателями в "Современные записки" проникла струя европейского воздуха, того воздуха, которым мы дышим – воздуха окружающей нас современности»⁶⁶.

Газданов раскрыл трагедию целого поколения писателей, попавших в эмиграцию молодыми. В статье «О Поплавском» он писал: «В последние годы он [Б. Поплавский. – Е.К.] иначе писал, чем раньше, как-то менее уверенно: он чувствовал, как гложет вокруг него воздух. Это был результат той медленной катастрофы, которая привела к молчанию его ранних и лучших товарищей. Их имена известны всем в литературном кругу и неизвестны почти никому в широкой публике. Все они перестали писать – и

⁶⁴ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 3. С. 138.

⁶⁵ Письмо Г. Газданова – Г. Адамовичу от 28 сентября 1967 г., Мюнхен // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 297–298.

⁶⁶ Новик Ал. Журнальная беллетристика // Воля России. 1931. № 3–4. С. 375.

вместе с тем каждому из них было что сказать. Но в диком и глухом пространстве, которое их окружало, их слова не были бы услышаны. И они замолчали»⁶⁷. Он и сам был из их числа. На фоне этих несчастных судеб рельефнее и значимее человеческий подвиг Газданова. И. Бабель говорил в начале 1930-х гг. Ю. Анненскому: «Остаться бы здесь и стать шофером такси, как *героический* Гайто Газданов»⁶⁸ [курсив наш – Е.К.]. В чем же, по нашему, его подвиг? Газданов, совмещая тяжелый физический труд и писательскую деятельность, был способен противостоять невыносимым условиям эмигрантского общежития и создать шедевры, благодаря которым вошел в мировую литературу.

Оценивая роль художника в современном мире, Газданов не принимал попыток толковать писательство как профессию. Для него литература никогда не была профессией и материальным источником существования. На жизнь он зарабатывал тяжелым трудом. Материально он не зависел от редакторов. В одном из писем М. Горькому Газданов писал о том, что вынужден работать по 10–15 часов, и сомневался в том, что сможет продолжать заниматься литературой. Но он смог, он продолжал вести достойную жизнь, честно работая и зарабатывая тяжелым трудом свой кусок хлеба, сохраняя свою честь и достоинство. В этом и есть простой человеческий подвиг. И эти строки он писал не только о Б. Поплавском, но и о себе, и о своем поколении: «<...> мысль о его смерти есть напоминание о нашей собственной судьбе, – нас, его товарищей и братьев, всех тех, всегда несвоевременных людей, которые пишут бесполезные стихи и романы и не умеют ни заниматься коммерцией, ни устраивать собственные дела; ассоциация созерцателей и фантазеров, которым почти не остается места на земле»⁶⁹.

В статье «О Чехове» Газданов опять возвращается к вопросу о разграничении творчества и жизни писателя, который он уже затрагивал в статье «О Гоголе». Таким ярким примером для него является А. Чехов. Он называет его одним из самых замечательных и самых необъяснимых писателей⁷⁰.

Необъяснимость его для Газданова состоит в несоответствии биографии, среды, из которой А. Чехов вышел, и тех шедевров, которые он создал. Высоко оценивая рассказы А. Чехова, Газданов не очень лестно отзывался о пьесах А. Чехова, так как находил в них проявления претившего ему мещанства. И опять мы слышим высказывание в адрес критиков: «<...> как известно, суждения критиков далеко не всегда бывают правильны. Писал же когда-то Добролюбов, что "если бы у автора был какой-нибудь артистический дар, то это произведение было бы вредным". Но так как

⁶⁷ Газданов Г. О Борисе Поплавском // Время и мы. 1994. № 123. С. 251.

⁶⁸ Газданов Г. Я всегда жил в нищете // Время и мы. М. – Нью-Йорк, 1994. № 123. С. 248–272.

⁶⁹ Газданов Г. Я всегда жил в нищете // Время и мы. М. – Нью-Йорк, 1994. № 123. С. 252.

⁷⁰ Газданов Г. О Чехове // Новый журнал. 1964. № 76. С. 76.

артистического дара у него нет... "Это произведение", – это "Преступление и наказание", а автор, у которого, по мнению Добролюбова, нет артистического дара, – Достоевский»⁷¹. Этим Газданов проявляет дар предвидения: он не понят критиками, своими современниками, но будет оценен по достоинству потомками. Он показывает, что отдает себе отчет в своем таланте и своеобразии своей прозы.

Говоря о таланте А. Чехова, Газданов не может поставить его в один ряд ни с Л. Толстым, ни с Ф. Достоевским, так как, по его мнению, в А. Чехове нет ничего титанического.

Такая оценка А. Чехова все же показывает, что Газданов ошибался. Как и в его случае, последующие поколения по-новому взглянули на творчество А. Чехова, и его оценили по достоинству во всем мире. По мнению Газданова, слишком уж печален А. Чехов, пессимистичен, мир его произведений слишком грустен. Он приводит слова Л. Шестова, который сказал, что все к чему прикасается А. Чехов, увядает.

Но Газданов правильно определил то место в литературе, которое по праву занял этот писатель: «Говоря о том, как писал Чехов, следует, может быть, заметить, что он был одним из очень немногих русских авторов, которого можно назвать словом *maitre*, – не знаю русского слова, которое соответствовало этому понятию. Его язык – необыкновенно точный, выразительный, каждое слово стоит именно там, где нужно, у Чехова безошибочный ритм повествования, непогрешимый в своем совершенстве»⁷². Статья пронизана ощущением глубокого внутреннего родства двух художников.

На одном из масонских собраний Газданов выступил с докладом, который был посвящен роли писателя в современном обществе (прочитан после 1965 г.). Прежде всего, он говорил о несовместимости литературы и политики. По убеждению Газданова, писатель должен оставаться свободным и не подвергаться никакому политическому влиянию и давлению. Но при этом Газданов обозначает и ряд принципиально важных обязанностей писателя перед обществом: «Долг писателя по отношению к обществу? Только один: не лгать. И быть свободным от всех сколько-нибудь обязательных понятий, от всякой иерархии ценностей»⁷³. Газданов разграничил понятие «настоящие писатели» от понятия «коммерсанты, ремесленники или так называемые серые труженики литературы»⁷⁴, которые, как это ни парадоксально, пользуются большей популярностью.

Посредством своей прозы Газданов стремился выразить истину бытия. В высказывании одного из персонажей рассказа «Водопад»⁷⁵ он наиболее

⁷¹ Там же. С. 131.

⁷² Газданов Г. О Чехове // Новый журнал. 1964. № 76. С. 137.

⁷³ Масонские доклады Г.И. Газданова / Публикация А.И Серкова // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 181.

⁷⁴ Там же. С. 180.

⁷⁵ См. примечание 16.

ясно формулирует писательское кредо: «Как вы хотите, чтобы я писал? – говорил мне один из моих товарищей. – Вы останавливаетесь перед водопадом страшной силы, превосходящей человеческое воображение; льется вода, смешанная с солнечными лучами, в воздухе стоит сверкающее облако брызг. И вы держите в руках обыкновенный чайный стакан. Конечно, вода, которую вы наберете, будет той же водой из водопада; но разве человек, которому вы потом принесете и покажете этот стакан, – разве он поймет, что такое водопад? Литература – это такая же бесплодная попытка»⁷⁶.

⁷⁶ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 3. С. 332.

ГЛАВА 2. Поэтика романов Г. Газданова

2.1. Жанровые трансформации

В XX в. в структуре жанра романа произошли существенные трансформации. Это было вызвано рядом объективных причин (события Первой мировой войны, экономический кризис и т.п.): на первый план выходят внутренний мир личности и ее противоречивая эмоционально-чувственная сфера, а социальный аспект становится лишь фоном для презентации внутреннего мира героя.

М. Пруст своим романом «В поисках утраченного времени» начал историю развития нового жанра – модернистского психологического романа. Роман стал ответом на события Первой мировой войны. Этот исторический период породил «потерянное» поколение. В литературе XX в. популярность М. Пруста была огромной. С именем этого французского писателя, в первую очередь, связана трансформация нового романа, который соответствовал ставшей характерной для литературы начала века романной форме.

Общим для романов последователей М. Пруста является использование «потока сознания», метода, открытого французским философом – представителем интуитивизма Анри Бергсоном. Метод этот заключается в описании непрерывного течения мыслей, переживаний, впечатлений и чувств отдельного человека.

Прозе Газданова присуща глубокая философичность, значительный пласт которой составляет экзистенциальное сознание. Ее литературные достоинства: безошибочный ритм, перетекание фразы, насыщенность языка, насыщенность каждой фразы ассоциациями и образами – обнаруживаются во всех романах писателя, так как каждое его произведение – это поиск человека, раскрытие его сути и предназначения. Проявляя большое внимание к отдельной личности, Газданов не отказался от традиций классической литературы.

В отличие от многих молодых писателей своего поколения он сумел избежать непосредственного влияния западной литературы (М. Пруст, Д. Джойс* и др.). В начале творческого пути он был подвержен недолгому влиянию советской литературы (И. Бабель, Б. Пильняк*, И. Эренбург*), но создал свой собственный стиль и проявил себя как самобытный писатель.

В статье «Молодые писатели за рубежом» М. Слоним писал: «<...> тяготение к "иностранной теме" замечалось иногда и у Г. Газданова, принадлежащего к маленькой группе представителей "нового" направления <...> авторы почувствовали необходимость и обновления словаря, и отказа от прежних методов и реализма, и символизма. Они отражают на себе те поиски нового стиля, которые в таких широких размерах совершаются в

России и идут в направлении неореализма у одних и неоромантизма у других»⁷⁷.

Газданов действительно может быть причислен к зачинателям нового романа, к «отцам» постмодернистской эстетики, наряду с В. Набоковым^{**}, с которым его сравнивали и продолжают сравнивать по таланту.

Проза Газданова в своей основе автобиографична, и поток сознания в ней как бы вытекает из его собственной жизни и его собственных литературных исканий. Если исследователи и находят сходство с некоторыми западными писателями, то это можно объяснить его вживанием в современную западноевропейскую традицию, что делает Газданова одновременно и русским, и замечательным европейским писателем.

Еще в 1923 г. критик К. Локс^{*}, оценивая творчество Вс. Иванова^{**}, Ник. Никитина и Б. Пильняка, отмечал среди основных черт нового «реализма» «утрату сюжета, утрату основного организующего принципа, хаотическую смену впечатлений, отдельные пятна, реальное, граничащее с фантастикой»⁷⁸. Как это похоже на критические упреки в адрес Газданова...

Так, например, у Газданова в первых романах («Вечер у Клэр»⁷⁹, «История одного путешествия»⁸⁰, «Полет») отсутствует фабула и интрига. Сущность романа представлена сменой образов и рассуждений, основанной на случайных ассоциациях. Они выстраиваются по принципу воспоминаний, в которых нет даже подлинного единства сознания. Писатель перескакивает с одного эпизода на другой, не заботясь об их объяснении. По сути, если рассматривать их в традиционном понимании жанра, его романы бессюжетны. В первом романе «Вечер у Клэр», например, части романа объединены мечтой героя о Клэр: к мыслям о ней рассказчик возвращается постоянно. Можно сказать, что в романах Газданова подлинное художественное единство представлено на уровне эстетического намерения автора, стиля и способа выражения, что придает им стройность и привлекательную литературную оригинальность. Композиция первого романа наиболее полно отразила своеобразие творческой манеры писателя. Как у М. Пруста, в начале повествования зафиксирована точка отсчета, с которой начинает свою стремительную работу память героя-рассказчика.

В романе «Вечер у Клэр» обстановка меняется, как меняются воспоминания героя: начало – в Париже (с точным указанием улиц и кварталов, станций метро); затем раскручивается спираль воспоминаний, и

⁷⁷ Слоним М. Литературный дневник: Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11. С. 100.

⁷⁸ Локс К. О современной русской литературе // Печать и революция. 1923. № 3. С. 43.

⁷⁹ См. примечание 17.

⁸⁰ См. примечание 18.

мы переносимся в Россию (также с названиями улиц, описанием домов), в Осетию (дом деда), в Кисловодск (к дяде Виталию), в Крым (война и отплытие в Константинополь); и опять Франция. Все возвращается на исходную точку, в дом Клэр. Исполнение заветного желания обладать любимой женщиной дает толчок потоку воспоминаний о событиях, приведших его в этот дом, объясняющих его душевное состояние. Но и добившись долгожданной любовной встречи, он не стал счастливым и опять испытывает неудовлетворенность, теперь уже из-за отсутствия цели. Память Газданова в мельчайших деталях сохранила не только пережитые события, но и эмоциональную ткань этих событий.

По выделенным особенностям первых романов Газданова его творческая манера может быть оценена как близкая к постмодернизму, который определяется следующими характеристиками: 1) неопределенность, включающая в себя все виды неясностей, двусмысленностей, разрывов повествования, перестановок; 2) фрагментарность – писатель-постмодернист предпочитает коллаж, а также монтаж (что особенно проявляется в дебютных рассказах Газданова); 3) деканонизация, относящаяся ко всем канонам и всем официальным условностям; 4) гибридизация, или мутантное изменение жанров, порождающее неясные формы: «паралитература», «паракритика», «нехудожественный роман» и т.д.⁸¹ Можно сказать, что Газданов «творил постмодернизм» в том, что касается композиционного построения его произведений, с присущими им разрывами в повествовании, монтажностью текстов, мозаичностью, коллажом, заменой романной формы и т.п.

Хотя все романы Газданова, как и рассказы, формально не объединены им в какие-либо сборники и циклы, в то же время они могут быть восприняты в качестве таковых, т.е. созданных в рамках единого творческого импульса.

О. Егорова находит, что доминанта циклообразования в тексте («Вечер у Клэр») – это мечта о Клэр как основной мотив, как единственный неизменный элемент сюжета. Исследовательница видит в композиции этого романа подтверждение особого, нероманного соотношения частей и целого⁸².

О. Егорова отмечает, что авангардистские циклические структуры предполагают импровизационность, открыты для самых разных интерпретаций, доминантой композиции становится принцип «рассеянного смысла» – в отличие от модернистского «концентрированного смысла»⁸³. Достаточно вспомнить романы М. Пруста и многих других писателей, не обозначавших свои произведения как циклы (В. Набоков, М. Алданов, Б. Зайцев, Е. Замятин* и др.), что, однако, не мешает исследователям

⁸¹ Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М., 1999. С. 57–58.

⁸² Егорова О. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: Дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2004. С. 390.

⁸³ Там же.

рассматривать их как «художественное единство», объединять в дилогии и трилогии.

Мы не будем здесь углубляться в теоретические тонкости различий между понятиями «цикл», «ансамбль», «эпический цикл», «метароманный цикл». Мы хотим лишь обратить внимание на новый подход в литературном анализе романов Газданова как метароманного цикла: это не было замечено его современниками, и только время дало возможность интерпретировать его творчество с этих позиций. Мы не будем экстраполировать понятие метароманного цикла на все творчество писателя, это лишь один из подходов к его изучению, на наш взгляд, интересный.

Проза Газданова представляет собой произведения, состоящие из множества других текстов, комментариев, критических обзоров, всевозможных вставок, а также указаний на присутствие в тексте «чужого слова», произвольно объединенных в одно целое. В этом аспекте мы можем провести параллель с такими яркими примерами гипертекста, каковыми являются роман Х. Кортасара* «Игра в классики» и книга рассказов Л. Борхеса* «Сад расходящихся тропок».

Результатом литературных процессов конца XIX в. явилось то, что в XX в. отношение к литературному произведению принципиально меняется.

Известно, что Газданов опубликовал 9 романов; исследователи говорят еще о двух незаконченных романах («Алексей Шувалов»⁸⁴ и «Переворот»⁸⁵), которые ждут пока своего изучения и публикации. Почти все произведения Газданова состоят в идейном родстве: они выражают веру человека в будущее, идею поиска своего предназначения в этой жизни и ее смысла, роли обстоятельств в судьбе человека, творческого развития личности. Мы считаем, что его романы могут быть объединены в цикл не только по идейной связи, но и по другим критериям: например, по наличию автобиографического героя (по деталям можно понять, что это один и тот же персонаж, переходящий из романа в роман), по отношению к женщине (культ Вечной Женственности), по общим мотивам (одиночество, путешествие, смерть и т.п.). Рассматривая авторскую идею на уровне всех романов, можно глубже понять систему мировоззрения художника. Однако каждый из романов писателя является самостоятельным и композиционно завершенным художественным произведением. Внутренняя связь, объединяющая романы Газданова, создается главным образом за счет приема автоцитации, автореминисценции, когда возникший в романном повествовании мотив, сюжетный ход, образ отсылает к образам и эпизодам другого романа.

⁸⁴ См. примечание 19.

⁸⁵ См. примечание 20.

Роман «Эвелина и ее друзья»⁸⁶ можно в данном контексте рассматривать как замыкающий художественное пространство метароманного цикла, обобщающий его основные темы и идеи.

Таким образом, говоря о жанровых трансформациях в прозе Газданова, мы отмечаем, в первую очередь, ее структурную и сюжетную новизну. Рассмотренные структуры заняли важное место в творчестве писателя и позволяют определить его как представителя модернизма, позднее – постмодернизма. Хотя такие блестящие критики, как Г. Адамович и В. Ходасевич, довольно часто упрекали писателя в неумении построить сюжет, в бессодержательности и тому подобных недостатках, мы можем сказать, что эти недостатки прозы Газданова объясняются, прежде всего, неспособностью самих критиков исходить в оценке из норм и критериев нового времени. Иначе говоря, критики «устарели», продолжая сравнивать его с предшественниками. Они отмечали его самобытность и непохожесть на других, но не могли причислить его ни к одной литературной школе или направлению. В отмеченных ими недостатках и кроются достоинства его прозы.

Сложности в литературных процессах усугублялись общественно-историческими процессами начала века, переломного момента в истории, что нашло свое отражение и в творчестве писателей. Под влиянием происходящих процессов возникают новые формы, новые литературные подходы в литературе.

В этой связи очень удачным по отношению к прозе Газданова кажется термин «сад расходящихся тропок», выражающий связи между фрагментами. Как отмечалось выше, жанровые трансформации в прозе Газданова вызывали непонимание современных ему критиков, упрекавших его в несвязности сюжета, фрагментарности и т.д. Принципы такого письма активно развиваются в постмодернистской эстетике (достаточно привести в пример нашумевшие романы М. Павича «Хазарский словарь», «Пейзаж, нарисованный чаем» и его рассказ «Вывернутая рукавица»; роман В. Пелевина «Чапаев и пустота» и др.). Газданов не следует структуре так называемого виртуального романа, как приведенные выше писатели, но присутствие его элементов наблюдается в его прозе: в частности, нарушение линейного текста скачками повествования, прерывистость сюжета, что значительно расширяет романное пространство. Например, в романе «Возвращение Будды»⁸⁷ сцена, где герой карабкается по отвесной скале и, когда его цель уже близка, срывается и падает в пропасть. Все это происходит в его воображении, в виртуальном пространстве.

⁸⁶ См. примечание 21.

⁸⁷ См. примечание 22.

Примеров возникновения виртуального пространства в романе «Возвращение Будды» немало, как и превращений героя, раздвоения его личности, представленных как «странная болезнь». В финале он излечивается от нее, отправляясь на встречу со своей любимой, со своей счастливой судьбой в Австралию: «<...> и я думал, что теперь, почему-то именно теперь, я заслужил право на другую жизнь»⁸⁸. Эта другая жизнь означает возврат к реальности, к настоящей, не виртуальной жизни. Интрига романа представлена детективной историей: убийство Павла Александровича и кража статуэтки Будды. Параллельно протекает история отношений с Катрин. Герой анализирует проблемы этих отношений и живет надеждой на встречу с любимой.

Визионерство героя, сцена его погружения в виртуальное пространство Центрального государства (история с убийством агента и расследование) позволяет автору в духе Ф. Кафки* спародировать тоталитаризм сталинского правления. Газданов включает в роман семантически независимый рассказ о политическом устройстве государства (мы без труда догадываемся, какого); описывает процесс реального расследования убийства. Это делает очевидным для читателя непричастность героя, но его все-таки содержат под арестом до выяснения и т.д.

Газданов показывает духовный кризис цивилизации, выражает свою тревогу за духовный потенциал личности, обсуждает вопросы общей концепции власти в первой половине прошлого века⁸⁹. Частые упреки критиков-современников Газданову в бессюжетности, фрагментарности, несоответствии частей, отсутствии композиционной структуры или ее слабого выражения говорят лишь о том, что сами критики в то переломное время были не способны оценить произведение с позиций автора.

В начале прошлого века писатели находились в поиске новых жанров, новой стилистики и т.п. Ю. Тынянов* писал о трансформационных процессах следующее: «Так, например, в наши дни обстоит дело с русским авантюрным романом. Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести; но конструктивный принцип еще не нашел нужного приложения, он еще проводится на иностранном материале; а для того, чтобы слиться с русским материалом, ему нужны какие-то особые условия; это содержание совершается не так просто; взаимодействие сюжета и стиля налаживается при условиях, в которых весь секрет. И если их нет, явление остается попыткой»⁹⁰. С повышением интереса к прессе как литературному произведению он связывает факт появления нового вида романа или повести с «кусовой композицией».

⁸⁸Газданов Г. Собрание соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 252.

⁸⁹ См. примечание 23.

⁹⁰ Тынянов Ю. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 19.

В свою очередь, В. Шкловский* также отмечает глубокие изменения, затрагивавшие сюжет, указывая на то, что сам сюжет заменяется средствами связи частей произведения⁹¹.

Делая выводы о некоторых жанровых модификациях романов Газданова, следует отметить, что в его произведениях синтезируются различные жанровые формы, реализующие уникальные модели творчества и связанные с различными типами художественного мышления. Способность Газданова синтезировать в рамках одной романной структуры различные жанровые модификации указывает на особый тип его художественного мышления, в котором равнозначными и равновеликими оказываются и рациональное, и иррациональное начала.

Широкий русско-европейский контекст прозы Газданова во многом предопределен самой судьбой писателя-эмигранта, который, став эмигрантом, навсегда поселился в двух пространствах – русском и европейском. В творчестве Газданова обнаруживаются различные модификации романной формы, реализующие разнообразные жанровые типы видения мира и модели творчества, которые, с одной стороны, перекликаются с идеями символистов, а с другой – предугадывают некоторые элементы поэтики, ставшие традиционными в постмодернистском искусстве.

2.2. Доминантные мотивы

Первым опубликованным научным исследованием творчества писателя стала написанная на английском языке монография Л. Диенеша*, в которой американский славист сформулировал ряд сквозных тем и мотивов газдановской прозы – «тема трансформации», «тема беспощадной памяти», «тема бессмысленной жизни», «обреченность человека на трагическое одиночество и невозможность общения».

В творчестве Газданова по эволюции его беллетристического мастерства можно выделить три периода: дебютный (1926–1929 гг.), проза 1930–1940-х гг. и проза послевоенного периода. По важности исторического события, повлиявшего на искусство в целом, – два: довоенный и послевоенный. Особенно разнятся произведения первого периода от последующих романов и рассказов. Менее изученной остается послевоенная проза писателя. Как и Ф. Ницше*, Газданов совершает свой творческий путь спиральными кругами, проходя через периоды всесторонних переоценок и внутренних кризисов (рассказ «Вечерний

⁹¹ Шкловский В. Теория прозы. М. – Л., 1925. С. 72.

спутник»⁹², поздний роман «Пробуждение»⁹³ и др.). Как считает И. Кузнецов, Газданов пишет о возвращении к подлинной реальности. И даже если это возвращение на уровне обыденном невозможно, то оно осуществимо в художественном творчестве. Исследователь считает Газданова чистым художником, не «отягощенным» наукой, ему легче следовать исключительно интуиции⁹⁴.

Мир, созданный воображением Газданова, отличен от других художественных миров. Истоком этого мира служил богатейший (несладкий) жизненный опыт писателя, который мало кому выпадал на долю за такую короткую жизнь: он прожил всего 68 лет, похоронен под Парижем на русском кладбище Сент-Женевьев.

Тема оторванности от дома, осмысления судьбы русских людей, заброшенных волею случая в Европу, стала одной из ведущих в творчестве Газданова – вытекающий из этого мотив изгнаничества и одиночества пронизывает всю прозу писателя, от ранних рассказов и романов до самых последних и зрелых произведений.

Первый его роман «Вечер у Клэр», в 1930 г. опубликованный в Париже, был признан большинством критиков лучшим произведением Газданова, «задавшим тон» последующим его романам и рассказам. Критики по горячим следам, едва роман вышел из-под пера, попытались подобрать ключ к этой совершенно особой и «удивительной» прозе. М. Осоргин, посылая М. Горькому из Парижа в Сорренто роман «Вечер у Клэр», впервые отметил кокетливые «прустовские» приемы и само название, давая положительную оценку роману⁹⁵.

О влиянии М. Пруста на творчество Газданова написано достаточно много. Приведем, однако, точку зрения Г. Струве по этому вопросу: общего между М. Прустом и Газдановым было лишь то, что «Вечер у Клэр» можно тоже назвать «путешествием вглубь памяти», да еще, пожалуй, некоторое сходство в построении фраз⁹⁶. Более того, «Вечер у Клэр» вряд ли можно назвать романом в традиционном понимании этого слова. И не только по тому критерию, как отмечает Г. Струве, что в отличие от Н. Берберовой, а тем более от В. Набокова вымысла в нем не чувствовалось. В этом Газданов не был одинок, он следовал традициям европейского романа, все более тяготевшего к исповеди или документу. Отличия, конечно же, более глубокие, но об этом дальше. На М. Пруста, по его собственному признанию, огромное влияние оказал Л. Толстой. Газданов также признавал Л. Толстого своим учителем. Отсюда, возможно, и схожесть в стилистике авторов.

⁹² См. примечание 24.

⁹³ См. примечание 25.

⁹⁴ Кузнецов И. Прохладный свет // Литературное обозрение. 1994. № 9–10. С. 218.

⁹⁵ Архив А.М. Горького // ИМЛИ им. А.М. Горького. КГ-П 55-12-32а. 2006. 416 с.

⁹⁶ Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris: УМСА – Press, 1984. С. 292.

Помимо доминантных мотивов (путешествие, одиночество, обреченность), в романе есть и другие мотивы, важные для рассказчика, особенно учитывая автобиографическую основу произведения. Это – мотив семьи, смерти, любви и др.

Особое значение рассказчик придает семье, той роли, которую она играет в становлении личности. Это объясняется и тем, что Газданов остался один в очень раннем возрасте. Лейтмотивом проходит тема взаимоотношений между родителями и родителями и детьми в его семье. Он рассказывает о своем отце, о том влиянии, которое он на него оказал. Отец умер, когда рассказчику (как и Газданову) исполнилось 8 лет, но подробное описание смерти отца, его похорон и чувств, которые он запомнил, свидетельствует о безмерной любви к отцу. Постоянно делается акцент на образованности и высокой культуре его семьи. В доме есть богатая библиотека; перечисляются книги серьезных, крупных писателей.

Рассказчик отрицает религию. Он приходит к логическому выводу, что если человек образован, начитан, то он верит не в бога, а в знания и законы природы.

У героя-рассказчика отсутствуют политические убеждения; из разговора с дядей Виталием становится ясной его позиция: рассказчик знает и понимает сущность происходящих процессов, но по политическим соображениям добровольно участвовать не хочет (быть может, в силу молодого возраста). Для него война представляет некую авантюру, приключение, он не задумывается о последствиях своего выбора. Он пытается убежать в свой мир от трагедий реальности.

В начале XX в. появился новый жанр романа-эссе, в котором Газданов реализовал себя блестяще. «История одного путешествия» (1934–1938), по оценке Л. Диенеша, является лучшим из написанных романов. По его мнению, роман написан «сенсуалистом» Газдановым⁹⁷. Основной мотив прозы Газданова уже обозначен в заглавии: «путешествие» символизирует течение жизни. Главным объединяющим элементом является герой-повествователь Володя. Все остальные персонажи и события связаны между собой через него. Большое место отводится в романе Артуру, персонажу, казалось бы, не главному. Но его образ наравне с образом Володи, который находится в центре повествования, раскрыт глубоко, несет в себе основные идеи и связан с мотивом путешествия: «Артур не мог понять, почему именно эта картина так неотступно преследовала его – так как в тот, самый печальный, день своей жизни, когда он уезжал из Вены, был жаркий воздух поздней, отцветающей и тяжелой уже весны, и множество народу на вокзале, и целая стая белых платков, плещущих, как маленькие флаги, на далеко идущем судне. Но не было ни прохлады, ни гула, ни пустоты, а только толстые стекла вагонного окна и белые рельсы и игрушечно зеленые,

⁹⁷ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 148.

как в детских книгах, сельские пейзажи Европы. И Артур все не мог этого забыть»⁹⁸. Артур находится в постоянном движении: «И вот уже два года он все точно уезжал – и сожаление было так же сильно, как в день его действительного отъезда. Это был бесконечный день, растянувшийся уже на несколько лет, – ни вечера, ни ночи, ничто не могло потушить его весеннего, сверкающего на вагонных стеклах света, ничто не могло вырвать и сдвинуть с места все те же, неподвижные и непрекращающиеся, чувства, которые Артур испытал в день отъезда из Вены»⁹⁹. Газданов очень подробно останавливается на биографии этого персонажа, на его внутреннем содержании. За этим персонажем, а не за Володей, встает образ автора.

Мотив «путешествие» раскрывается через детальное описание вокзалов, поездов, приготовлений к отъезду: «В тот день, когда Аглая Николаевна вернулась из Берлина, куда она уезжала на месяц, в Париже с утра шел снег. На rue Voissiere он падал с безмолвной торжественностью, шел без конца, улетаая вниз, в незримую глубину; возле Северного вокзала он валился беспорядочно и неравномерно, превращаясь в жидкую грязь под колесами автомобилей. Поезд приходил в поздний вечерний час, рука Володи застыла в кожаной перчатке, бесформенные пальцы сжимали букет белых роз. Он приехал задолго до прихода поезда, сидел некоторое время в кафе перед стаканом теплого и мутного кофе, отпил один глоток, поднялся и снова вышел под снег. "Какой абсурд – кофе", – сказал он вслух. Его наконец пустили на перрон; ожидание сделалось еще томительнее, и появилось – неизвестно откуда и совершенно незаметно возникшее – ощущение, будто забыто что-то очень важное, будто чего-то не хватает. – Но чего же – Проходили носильщики, смазчики, служащие. В темноте показались огни паровоза, которые Володя видел уже секунду, не понимая. С успокаивающим щелканьем поезд остановился»¹⁰⁰.

Одним из основных положений газдановской концепции человека Л. Диенеш назвал «комплекс Валери», обреченность на трагическое одиночество и невозможность со-общения. Эта невозможность очевидно лишает персонажей той почвы, из которой могли бы произрасти какие-либо глубокие отношения, какие-либо конфликты. Человек у Газданова поглощен одним тотальным конфликтом: между личностью и временем, обществом, жизнью вообще, ее абсурдом.

Тотальность, неразрешимость этого основного конфликта исключает обычную писательскую «заботу о человеческой судьбе»: она становится также бессмысленной при всей своей этической пафосности. Другие конфликты в свете тотальности этого, основного, бледнеют и теряют

⁹⁸ Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1.

значение. Отдельной книгой роман вышел в 1938 г., в журнальном варианте текст начал публиковаться в 1934 г. В целом, «История одного путешествия» скорее завершает определенный этап в творчестве Газданова, чем начинает новый. Хотя его поэтике и присущи некоторые новые черты, в частности, принципиальная обращенность ко всему «видимому и слышимому миру», стремление передать именно «чувственное очарование мира», но в целом его особенности находятся в тех пределах, которые вообще присущи поэтике газдановской прозы конца 1920-х – начала 1930-х гг. Наряду с такими уже ставшими для Газданова традиционными способами изображения персонажей, как известное противопоставление определенного устойчивого уклада жизни и «путешествия» (как образа жизни), стилистические особенности, ирония, элементы визионерства, эссеизированность, в поэтике романа ощутимы некоторые жанровые особенности авантюрной литературы, а также определенная сказочная окраска, характерная для жанров массовой культуры, и элементы мелодрамы¹⁰¹.

Французская культура и язык оказали свое влияние на менталитет писателя, хотя Газданов сохранил свое национальное самосознание. Он легко мог бы писать и на французском языке.

В настоящее время в лингвистической литературе отсутствует четкое определение понятия «билингвизм». Это обусловлено тем обстоятельством, что оно относится к социолингвистике, поскольку двуязычие – это продукт функционирования языка в определенных социальных условиях, а не просто порождение его имманентных законов. Сам термин «билингвизм» заимствован из французского языка. В 1940-х гг. в русской науке использовался термин, восходящий к английскому языку – «билингвализм».

Мы знаем, что, изучая иностранный язык, мы изучаем культуру страны этого языка, причем с позитивных позиций. Язык и культура – два неразрывных явления, и они находятся в постоянном взаимодействии. Значит, в совершенстве владея французским языком, Газданов ассимилировал и французскую культуру, но не растворился, «не потерялся» в ней, а сохранил и приумножил свою самобытность и этническую самоидентификацию.

В современном языкознании на первом плане стоят проблемы, связанные с живым функционированием языка, с его ролью в построении картины мира. Различие языков эмпирически связано с различием народов. Осознавая, сколь сложно раскрыть психические особенности того или иного народа, немецкий мыслитель И.Г. Гердер* отмечал, что «надо жить одним чувством с нацией, чтобы ощутить хотя бы одну из ее

¹⁰¹ Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб.: Петербургский писатель, 1998. С. 270.

склонностей»¹⁰². Система культурных стереотипов в каждом обществе оформляется с помощью языка, представляющего данное общество. Люди находятся во власти того языка, который служит средством выражения в конкретном обществе, отражая социальную действительность.

Он знал не только академический французский, но язык иного уровня, язык "тайный", язык парижского дна. Владение языком улиц указывает на то, что писатель жил и работал в определенной социальной среде. В каждом его произведении присутствует французский язык, ведь действие протекает во Франции и среди персонажей (половина) французы, говорящие по-французски. Как писал сам Газданов в письме к А. Хадарцевой: «<...> Там [«Ночные дороги»¹⁰³ – Е.К.] несколько мест, которые можно было бы вырезать без особого для нее ущерба. В том виде, в каком она вышла, она не вполне соответствует рукописи. В оригинальном тексте большинство диалогов – на французском языке, причем не академическом, а языке парижского дна. Но перевел эти диалоги на русский язык я сам по просьбе издательства, только вместо того, чтобы поместить их в виде сносок, издатели французский текст просто ликвидировали и заменили русским. Беда в общем небольшая, так как средний русский читатель все равно обращался бы к русскому переводу, не все же обязаны знать парижское "арго"»¹⁰⁴.

Превосходное владение французским языком у рассказчика не раз подчеркивается в романах персонажами-французами. Но в отличие от языка поступки и поведение рассказчика, а следовательно, и его менталитет отличны от французов и указывают на его иностранное происхождение.

Так, как герой Газданова (ночной таксист), французы не поступают. Особое качество русских – душевность, открытость, отзывчивость – оценено французами (например, Сюзанной, Ральди, Алисой из романа «Ночные дороги»). Он – и не француз, и не русский. Он другой и среди русских эмигрантов. Но благодаря своему билингвизму он находится в особом положении. Он понимает и русских, и французов, несмотря на то что сам остается непонятым.

Газданов любил французский язык, чувствовал его мелодичность, красоту и все то, что связано с ним, а значит, он любил и Францию. Атмосфера Парижа, вечного города-праздника, нравилась писателю, он подробно описывал свои ощущения о ночном Париже, который отличался от Парижа дневного.

В своем первом романе «Вечер у Клэр» (роман датирован июлем 1929 г.) он признается в своей любви к французскому языку: «Может быть, мое

¹⁰² Гердер И.Г. Избранные сочинения. М. – Л., 1959. С. 274.

¹⁰³ См. примечание 26.

¹⁰⁴ Хадарцева А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова // Литературная Осетия. 1988. № 71. С. 98–106.

чувство к Клэр отчасти возникало и потому, что она была француженкой и иностранкой < ... > И французский язык ее был исполнен для моего слуха неведомой и чудесной прелести, несмотря на то, что я говорил по-французски без труда и, казалось, тоже должен был знать его музыкальные тайны – не так, как Клэр, конечно, но все-таки должен был знать»¹⁰⁵. Все реплики Клэр написаны на французском языке, автор сам дает их перевод, из которого, как и из самих реплик, видно, насколько хорошо он владел этим языком. Он улавливал малейшие смысловые нюансы слов. Французский и русский смешиваются, и создается неповторимая атмосфера чего-то особенного. «Oui, mon petit, c'est très intéressant, ce que vous dites là, – говорила она, не скрывая своего смеха, который относился, однако, вовсе не к моим словам, а все к тому же поражению, и подчеркивая этим пренебрежительным "là", что она всем моим доказательствам не придает никакого значения»¹⁰⁶.

В романе «Ночные дороги» (1939–1952 гг.) французская речь представлена только в диалогах, что делает произведение жизненным и реальным. После каждого высказывания на французском языке даются перевод и комментарии автора. Использование аутентичной речи (арго и экспрессивной лексики) придает повествованию особый колорит. Его французский язык в диалогах груб и соответствует тому социальному положению, которое занимает тот или иной персонаж, произносящий слова.

Этот стилистический прием позволяет Газданову глубже раскрыть трагедию эмигранта, вырванного из привычного и благополучного круга, вынужденного общаться с подобными людьми. Здесь мы считаем уместным напомнить слова М.М. Бахтина*: «<...> каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию); в этом смысле автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства, подобно тому как и в жизни, мы ценностно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей; но эти реакции в жизни носят разрозненный характер, суть именно реакции на отдельные проявления, а не на целое человека, всего его <...> нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его, с которыми нам приходится иметь дело в жизни, в которых мы так или иначе заинтересованы <...> В художественном же произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на *целое* героя, и все отдельные

¹⁰⁵ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. С. 81.

¹⁰⁶ Там же. С. 11.

его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его»¹⁰⁷.

Степень владения французским языком у героя рассказчика представлена в оценке, сделанной персонажами-французами. Например, в романе «Ночные дороги» его разговор с Ральди: « – Видите ли что, мадам, – сказал я, садясь опять за руль, – чтобы вас окончательно убедить, я вам должен сказать, что я не только не Дэдэ, но что я не француз, я – русский.

Но она не поверила мне. "Я могу тебе сказать, что я японка, – сказала она, – это будет так же неубедительно. Я хорошо знаю русских, я их видела очень много, и настоящих русских – графов, баронов и князей, а не несчастных шоферов такси, они все хорошо говорили по-французски, но у всех был акцент или иностранные интонации, которых у тебя нет»¹⁰⁸.

Но, оценивая душевные качества рассказчика, персонажи-французы обращаются за душевной помощью не к своим соотечественникам (напротив, из-за них и возникают неприятности), а к русскому эмигранту.

Внешне он пытается отказать им, но бессознательно он уже откликнулся на их призыв о помощи (например, в «Ночных дорогах» с ним проводит последние мгновения жизни Ральди, он посещает больную Алису до самого ее выздоровления). Ральди говорит рассказчику: «И вот, в эти дни, может быть, последние дни моей жизни, никто из них не вспомнит обо мне, я одна, – и только ты, который опоздал на четверть столетия и который мне ничем не обязан, – ты сидишь у моей кровати, рядом со мной»¹⁰⁹.

То, что рассказчик отличается от французов, не чувствует себя таким, как они, объясняет его одиночество. Иллюстрацией служит следующий пример: «В этом ночном Париже я чувствовал себя каждый день, во время работы, приблизительно как трезвый среди пьяных. Вся его жизнь была мне чужда и не вызывала у меня ничего, кроме отвращения или сожаления, все эти любители ночных кабачков или специальных заведений, эти своеобразные влюбленные, по терминологии Ральди, похожие своим бесстыдством на обезьян зоологического сада, – от всего этого, как говорил один из моих коллег по шоферскому ремеслу, специалист по греческой философии и неутомимый комментатор Аристотеля, с души воротило. Уйти от этого было нельзя; и об этих годах моей жизни у меня осталось впечатление, что я провел их в огромном и апокалиптически смрадном лабиринте. Но, как это ни странно, я не прошел сквозь все это без того, чтобы не связать – случайно и косвенно – свое существование с

¹⁰⁷ Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / Сост. С.Г. Бочаров. СПб.: Азбука, 2000. С. 32–33.

¹⁰⁸ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. С. 202.

¹⁰⁹ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. С. 310.

другими существованиями, как я прошел через фабрики, контору и университет»¹¹⁰.

Е. Менегальдо* отмечает, что для начинающих писателей оказались интересны «уроки Пруста, Джойса и сюрреализма», но при этом они сохраняли верность наследию Достоевского и Лермонтова – «любимого поэта "парнасцев"»¹¹¹.

В этом синтезе Е. Менегальдо видит отличие молодых писателей от остальной эмиграции, которая «самозабвенно предавалась культивированию только одного национального поэта – Пушкина»¹¹².

2.3. Образ автора, герой-рассказчик и повествователь

Экзистенциальное сознание открыло нового героя в литературе – самоценного, самодостаточного, с неповторимым внутренним миром. Этот герой изначально чужд социально и исторически мотивированной личности XIX в. Суть концепции личности, представленной в романах Газданова 1920–1950-х гг., может быть понята лишь в экзистенциальном контексте. Мир этих героев остается закрытым, замкнутым пространством, они так и не объективируются в жизнь, в мир людей, поскольку для них это хаотичное, непознаваемое и враждебное пространство.

Можно отметить явные переключки Газданова и экзистенциалистов (А. Камю*, Ж.-П. Сартра*, Ф. Кафки) на уровне стиля, тем и мотивов. Но в русской традиции это философское течение не является чем-то инородным, а берет свое начало с Ф.М. Достоевского*. «Русский» экзистенциализм – явление, имеющее собственные бытийные формы и не повторяющее классические западные образцы. Для Газданова, как и для экзистенциалистов, основной принцип – случайность, абсурдность мира, отсутствие смысла.

Сущностью каждого человека является свобода выбора. Причем в различных ситуациях человек выбирает «свое Я» в различных специфических вариациях. Герои Газданова все время находятся в состоянии выбора, они свободны, но их выбор не всегда удачен, а порой и трагичен.

Очевидно, сам Газданов признавал, насколько близка была ему философская позиция Ж.-П. Сартра, но чуждая политическая позиция заставляла Газданова отторгать его от себя. Этим, быть может, и объясняется

¹¹⁰ Там же. С. 370.

¹¹¹ Menegaldo H. *Les Russes a Paris. 1919–1939*. Paris: Ed. Autrement Collection Monde (Francais d'ailleurs, peuple d'ici), 1998. P. 105.

¹¹² Там же.

столь резкое выступление его против Ж.-П. Сартра на радио «Свобода» в сентябре 1971 г.

Как писал Л. Диенеш в своей монографии, посвященной Газданову: «<...> первое лицо в произведениях Газданова неизменно – и без всяких сомнений – представляет собой его самого, а не художественное Я, обстоятельство, которое делает его, как по форме, так и по содержанию, "лирическим" писателем»¹¹³. Таким образом, он полностью отождествлял автора и героя. Мы считаем это неверным потому, что соотношение автора и рассказчика в произведениях Газданова не столь однозначно и единообразно. В каждом конкретном случае речь идет о разной степени биографического и психологического сближения.

У Газданова из десяти опубликованных романов (мы не говорим здесь о его документальном романе «На французской земле»), в пяти – повествование ведется от первого лица (табл.).

Таблица

Рассказчик и повествователь в романах Газданова

Рассказчик	Повествователь
Вечер у Клэр (1929)	История одного путешествия (1938)
Ночные дороги (1941)	Полет (1939)
Призрак Александра Вольфа (1947)	Пилигримы (1953)
Возвращение Будды (1949)	Пробуждение (1965)
Эвелина и ее друзья (1968)	Переворот (1972)

В герое-рассказчике просматривается авторское «Я». Это определенный тип личности, имеющий за плечами горький опыт потерь и боли, выразитель основных мотивов прозы. Рассказчик, как и повествователь у Газданова, полностью не объективирован, часто он не имеет имени и напрямую о нем ничего не известно. Но он имеет свою историю, часто драматическую, он размышляет и глубоко чувствует, познает окружающий его мир через свои ощущения, все его мысли сконцентрированы на внутреннем мире. За этими персонажами встает образ автора – интеллигента с искаленной душой, пережившего большую человеческую драму, но сумевшего не потеряться и не потерять свое «Я».

Газданова можно отнести к авторам, для которых сфера литературы и литературного творчества была объектом постоянной рефлексии. Многие его персонажи (за редким исключением), в том числе и рассказчики, являются писателями или связаны с писательским ремеслом. Автор становится организатором текста. Он участвует в процессе текстопроизводства на том же уровне, что и рассказчик и повествователь. Это характерно для романов Газданова: например, «Ночные дороги», где

¹¹³ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 239.

он прибегает к лирико-философским отступлениям. К такому авторскому повествованию мы можем применить термин «тип Дидро» (обращение к читателю). Как пример, в романе «История одного путешествия» (1938) размышления Артура о Монпарнасской среде. В определенный момент в текстовом пространстве появляется повествователь от третьего лица, который выполняет функцию рассказчика. В романах, написанных от первого лица, это авторское «Я» несильно отличается, угадывается похожий персонаж, благодаря некоторым деталям (об этом далее). Таким образом, автор и повествователь – это экстратекстовый субъект, а рассказчик – субъект интратекстовой.

Когда повествование у Газданова идет от первого лица, то все персонажи есть лишь проекция участников сюжета в мыслях говорящего, а не реальные коммуниканты. Безусловно, автор-человек отражается в тексте как реальная физическая и творческая личность во всем, что касается выбора сюжета, лексики и т.п. И здесь мы используем термин «образ автора». Учитывая то, что понятийное содержание этого термина неоднозначно, употребление его представляется нам проблематичным. Анализ функционирования терминов «образ автора», «образ повествователя», «автор» показал, что они часто употребляются как синонимы. У Газданова в отличие, например, от М. Пруста мы не встречаем таких прямых деклараций: «Книга – это продукт другого меня, не такого, каким нас можно представить себе, исходя из наших привычек, наших пороков, из того, какими мы показываемся в обществе»¹¹⁴. У Газданова рассказчик и главный герой – это всегда человек сдержанного характера. Однако известно, что сам писатель был вспыльчив и резок в общении.

Образ героя-писателя, являясь знаковым, выражает в прозе Газданова самые разные значения. Во-первых, отражает в своих взглядах общечеловеческие проблемы, идеи гуманистов. И в этом аспекте он дан в оппозиции к окружающей его бездуховности. Во-вторых, герой-писатель представляет образ самого автора и в этом случае выражает его размышления и мировоззрение по вопросам, которые являются актуальными для Газданова. Этот персонаж – выразитель эстетических взглядов самого писателя. Очень важным и знаковым является тот факт, что все газдановские персонажи-писатели позволили создать в литературе образ русского писателя-эмигранта. До Газданова это не удалось сделать никому из русских писателей.

Безусловно, роман «Вечер у Клэр», как и роман «Ночные дороги», имеет автобиографическую основу и лирическую природу. Часто на основании этих романов исследователи проводят прямые аналогии с жизнью и биографией Газданова. В романе «Вечер у Клэр» отобразена биографическая

¹¹⁴ Adam J-M, Revaz Fr. Analyse des textes. Paris, 1972. P. 98.

близость автора и героя-рассказчика. Но Газданов, например, дает другое имя своему герою – Николай Соседов, тем самым отдаляя себя от героя. Однако этимология фамилии Соседов наводит на мысль о родстве, соседстве с автором, но в то же время не на полную идентификацию с ним.

Главный герой романа «Вечер у Клэр», на наш взгляд, не Клэр, а сам герой-рассказчик. Экзистенциальная природа романа проявляется с первых строк. На первом плане внутренний мир рассказчика, Николая Соседова (персонаж, который появится и в последующих романах и рассказах), его переживания, сомнения. Через его восприятие окружающего мира представлены события, происходящие в жизни героя. Внешне он – пассивен, неподвижен, но внутри его кипят страсти, желания, идет постоянная оценка и анализ всего происходящего. Такая оппозиция «внутреннее – внешнее» задает ритм повествованию. Каждый персонаж дополняет картину мировосприятия рассказчика. Создается эффект присутствия автора, и в то же время благодаря приему воспоминания Газданов создает некую дистанцию с ним. Поэтому нельзя расценивать этот роман как полностью автобиографический. Писатель не стремился к точной передаче реальности, а лишь к воспроизведению эмоций в воспоминаниях.

Во втором романе Газданова «История одного путешествия» нет даже того единства, которое придают первому роману Клэр и нить памяти, на которую герой нанизывает бусы своего повествования. «История одного путешествия» написана в третьем лице (впрочем, героя, Володю, не следует отождествлять с автором), но повествовательный стержень в романе отсутствует: это, собственно, ряд рассказов, связанных лишь тем, что все рассказанное в них видел или знал Володя.

Да, действительно, в романе нет события как такового, вокруг которого развивался бы сюжет. Но все маленькие истории, собранные в один роман, объединены, а персонажи Вирджиния и Артур являются знаковыми. Повествование ведется от третьего лица. Композиционно оно представляет «вереницу отдельных рассказов». Впервые в этом романе Газданов включил в текст фрагменты-эссе в форме размышлений и впечатлений персонажей – о монпарнасской атмосфере, о сорбоннском профессорском невежестве, о писательстве, о необратимости жизненного потока и т.д. В поэтике романа появляется новый элемент: прием эссеизации. Эссеизация стала одной из характерных особенностей литературы XX в., иллюстрирующий своеобразие модернистского искусства.

В «Истории одного путешествия» Газданов дает очень язвительные, жестокие и иронические характеристики монпарнасским завсегдаям: «За столиками *Courole* сидело множество народа <...> Невзрачные художники с голодными лицами, нелепо одетые <...> спорили о Сезанне, Пикассо, Фужита; <...> какой-то развязный и многословный субъект ожесточенно хвалил французскую поэзию и цитировал стихи Бодлера и Рэмбо <...> Вот

молодой автор, находящийся под сильным влиянием современной французской прозы <...> Вот подающий надежды философ – труд об истории романской мысли, книга в печати о русском богоборчестве, интереснейшие статьи о Владимире Соловьеве, Бергсоне, Гуссерле*; живет на содержании у отставной мюзикхолльной красавицы <...> – Неприятная вещь, Монпарнас, – сказал Володя, поднимаясь. – Да; только это хуже, чем вы думаете, – ответил Артур».

На этом заканчивается еще одна часть романа, который формально не разделен на главы, но Газданов, используя графические знаки, делит текст на смысловые куски. Следующая часть продолжает тему Монпарнаса, но повествование ведется от лица Артура в форме внутреннего монолога вперемешку с прямой речью: «Сначала он думал о Монпарнасе. Будучи еще студентом, он нередко проводил там целые ночи <...> Поэтов становилось все меньше и меньше – и потому, что поэзия явно шла на убыль, и потому, что для поэзии нужно было хотя бы уметь грамотно писать и чему-то когда-то учиться; и хотя к монпарнасским поэтам никто не предъявлял требований особенной культурности – как, впрочем, ни к кому на Монпарнасе, – все же какие-то зачатки, какие-то проблески культуры надо было иметь...». Артур дает характеристику этой публике: «Ce sont des rates {Вот крысы (фр.).}¹¹⁵, – думал Артур» [курсив наш. – Е.К.], и в ней явно слышен голос автора. Артур – англичанин, говоривший на русском; так зачем ему думать на французском? «...Те, кому явно недолго уже оставалось жить и не стоило питать несбыточные иллюзии, понимали в глубине души, что ничего никогда не выйдет ни из картин, ни из стихов, ни из романов, потому что нет денег, нет знаний, нет работоспособности и не о чем, в сущности, писать, если только не обманывать себя и других или быть идиотом. Но это понимали лишь немногие: остальные же были твердо убеждены, что рано или поздно их оценят <...> Они забывают, – думал Артур, – что у тех был талант, редчайшая вещь и, кажется, неизвестная на теперешнем Монпарнасе. Зачем эти женщины приехали сюда? – думал Артур. – И зачем попали сюда, в среду, которая навсегда останется им чуждой и непонятной, все эти молодые люди из Бессарабии, из Румынии, из Польши, Литвы, Латвии и еще каких-то русских, богом забытых станций и городов – Кременчуга, Жмеринки, Житомира? Чтобы голодать и пить *safe-côte* и навсегда сгинуть в этой толпе сутенеров и наркоманов, страдающих манией величия и хроническими болезнями?»¹¹⁶

¹¹⁵ Перевод не совсем верный, так как *крыса* по-французски пишется *rat*; слово *ratés* означает «неудачники», и смысл несколько меняется. Неизвестно, ошибка ли это переводчика или опечатка.

¹¹⁶ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1.

Артура Томсон – персонаж противоречивый. Он мало похож на англичанина и, на первый взгляд, идеалистичен. Его любовь к проститутке напоминает Роберта из «Пилигримов»¹¹⁷. В свою очередь, несколько возвышенно очерчен образ самой Виктории. Артур также играет значительную роль в повествовании: его внутренние монологи, рефлексия, история и т.д.

Среди персонажей второго плана ярко обрисованы Свистунов и Одетт, но это, скорее, образы, охарактеризованные через элементы гротеска, шаржа, несколько иронически.

В. Вейдле писал: «Стилистическое дарование его [Газданова. – Е.К.] так велико, что уже в первой книге оно заставляло забыть языковые погрешности (которых с тех пор стало гораздо меньше) и даже некоторый общий неидеоматизм его речи. "История одного путешествия" написана прекрасно. Его автор обладает совершенно исключительным чувством прозаического ритма, а также не столько выразительности отдельного слова, сколько его веса и вкуса по сравнению со всеми другими словами той же фразы того же абзаца. Когда его читаешь, становится очевидным, что девяносто девять сотых советских прозаиков и девять десятых эмигрантских о словесном искусстве вообще понятия не имеют, что слова у них не услышаны, не произнесены, а просыпаны кое-как, точно шрифт из газетного набора»¹¹⁸.

Герой-протагонист Володя Рогачев собирается писать роман только после того, как узнает историю Артура и Виктории. Через ощущения и эмоции Артура он начинает выстраивать цепочку собственных ассоциаций. Газданов так описывает процесс творчества (написания романа): «Он замечал тогда, что полнота впечатления создается почти иррациональным звучанием слов, удачно удержанным и необъяснимым ритмом повествования, так, как если бы все, что написано, нельзя было рассказать, но что шло между словами как незримое, протекающее здесь, в этой книге, человеческое существование. Но когда он пытался писать так, почти не обращая внимания на построение фраз, все следя за этим ритмом и этим иррациональным, музыкальным движением, рассказ становился тяжелым и бессмысленным. Тогда он принимался за тщательную отделку текста, и выходило, что на его страницах появлялись удачные сравнения, анекдотические места, и они становились похожими на ту среднюю французскую прозу, которую он всегда находил невыносимо фальшивой. И лишь в редкие часы, когда он не думал, как нужно писать и что нужно делать, когда он писал почти что с закрытыми глазами, не думая и не останавливаясь, ему удавалось, с помощью нескольких случайных слов, выразить то, что он хотел; и перечитывая некоторое время спустя эти страницы, он отчетливо вспоминал те ощущения, которые вызвали их и сохранили, вопреки закону забвения, их

¹¹⁷ См. примечание 27.

¹¹⁸ Вейдле Б. Писатели США о литературе. М., 1974. С. 199.

неувядаемую и иллюзорную жизнь»¹¹⁹. И здесь Газданов, пишет о себе самом, о своей манере работы над художественным произведением. Очень похоже был описан творческий процесс и в рассказе «Счастье»¹²⁰(1932).

В романах «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Ночные дороги» один тип героя – автобиографическое «Я»: Николай Соседов, Володя Рогачев, ночной таксист (у которого нет даже имени, может быть, потому, что он слишком узнаваем в этом романе), т.е. молодой русский эмигрант во Франции, наделенный способностями к писательскому творчеству, выступающий в качестве журналиста или писателя.

В романе «Ночные дороги» повествование ведется от лица ночного таксиста. Газданов, как известно, проработал ночным таксистом 25 лет. Есть в тексте и немало других автобиографических деталей, из которых выстраивается узнаваемый сюжет газдановских жизненных странствий: «Точно так же, как и в других странах, где я был то бродягой, то солдатом, то гимназистом, то невольным путешественником, я никогда не знал, что со мной случится и окажусь ли я, в результате всех чудовищных смещений, которых я был свидетелем и участником, – в Турции или в Америке, во Франции или в Персии, – так же и здесь, в Париже...»¹²¹. Но он сохраняет дистанцию между героем и автором, выступая в качестве наблюдателя, не объективируется настолько, чтобы быть полностью отождествленным с героем. Все описанные события объединены отношением рассказчика, его комментариями.

Продолжая развивать тему связей между романами, мы выделяем их общность не только на сюжетно-композиционном уровне, но и на уровне персонажной системы. Во всех романах (за исключением романа «Пробуждение») герой-повествователь – это творческая личность, интеллигент, яркая индивидуальность, герой связан с писательской деятельностью (Володя из «Истории...», журналист из «Призрака ...»¹²² и др.), присутствие его антипода только подчеркивает его значимость, непохожесть на окружающих.

Среди романов Газданова к социальным романам (но не смысле классовой борьбы по К. Марксу) можно отнести лишь роман «Ночные дороги» да еще, пожалуй, «Пилигримы». В остальных же произведениях автор, наоборот, стремится уйти от идеологической направленности, не затрагивая проблемы борьбы классов. Основные интересующие его проблемы касаются внутреннего мира героев. Реальная жизнь заменяется существованием в мире фантазий, путешествий, в котором близкой и понятной становится судьба совершенно чужого человека, случайного

¹¹⁹ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. С. 263–264.

¹²⁰ См. примечание 28.

¹²¹ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. С. 621.

¹²² См. примечание 29.

прохожего, а игра собственного воображения неотличима от подлинных, непосредственно пережитых чувств.

Главный герой романа «Пилигримы» (1950–1954), Роберт Бертъе, противопоставляется Фреду, его антиподу, метаморфозу которого мы наблюдаем в конце романа. Две его стороны обозначены двумя именами: Фред – для злодея и Френсис – для персонажа измененного. И все же можно утверждать, что в этом романе Газданов затрагивает социальные проблемы, такие как неравенство в обществе, социальная несправедливость, противоречия между богатыми и бедными.

Роберт внешне пассивен, образован (все то же университетское образование), большое место занимает описание его мыслительной деятельности: он анализирует все события, иронизирует даже в критических и опасных для его жизни ситуациях, иногда проявляет некоторую циничность, даже по отношению к своим близким людям (мама Роберта). Выросший в роскоши, не привыкший трудиться и бороться за свое счастье, он ведет неинтересную, пресную, однообразную жизнь.

Только что-то экстраординарное может всколыхнуть его и заставить почувствовать вкус жизни (пусть даже горький). Этим и стала встреча с Жанин, уличной женщиной. Для него официальные отношения с девушкой из маргинальной среды (описание ее жизни, занятия проституцией, квартала, где она жила, круга ее общения) уже само по себе является протестом против социальной несправедливости.

Роберт и Фред – ровесники, но разная классовая принадлежность объясняет их личностные различия. И опять Газданов делает акцент на роли книг в жизни человека, на образовании. Автор подробно описывает детство Фреда, те жалкие, ужасные условия, в которых он рос, всю жестокость, которую он испытал сначала на себе и с которой стал поступать потом с другими. На примере жизни Фреда Газданов провозглашает библейскую истину: зло порождает зло, добро – добро.

Выходец парижского дна, подросток Френсис попадает однажды к немолодой проститутке – любительнице низкопробного детективного романа. Именно она дает Френсису новое имя – Фред, так звали героя ее любимого авантюрного романа. И Френсис постепенно приобретает сходство с этим вымышленным образом. Его взгляд приобретает устрашающую тяжесть, а в кармане он носит револьвер. Френсис преобразуется во Фреда и становится жестоким сутенером. Ему неведом страх, но он оказывается незащищенным от любви к Жанин.

Это «но» всегда ощущается: если бы не... Фред не стал бы заниматься такими делами. И эта мысль реализуется в дальнейшем. Ключевым моментом в метаморфозе Фреда стал подслушанный в кафе разговор (речь шла об истории культуры), из-за которого происходит надлом в его сознании, еще не осознанное понимание (имплицитное предчувствие) чего-то прекрасного, того, что поможет ему в жизни, то, чего он очень

хочет: «О чем спорили эти люди? Он ничего не понял ни из того, что сказал первый, ни из того, что ответил второй. И какое значение в жизни каждого из них могла иметь история европейской культуры? <...> Он повторял про себя: эллинское наследство, христианство, классификация, иррациональная область, – это звучало как непонятные слова иностранного языка. Для понимания этого нужны были какие-то сведения...»¹²³. Это означает, что изначально он не был доволен тем, где и как жил. Это отличает его от Ренэ, Дуду и др.

Можно усмотреть в Фреде типичные черты представителей низших слоев, впоследствии творящих изменения в обществе. По его словам, именно то, что Жанин предпочла кого-то лучше него, и не давало ему покоя. Он тянулся, как и она, к лучшему, светлому. Фред сумел использовать посланный ему шанс и встретился с Рожэ, о котором ему рассказал сосед по тюремной камере. Так первый шаг возвращения героя к самому себе оказывается связанным с возвращением собственного имени.

Показательным является то, что сам сосед не сумел изменить свою жизнь, и мы понимаем, что для этого необходим характер, который есть у Фреда. Это – сильный, интересный человек. Заключительный аккорд в его судьбе, в его метаморфозе сыграли опять-таки книги. Но то, что он сумел их прочитать, говорит о том, что он был грамотным человеком (в отличие от соседа по камере) и, значит, имел какое-то образование. Вероятно, благодаря образованию он и смог противостоять, оценить то реальное, что его окружало. Первые зерна сомнений в правильности его существования были заронены Лазаресом, слова которого расшевелили гордость Фреда, его амбиции. Известно, что эти два качества – движущая сила многих поступков, как позитивных, так и негативных.

В этом романе Газданов опять затрагивает тему правосудия: подробно описаны процедуры, связанные с выражением законности в обществе (суд, отношение к заключенным).

Финал поражает неожиданной и нелепой гибелью Фреда-Френсиса. Он переродился, стал другим, только начал жить, и можно подумать, что Газданов не знает, что же делать с этим новым человеком, не видит его будущего в этом мире. Возможно, писатель не хотел развивать социально-политическую тему взросления Френсиса и «убил» героя.

В противоположность трагической развязке истории Фреда у Роберта все складывается хорошо, он остается с любимой.

В этом романе Газданов провозглашает элитарность истинного искусства, его понимание и доступность не массам, а избранными. Тем не менее культуре и искусству он отводит преобразующую роль (именно благодаря им происходит метаморфоза Фреда и Жанин).

¹²³ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 350.

Центр композиции, внешней и внутренней, перемещается у Газданова с сюжетных узлов на раскрытие внутреннего мира героев, которые все более объективируются, выражая авторские идеи. В повествовании опускаются многие бытовые детали, подробные описания природы и внешности, уступая место лирико-философской теме, которая, высвобождаясь, начинает звучать все горячее и выразительней.

Тема эта, прежде всего, – красота и богатство человеческого чувства, сущность бытия и др. Благодаря Газданову она стала одной из ведущих в литературе русской эмиграции (сюда с полным правом можно отнести творчество Л. Зурова, Н. Кузнецовой, Н. Берберовой, З. Шаховской).

Автобиографическую основу романов Газданова исследователи отмечали не раз (Л. Диенеш, Ст. Никоненко*, Л. Сыроватко, Ю. Бабичева, С. Семенова и др.). Действительно, судьбы его героев во многом напоминают судьбу самого Газданова. «Самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде является черпать биографический материал произведений и обратно, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадение фактов жизни героя и автора, производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируется <...> Конечно, иногда имеет место непосредственное вложение автором своих мыслей в уста героя с точки зрения их теоретической или этической (политической, социальной) значимости, для убеждения в их истинности и для пропаганды, но это уже не эстетически продуктивный принцип отношения к герою; но обычно при этом, помимо воли и сознания автора, происходит переработка мысли для соответствия с целым героем, не с теоретическим единством его мировоззрения, а с целым его личностью, где рядом с наружностью, с манерой, с совершенно определенными жизненными обстоятельствами мировоззрение – только момент, то есть вместо обоснования и убеждения происходит все то же, что мы называем инкарнацией смысла бытия»¹²⁴.

И хотя «Я» рассказчика в романах Газданова не тождественно автору, степень самовыражения писателя, открытости его авторского сознания, предельной откровенности настолько велика, что вполне можно приложить к газдановскому «метароманному» циклу определение, данное Д. Лихачевым роману Б. Пастернака*: «духовная автобиография», или «психобиография». М.М. Бахтин упреждает: «Мы отрицаем лишь тот совершенно беспринципный, чисто фактический подход <...> основанный на смешении автора-творца, момента произведения, и автора-человека, момента этического, социального события жизни, и на непонимании творческого

¹²⁴ Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / Сост. С.Г. Бочаров. СПб.: Азбука, 2000. С. 36–37.

принципа отношения автора к герою; в результате непонимание и искажение – в лучшем случае передача голых фактов – этической, биографической личности автора. С одной стороны, непонимание целого произведения и героя – с другой»¹²⁵.

По мнению В. Жердевой, «воспоминание для Газданова <...> символ реальности, которая, став достоянием памяти, освобождается от таящейся в ней опасности разочарований, и человек вспоминающий становится подлинным человеком, с всепоглощающей душой и сильным чувством»¹²⁶.

В романах Газданова ощущается ослабление сюжетной канвы повествования, с одной стороны, и доминирование описательной рефлексии непосредственных переживаний героя – с другой. Это качество его прозы не осталось незамеченным критикой, которая возвестила о неспособности писателя построить полноценное эпическое повествование, каким и должен быть роман в его традиционном понимании.

Подобные замечания не раз раздавались в адрес Газданова – достаточно процитировать Г. Адамовича: «Газданов все время прерывает свой рассказ замечаниями в сторону, наблюдениями, соображениями, стремится в самых обыкновенных вещах увидеть то, что в них с первого взгляда не видно. Как бунинский Арсеньев, он пренебрегает фабулой и внешним действием и рассказывает только о своей жизни, не стараясь никакими искусственными способами вызвать интерес читателя...»¹²⁷. Сюжет в романах Газданова приобретает подчеркнутую психологичность, а описательность сориентирована, прежде всего, на внутренний мир героя, на работу его души. Романное мышление Газданова вырабатывает оригинальные принципы поэтики: повествование в русле потока сознания, временной синкретизм, двоемирие, соединение рационального и иррационального и т.п.

В романах Газданова проявляется совершенно новый характер хронотопа, когда художественное время образует сложную и многослойную структуру. Система координат повествования сориентирована не на реальное историческое время, а на «внутреннее восприятие», «внутренний хронотоп» героя-рассказчика, в котором прошлое переживается как настоящее, а картины будущего отчетливы и реалистичны.

Выразить такое ощущение времени можно только с помощью приемов нелинейного письма – монтажного, ассоциативно-присоединительного

¹²⁵ Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / Сост. С.Г. Бочаров. СПб.: Азбука, 2000. С. 38.

¹²⁶ Жердева В.М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции (Б. Поплавский, Г. Газданов): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 215 с.

¹²⁷ Адамович Г. // Иллюстрированная Россия. 1930. 8 марта. С. 14.

типа повествования, что отмечалось многими исследователями (С. Кабалоти, Н. Цховребов и др.). В романах Газданова различные временные планы «присоединяются» друг к другу с помощью конструкций типа «я помню».

Нарушение привычных моделей романских форм у Газданова происходит также за счет установления нелинейного письма, или гипертекста, который отказывается от определяющих связей и однозначности сообщения.

В некоторых поздних романах («Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды», «Пилигримы» – все они опубликованы после войны) Газданов возвращался к повествованию от первого лица, тем не менее, как отмечает Г.Струве, композиция его романов стала крепче, состав их разнообразнее, персонажи зажили более обособленной от рассказчика жизнью¹²⁸.

Далее он пишет, что в романах Газданова много разнообразных элементов: элементы психологического романа соседствуют с элементами романа полицейского, авантюрный роман сплетается со светским, и тут же длинные и часто малоудачные философские рассуждения¹²⁹.

Итак, общность рассказчика и повествователя может проявляться в следующем: это человек, занимающийся творчеством, русский интеллигент, эмигрант, постоянно погруженный в воспоминания о России; прошел Гражданскую войну, одинок и беден, вначале работает, где придется, позже становится ночным шофером такси в Париже, владеет французским языком. Как видим, создается тип личности, имеющий много сходства с судьбой автора.

Доминантные мотивы прозы Газданова выражаются в судьбе героя: путешествие, одиночество, изгнанничество, смерть и т.д. Автор выступает как реальная творческая личность (благодаря автобиографическим деталям) и в основном совпадает с образом автора.

Рассказчик и повествователь рассматриваются, прежде всего, как текстообразующая категория.

¹²⁸ Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 294.

¹²⁹ Там же. С. 293.

ГЛАВА 3. Поэтика рассказов Г. Газданова

3.1. Поэтика ранних рассказов: композиционно-сюжетный аспект

В структуре рассказа «Повесть о трех неудачах»¹³⁰ Газданов использует прием прямого обращения к читателю (пролог рассказа), в котором раскрывает связь рассказов между собой. Можно предположить, что писатель специально объединил разные истории в один рассказ, создавая некий цикл, и предугадывал реакцию критики, поэтому он и раскрывает причины такого объединения в прологе, как бы заранее снимая трудности восприятия.

Смерть он рассматривает как неудачу, пытается подвести к логическому концу каждого персонажа: «Эти три эпизода, три главы, – почти не связаны хронологически и сведены лишь условно в форму одной повести. Я все же настаиваю на их общности. Прежде всего, это рассказы о неудачах – так как смерть я считаю неудачей. Кроме того, в облике каждого из героев я нахожу предрасположенность к катастрофе: их неудачи понятны и естественны»¹³¹. Итак, сам герой-рассказчик напрямую обозначил связующие элементы частей рассказа. В прологе к «Повести о трех неудачах» он объясняет свое отношение к смерти как к оскорблению. Как раз тема смерти и является одним из связующих элементов для трех частей рассказа, о чем автор сам объявляет в прологе. В заключительной фразе пролога герой-рассказчик самоидентифицируется: «Повесть о трех неудачах – написанная в первом лице – рассказ спутника осужденных, свернувшего в сторону наименьшей мягкости и наименьшего сопротивления»¹³². Вся глубина трагедии судьбы изгнанника-эмигранта заключена в этой фразе.

Между частями рассказа нет традиционных переходов от одной линии повествования к другой, они не озаглавлены, как это сделано в «Гостинице грядущего» и в «Рассказах о свободном времени»¹³³. Но все дебютные рассказы («Гостиница грядущего», «Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик»¹³⁴, «Товарищ Брак»¹³⁵) объединены сквозными героями (Володя Чех, Сергеев, Бланш, Женщина вертикальных линий), местом (гостиница «Русское хлебосолье»), общностью рамочной ситуации, единым заголовком рассказа, эпиграфом, прологом.

¹³⁰ См. примечание 30.

¹³¹ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 13.

¹³² Там же. С. 14.

¹³³ См. примечание 31.

¹³⁴ См. примечание 32.

¹³⁵ См. примечание 33.

О. Егорова, занимаясь проблемой цикла и циклизации, отмечает в своей работе, что, несмотря на то что у Газданова нет ни одного цикла рассказов в общепринятом значении термина, циклизация была организующей силой в очень многих его произведениях (дебютные рассказы и рассказы позднего периода, например, «Фонари»¹³⁶, «Мартын Расколинос»¹³⁷, «Водяная тюрьма»¹³⁸ и др., а также романы «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Ночные дороги» и др.), что само по себе является новаторством в литературе. Пример этого исследовательница находит в трехчастной структуре его первых рассказов «Повесть о трех неудачах» и «Рассказы о свободном времени», справедливо отмечая, что три части – это уже трилогия, это цикл, тем более что части описанных произведений, будучи посвящены разным вещам, достаточно самостоятельны. Первый рассказ Газданова «Гостиница грядущего» имеет двухчастную структуру. Переход от двухчастной структуры к трехчастной может рассматриваться как эволюция в его прозе¹³⁹. Подобная характеристика, по мнению О. Егоровой, с одной стороны, говорит о цикличности структур вышеназванных произведений; с другой стороны, утверждает наличие в них элементов еще не родившегося, находящегося в зачаточном состоянии постмодернистского письма¹⁴⁰.

Рассматривая жанровые трансформации начала прошлого столетия, О. Егорова отмечает: «Процесс циклизации был основой создания нового типа модернистского романа XX века, и цикл как структура ощущается в строении большой формы прозы у писателей, принадлежащих к разным национальным культурам и литературным направлениям»¹⁴¹.

У Газданова в рамках одного рассказа благодаря все той же фрагментарности присутствуют несколько рассказов.

Тексты Газданова, написанные в ранний период, отличаются монтажным построением сюжета, наличием разных центральных персонажей в каждой из частей-фрагментов («Общество восьмерки пик» и т.д.).

В композиции дебютных рассказов наблюдается фрагментарность, непоследовательные смены пассажей (за что его часто критиковали В. Ходасевич и Г. Адамович, не оставлявшие без внимания ни одно из его произведений). Ощущается непонятная в то время дисгармония, производимая диссоциацией зрительных образов, движущихся и живущих

¹³⁶ См. примечание 34.

¹³⁷ См. примечание 35.

¹³⁸ См. примечание 36.

¹³⁹ Егорова О. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: Дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2004. С. 405.

¹⁴⁰ Там же.

¹⁴¹ Там же. С. 4.

как бы вне пространства и времени, из которой тем не менее возникает таинственная, внутренняя гармония, устраняющая эти диссоциации.

Понятие мозаики вообще представляется важным для изучения жанрово-стилевых особенностей модернистской прозы. Произведение создавалось из фрагментов разных форм и размеров.

Сюжет первых четырех рассказов («Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик», «Татьяна Брак») – воспоминание о России накануне революции 1917 г., во время и после событий 1917 г. Поэтика рассказа «Превращение»¹⁴² (1928) отличается от поэтики дебютных рассказов. Это произведение относится к следующему этапу в творчестве писателя, но прослеживается перекличка образов первого рассказа «Гостиница грядущего» с рассказом «Превращение» и с более поздним рассказом «Водяная тюрьма»: место действия – гостиница и странные обитатели.

Первая часть рассказа «Повесть о трех неудачах» начинается так: «В свое время мы родились незаржавленными и молодыми, и жизнь каждого из нас перегоняла медленные стрелки стенных часов, тяжелые удары соборного времени и беспрестанное тиканье почти хронометров Павла Буре»¹⁴³. В этом абзаце дана формула дореволюционной жизни: аналогия с часами Павла Буре, известной маркой, гарантирующей качество, олицетворяющей стабильность, устоявшиеся традиции, «соборное время» – время церковной службы, объединение людей единой веры. Но эпитет «незаржавленные» вносит дискорданс в повествование, так как не подходит по стилю и слишком экспрессивен: цвет ржавчины схож с цветом запекшейся крови; были рождены незаржавленными – еще не участвовали в кровавых событиях и не видели крови. Рассказ течет медленно и размеренно, как и мирная молодая и беспечная жизнь.

Первый абзац вступает в отношения оппозиции с последним абзацем первой части на семантическом уровне и параллельно – на формальном: «И осталось еще несложная аллегория: эмблема проткнутого сердца, выпавшего из собачьей пасти, урок геометрии углов и убийств, медленные стрелки тяжелых часов на готических церквях Франции, – время, покрытое ржавчиной»¹⁴⁴. Время, покрытое ржавчиной, – период событий, оставивших глубокий след в судьбе участников, бесповоротно изменивших их жизнь.

В рассказе «Общество восьмерки пик» рассказчик дает красочную характеристику времени произвола и крушения устоев: «А дела все ухудшались. Россия бурлила, вскипая пузырями политических авантюр. В городах бродили шайки вооруженных властей, и микроб

¹⁴² См. примечание 37.

¹⁴³ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 14.

¹⁴⁴ Там же. С. 19.

государственности беспрерывно прорастал и усиливался, расползаясь широким кольцом арестов и расстрелов»¹⁴⁵.

В первых рассказах присутствуют элементы эстетики кубизма (например, Женщина вертикальных линий). Что представляет собой эта женщина, и какова ее роль в произведении? Характеристика ее дана, скорее всего, в ироническом ключе и даже порой гротескно: «Женщина шла, не сгибая ног, гордо и резко выставив острые прямые груди. Я не видел до этого таких прямых, – и не знал, что в жизни есть своя геометрия, не уложившаяся в теореме о сумме углов. И моя встреча с женщиной прямых линий была первым уроком ежедневной математики, науки о положительных и отрицательных величинах, о форме женской груди, о тупых углах компромиссов, об острых углах ненависти и убийств»¹⁴⁶. По манере внешнего описания, ассоциирующейся с приемами кубизма, учитывая негативность образа, можно определить отношение Газданова, выраженное этим персонажем, к названному течению в искусстве, как раз в это время явленному на широкое обсуждение публики.

Трудно предположить, что такой тонко чувствующий художник, коим являлся, по свидетельствам многих его современников, Газданов, мог благоволить кубизму.

Как пишет в своей книге А.М. Редько: «На их [кубистов – Е.К.] портретах и линии, и краски безобразны с точки зрения традиционной красоты; страшно и думать, что кто-то мог быть доволен увековечением своего лица на тех портретах, которые писались кубистами»¹⁴⁷. И далее современник кубизма продолжает: «Над живописными достижениями "кубистов" публика, в огромном большинстве случаев, весело смеялась <...> Нужно было признать, что кубизм – в основе – болезнь ищущей мысли. И эта болезнь выражается в чрезвычайно смешных и карикатурных для стороннего взгляда формах, независимо от тех элементов "скандализма", который приносится отдельными представителями»¹⁴⁸.

Исходя из вышесказанного, мы можем предположить, что если в дебютных рассказах Газданова и присутствуют черты кубистической эстетики, то лишь как критика этого направления. Писатель позволил себе иронизировать над новым направлением в искусстве; выражением этой иронии и служит неприятный ему персонаж. Женщина вертикальных линий, так же как и кубисты, вносит смятение и недоумение в течение описываемых событий.

¹⁴⁵ Там же. С. 61.

¹⁴⁶ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 15.

¹⁴⁷ Редько А.М. Литературно-художественные искания в конце XIX – начале XX в. Bradda Books LTD, 1924. С. 98.

¹⁴⁸ Там же. С. 99.

В рассказе «Гостиница грядущего» отсутствие сюжетной связи, нестабильность действия передает атмосферу Парижа начала прошлого века и положение самого героя-рассказчика в нем. Все подчинено идее временности, смутного периода, ожидания лучших изменений: «*Можете себе представить* [курсив мой. – Е.К.] – парижская улица. В орнаменте строгого асфальта, ровных стен и домов, где пол гладок, как брюхо ящерицы, и швейцары медлительны, как крокодилы. В орнаменте ежедневных обедов и жизней легких, как облако. Гостиница грядущего. Косой стеклянный навес похож на площадь застывшей воды. Огненные проволоки электричества освещают траурную доску, на которой собраны в немногих словах все достижения цивилизации: центральное отопление, горячая и холодная вода и ближайшая станция метрополитена»¹⁴⁹. Это – единственный раз, когда герой-рассказчик напрямую обращается к читателю.

Метафоричность описанного позволяет понять то удручающее впечатление, которое гостиница производит на героя-рассказчика: рептилии ассоциируются с опасностью и негативными ощущениями. В этом контексте символично и название рассказа: *гостиница* как место временного проживания и *грядущего*, того неясного времени, когда все изменится, но неизвестно, в какую сторону. Но метонимическое *грядущее* – собирательный образ, – представлено и теми персонажами, которые обитают в этой гостинице: «Грядущее помещается в пяти этажах»¹⁵⁰. Знакомство с этими обитателями дает понятно, что будущего у них нет. Эти два понятия могут быть интерпретированы и как противоречивые, полярно несовместимые; нет нормальной, прежней, привычной жизни в этой эфемерной гостинице: «В гостинице грядущего нет твердой привычки иметь постоянную профессию»¹⁵¹. Герои занимаются пустыми, не нужными никому, кроме них, делами: «Бланш пишет трактат <...> Трактат о губах как таковых. Губы как лохмотья красоты, как материал для парфюмерных изысканий, как незаживающий шрам любви, вооруженный ножом. Значит, Бланш недаром называется студенткой»¹⁵².

Поиск необычных формальных средств выразительности в дебютной прозе, приводящий автора к маргинальной жанровой форме, напоминает сценарий фильма:

«Жозеф говорит: – Держи.

Жан: – Смотри.

А некто

Жак: – Вот этот?

поднимается

¹⁴⁹Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 7.

¹⁵⁰ Там же. С. 7.

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Там же. С. 8.

Жакоб: – Наплевать. по лестнице»¹⁵³.

Газданов не писал стихов, но очень интересно, что в дебютных рассказах он видоизменяет привычную полиграфию прозы и прибегает к вкраплению в прозаический текст элементов, очень напоминающих верлибр.

Впервые у Газданова мы встречаем этот прием в «Рассказах о свободном времени» и затем в «Обществе восьмерки пик». Вторая часть «Рассказов о свободном времени» под символическим названием «Бунт» представлена в своеобразной стихотворной форме: смещении ритма и стилей.

«Алеша вздрагивал и не отвечал.

Было, строго говоря, два Алеши:

Алеша с сигарой
и Алеша без сигары»¹⁵⁴.

И сквозь

синий

табачный

туман

фигура Алеши – с огнем в зубах и безупречно белыми пятнами перчаток – подходила к стойке Екатерины Борисовны»¹⁵⁵.

«И Екатерина Борисовна, взволнованная

синим

табачным

туманом,

И необычным тоном Алеши,

и жизнью, которая – только вечером,

лила дрожащей, непрофессиональной рукой горячий чай на белые перчатки Алеши»¹⁵⁶.

По сути, мы имеем дело с поэтическим опытом. Больше к нему Газданов не возвращался, и исследователями не обнаружено стихов в его рукописях. Тем интереснее изучить дебют Газданова-поэта:

«Но сквозь тяжелую муть застывших лет

все повторяется, падает и снова упорно встает

эта неизменная история проигрышей,

это оглавление

этой жизни:

медленный ритм

Туп-

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 32.

¹⁵⁵ Там же. С. 33.

¹⁵⁶ Там же.

Там,
сигары Алеши,
треснувшие губы Люси,
шляпа и перчатки Розы Шмидт,
пейзаж севера и революции

и
затихший
грохот
России»¹⁵⁷.

Следует отметить, что в 1920-е гг. стихов пишут много и в советской России, и в эмиграции. Далеко не все стихи представляли художественную ценность. Это были годы «мягкой» политики, когда в советской России еще публиковали, издавали и переиздавали писателей и поэтов, уехавших из страны. Газданов был подвержен некоторому влиянию поэтических течений, познавших свой расцвет в послереволюционной России. Вне рассказа эти стихи, быть может, не имели бы такого шарма и оригинальности, но, вплетенные в повествование, они звучат как песня. Как пишет Л. Диенеш, «в первых рассказах Газданова (1927–1928) явственно ощутимо влияние ранней советской прозы и поэзии, отразившееся на формальной стороне его творчества ("Серапионовы братья", Маяковский, Пастернак*)». Исследователь называет опыты молодого писателя «манеризмами».

Газданов не создает в своей душе искусственной любви к тому, что современно, он не закрывает своего слуха для голосов, звучащих из прошлого и неизбежного будущего. Он остается верным себе и следует потоку, влекущему его к новым берегам. Его повествование наполнено жаждой жизни. Нужно жить во что бы то ни стало, хотя бы ценой чудовищной ошибки, превращающей миг, придающий относительному абсолютную ценность, в вечность.

3.2. Мотивная структура

3.2.1. Мотив женской власти

В своем письме-отклике на роман «Вечер у Клэр» М. Горький писал Газданову, что он ведет свое повествование в одном направлении – к женщине. М. Горький объясняет это возрастом писателя. В своем ответе Газданов согласился с замечанием Горького и пояснил, что раньше не замечал этого.

¹⁵⁷ Там же. С. 36.

Однако, согласившись с М. Горьким, в дальнейшем своем творчестве Газданов не преодолел этой направленности, а даже развил и углубил ее. Галерея женских героинь представлена образами яркими, неординарными, за которыми стоят сложные и интересные судьбы, даже если это образы второстепенных женских персонажей. За редким исключением герой-рассказчик выражает иронию по отношению к женским персонажам, которая реализуется через контрасты и лексику в описании внешности, в представлении характерологических портретов героинь. У Газданова нет портретных описаний как таковых, он передает чувства, которые испытывал рассказчик при знакомстве с женщиной, и его впечатление, а не то, какой он ее увидел. Именно посредством чувств и впечатлений складывается образ женской героини в сознании читателя. В прозе Газданова женские персонажи далеко не идеальны, и образы эти сильно отличаются от классического женского образа прозы XIX в. Именно так воспринимает их герой-рассказчик.

Женщину вертикальных линий из рассказа «Повесть о трех неудачах» не называют по имени, оно мелькнет лишь случайно, много позже, но некоторые особенности ее внешности ассоциируются с ее образом жизни (например, сравнение рыжего цвета и золота, которое она очень любит):

« – А! Катя. Рыжее любит.

И больше ничего. "Рыжее" на блатном языке значит "золотое"»¹⁵⁸.

Однако такой вроде бы незначительный персонаж появляется на протяжении всех трех частей рассказа, и из нескольких деталей мы узнаем всю историю ее жизни, в то время как о многих главных героях известно гораздо меньше и их истории не доведены до логического конца. Возможно, в жизни Женщины вертикальных линий уже не будет никаких перемен: «А женщину прямых линий я видел здесь. У нее браслеты на руках: она любит рыжее. Все так же резко и гордо выдаются под платьем острые прямые груди: движения сохранили свою несгибающуюся стремительность. Мое окно – против ее балкона. Ночью, когда я сижу и пишу, с балкона прямыми лучами отходит свет. У нее на квартире играют в карты»¹⁵⁹. И далее фраза, полная горечи и сожаленья: «Мы остались живы: я, променявший изгибы российских дорог на ровные линии Запада, и женщина, любящая рыжее»¹⁶⁰.

Заметим, что здесь впервые упоминается о том, что герой-рассказчик – писатель; этот же узнаваемый герой появится во многих рассказах и романах. Местоимение «мы», которым рассказчик объединяет себя с этой женщиной, подчеркивает абсурдность и трагизм ситуации: не имея о ней ничего общего, даже презирая ее, он вынужден жить с ней по соседству. Прослеживается мысль о том, что в эмиграции оказались люди, принадлежащие к совершенно разным слоям и категориям.

¹⁵⁸ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 18.

¹⁵⁹ Там же. С. 18–19.

¹⁶⁰ Там же. С. 19.

Говоря об этом персонаже, С. Кабалоти отмечал: «Это не характер, а именно символ, – символ некоего примитивного и агрессивного начала, для которого не существует границ и расстояний»¹⁶¹. Через внешнее описание (уточним, скорее – набросок) Газданов представляет сущность персонажа, делая акцент на негативных чертах. Характер дан в манере импрессионистов, широкими мазками, без четких границ.

Другие женские персонажи в дебютных рассказах (мадам Шуцман, ее дочери, Маруся, Надя, и др.) Г. Газданов представляет в оппозиции друг другу, они порой лишены характерологических характеристик. В этих фигурах просматривается противопоставление духовного и телесного¹⁶².

К группе романтических женских персонажей в дебютных рассказах можно отнести Розу Шмидт, Джэн, Татьяну Брак. «<...> Розе Шмидт я посвятил бы север. Север – прекрасную, мужественную страну, колыбель веселой революции, страну холода и румянца...»¹⁶³. Татьяна Брак является романтической девушкой, объектом платонической любви трех друзей, не сумевших ее спасти и уберечь от ужасных событий, попавшей в чужие для ее характера условия и время, определившие трагическую развязку ее короткой жизни: «В те времена, когда Татьяна Брак начинала свою печальную карьеру, ей было восемнадцать лет, и мы любовались ее белыми волосами и удивительным совершенством ее тела <...> Когда Татьяне Брак пошел девятнадцатый год и ее глаза вдруг приобрели смутную жестокость, мы увидели, что липкие ковры разврата уже стелются под ее ногами»¹⁶⁴.

Большое место уделяется описанию атмосферы в городе, на фоне которой разворачиваются события рассказа: в городе царит хаос, привычный образ жизни нарушен. Все это позволяет более рельефно представить историю короткой жизни главной героини, молодой девушки Татьяны Брак.

Образ анархистки Джэн тесно связан с музыкой, ее характер обрисован через звуки ее голоса, это – лирическая героиня: «В Джэн исключительным был только ее голос. В остальном она почти не отличалась от русских революционных гимназисток <...>»¹⁶⁵.

В этом персонаже проявляются анархические увлечения молодого писателя: «И Джэн начинала петь.

Песнь идет так:

Она начинается колеблющейся нотой,
медленными, извилистыми, раскачивающимися

¹⁶¹ Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб.: Петербургский писатель, 1998. С. 27.

¹⁶² Там же. С. 28.

¹⁶³ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 34.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Там же. С. 58.

звуками,
затем
звенит ровно,
и сдвигает сердце, и опоясывает его
цепью тоски,
и атласом крови,
и судорожным чувством слез,
и пронзительным ощущением
улетающих призраков памяти.

Потом песнь начинает расти.

Она поднимается,
и скользит,
и трясет потолок,
и долетает до крыш,
и, спускаясь,
доходит до вышины человеческой груди,
и струится по атласу,
и бряцает цепью.

Так, по крайней мере, пела Джэн.

Обессиленные и вздрагивающие, они лежали на ковре. Из соседней комнаты слышался плач Джэн и запах эфира. Желтели электрические лампы, уступая нарождающемуся рассвету»¹⁶⁶. Нет текста самой песни, лишь ее интерпретация рассказчиком и описание впечатления на слушающих, находящихся под наркотическим воздействием эфира.

Говоря о Розе Шмидт, герой-рассказчик для выражения романтических чувств прибегает к стихотворной форме, как это делали поэты, воспевая Прекрасную Даму: «По тротуару, под фонарями двигалась вечерняя толпа, целый маскарад – презрительные, раскрашенные маски поэтов, яркие женские губы, тяжелые шубы коммерсантов, каракулевые саки аптекарш и черная широкополая, летящая по косой линии –
вниз, шляпа

в необыкновенное лицо

Розы Шмидт.

Если бы не существовало календарей с временами года,

то Розе Шмидт –

я посвятил бы север.

Север – прекрасную, мужественную страну, колыбель веселой революции, страну холода, и румянца, и далеких снежных пространств со следами лыж и четкими отпечатками волчьих лап.

Север. И восклицательный знак.

¹⁶⁶ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 54.

Север. И шаг вперед»¹⁶⁷.

Следом за поэтическим представлением Розы Шмидт следует прозаическое описание нимфоманки Люси.

Образ героини второго плана Нади из «Рассказов о свободном времени» является собирательным и рассказывает о судьбе многих подобных женщин: «Всюду, где появлялся бледный призрак смерти, светлый и чистый образ Нади внезапно вставал перед глазами умирающих героев»¹⁶⁸. Газданов не описывает конкретный характер, образ Нади не индивидуализирован. И тем глубже воспринимается ее образ, когда она предстает в сцене после ночной оргии на квартире Сверчкова: «В глубине комнаты на кровати лежала Надя. На секунду, взглянув на ее измятое тело, и кожу с синяками, и на бледные, синие полосы губ, я закрыл глаза, и судорога жалости и печали свела мое лицо»¹⁶⁹.

Несмотря на отличия выделенных женских персонажей, ясно ощутимы симпатия и сострадание к ним героя-рассказчика, а его точка зрения аналогична авторской. Однако, наряду с положительными женскими образами, у Газданова есть женские персонажи (Женщина вертикальных линий, мисс Грей, m-lle Тито и др.), которых он не любит, высмеивает и даже ненавидит, так как не воспринимает их жизненную позицию. При этом, однако, Газданов не выступает моралистом, не призывает их обличать или судить.

Так, в третьей части «Смерть пингвина» из «Рассказов о свободном времени» Газданов впервые вводит негативный и неприемлемый героем-рассказчиком персонаж – мисс Грей: «Я узнал эти неподвижные глаза, мужской пиджак, пробор на классической голове, улетающие высокие брови и широкие огненные губы <...> Давняя враждебность связывала меня с ней <...> Я не поверил в неподвижность ее глаз, в срывающийся смех, в пустой и напряженный взгляд <...> Я ненавидел ее, хотя она была очень не глупа и чрезвычайно для женщины начитана»¹⁷⁰. Что же так претит автору в этом образе? Прежде всего, ее жестокость и внутренняя пустота, а также стремление к разрушению всего, что ее окружает. Он открыто выражает ей свое отношение, полное неприятия и сарказма: «Мне несколько не жаль даже вас, Alice, дорогая мисс Грей, автор плагиата у Уайлда. Я позволяю себе отклонить высокую честь принадлежать к числу ваших постоянных знакомых, так как с вашего разрешения не люблю такого тривиального и буржуазного понимания искусства и примитивного жонглирования нелепыми и архаическими понятиями о зле, грехе и раскаянии. Я ненавижу вашу религию, Alice, я считаю вашу профессию слишком вульгарной,

¹⁶⁷ Там же. С. 34.

¹⁶⁸ Там же. С. 41.

¹⁶⁹ Там же. С. 42.

¹⁷⁰ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 48.

достойной только невежественного эстетизма тротуарных святых и дешевых альфонсов»¹⁷¹.

В рассказе «Ошибка»¹⁷² Газданов проявляет склонность к мистификации (как и в других рассказах, например, «Авантюрист»¹⁷³, «Смерть господина Бернара»¹⁷⁴, «Исчезновение Рикарди»¹⁷⁵ и др.). Характерно начало рассказа, когда он вводит читателя в заблуждение: невозможно сразу догадаться, кто действующее лицо. Реальность представлена размытой, как во сне, или через поток сознания старого немощного человека, имя которого (Василий Васильевич) подтверждает наши догадки. Необычна ассоциация взрослого имени с именем ребенка. Здесь фантазия писателя безгранична, и как тут не вспомнить уже обычный эпитет «неразгаданный» Газданов.

Сравнивая ситуации в рассказах «Ошибка» и «Железный Лорд»¹⁷⁶, мы заметим, что в одном бессознательное *мужское* разрушает жизнь семьи («Железный Лорд»), а в другом бессознательному не может противостоять *женщина* («Ошибка»). Газданов как бы показал, что это присуще человеку вообще, а не тому или иному полу. То, что Газданов не осуждает героев и не дает этических оценок, причем эта его черта прослеживается во всем творчестве, показывает, что он не желает выступать в роли моралиста, что он понимает человеческие слабости или трудности.

Заметим, что речь идет в этих рассказах о разных чувствах. Ошибкой был порыв героя рассказа «Железный Лорд», мимолетная измена *любимой* женщине, за что он расплачивался многие годы. В «Ошибке», наоборот, то, что случилось с героиней, ее встреча и недолгая связь, изменило всю ее дальнейшую жизнь и оказалось сильнее материнских чувств. Это было то настоящее, испробовав которого, она не смогла вернуться к «пресной», не трогающей ее жизни с неинтересным, «известным» мужем. Это огромное чувство вытеснило из ее души и сердца все остальные желания и мысли. В этом цельность ее натуры. Да, она пыталась понять и сопротивляться (попытки не пойти на встречу, нежелание признаться в своей любви), но Газданов так пронзительно-красиво рассказал о страданиях героини в сцене у постели умирающего возлюбленного, что ее поступок становится понятным. Писатель обходится без любовных деклараций и без показных диалогов о чувствах, есть поступки, противоречащие произнесенным словам.

¹⁷¹ Там же. С. 49.

¹⁷² См. примечание 38.

¹⁷³ См. примечание 39.

¹⁷⁴ См. примечание 40.

¹⁷⁵ См. примечание 41.

¹⁷⁶ См. примечание 42.

Из ряда других этот рассказ выделяется изяществом и трогательностью. Газданов не вдаётся в ненужные подробности, он не говорит о причине смерти героя, это уже неважно. Умение найти те детали, которые раскрывают суть событий, – вот что всегда отличало Газданова. Проводя параллель между Еленой Власьевной («Железный Лорд») и матерью Кати («Ошибка»), можно согласиться с С. Кабалоти в том, что оба персонажа гротесковы, но одновременно в описаниях этих женщин чувствуется также обездоленность, непонимание окружающими и одиночество. Понятно, что обе женщины несчастны в браке и чужие в семье. Газданов пишет в «Ошибках»: «Она не любила свою дочь, не любила сына, не любила мужа...»¹⁷⁷ Отсутствие контакта и взаимопонимания с мужем и детьми компенсируется внешними контактами (благотворительностью матери Кати и частыми визитами к соседям Елены Власьевны).

В первом случае Газданов показал ту жизнь, которая ждала бы Катю, останься она в семье. Описание жизни Кати до брака – это лишь проекция ее будущей жизни. Не зря Газданов показал двойственную натуру героини. В письме к дочери мать Кати представлена совсем с другой стороны, и автор сочувствует ей, наделяя ее положительными человеческими качествами. Елену Власьевну настоящую мы узнаем в конце рассказа после смерти мужа, которая для нее явилась избавлением от невыносимой жизни и страданий.

Из письма мужа становится понятным ее поведение и вся глубина ее несчастья. Газданов дает ответ на вопрос, заданный в начале рассказа героем: почему он с ней живет? В этих рассказах мистификатор-Газданов интригует читателя (начало рассказа «Ошибка» сквозь призму мировосприятия маленького мальчика; название «Железный Лорд», смерть героя, его жизнь с «такой» женой), заставляет недоумевать и задумываться.

В «Ошибках» он не зря подробно описывает поведение Кати после измены мужу. Ему удается подметить психологизм ситуации, проводя параллель с поведением матери, и как подтверждение звучит реплика брата Кати: «Чем ты становишься старше, тем ты больше на маму похожа. Прелестная наследственность»¹⁷⁸.

Газданов не прибегает к детальному описанию внешности героев, он только останавливается на самых характерных их чертах. Через реплики и реакцию на поведение других мы понимаем характер героев.

На наш взгляд, речь не идет только о сексуальном влечении, если ему противопоставляется самое сильное для женщины чувство – материнство. Мы считаем, что здесь речь идет о настоящей любви. Катя выбирала между жизнью с нелюбимым мужем и ребенком (схожая ситуация у Л.

¹⁷⁷ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 466.

¹⁷⁸ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 468.

Толстого в «Анне Карениной»). После развода ребенка ей все равно не оставили бы, а жить с мужем – значит, предать любовь.

Новое в поэтике прозы Газданова – это изображение цельности и жертвенности женской натуры, жизненной мудрости человека, знающего цену человеческой слабости. Можно уловить созвучие с «Анной Карениной» Л. Толстого по основной сюжетной линии и по общим чертам героинь, что не так уж необычно, учитывая отношение Газданова к автору названного романа.

Рассказ написан в лучших традициях классической новеллы. Кульминационный момент – смерть возлюбленного – является разрешением второй части рассказа. Для поэтики типична интрига и неожиданный конец. Решение Кати о разводе идет в разрез со здравым смыслом: для чего? ради кого? Но в этом и заключается газдановская виртуозная способность держать читателя в напряжении до конца. Он не дает ответов на вопросы, он будит сознание и заставляет нас оценить поступки героев самостоятельно. Символично название рассказа: что же было *ошибкой*? Как это часто встречается у Газданова, он не доводит до конца историю своих героев, мы можем только предполагать, каждый по-своему, как сложится судьба героини или героя дальше.

Объяснение этому можно дать следующее: Газданов не может отвечать за будущее, он рассказывает о настоящем и о прошлом. В этом слышны отголоски размышлений о неясности будущего самого писателя.

Сюжет рассказа «Шрам»¹⁷⁹ основан на сохранившейся среди рукописей писателя газетной публикации. Но в рассказе в отличие от газетной заметки речь идет лишь об одном преступлении – игре в «кукушку». Газданов исследует личность героини: женщины, которая не способна любить, которая использует мужчин в своих целях, женщины-охотницы. В рассказе делается неоднократно акцент на внутренней пустоте героини.

Повествование интригует с самого начала, прежде всего, подробным описанием внешности героини, с которого начинается рассказ: она не является примером классической красоты, а наоборот, сначала не совсем понятно, как Наташа может очаровывать мужчин. Такое подробное описание (полное контрастов) необычно для Газданова: «Она была чрезвычайно далека от типа классической красавицы, у нее был неодинаковый разрез глаз, чуть-чуть скошенный рот, небольшое углубление посередине лба, но все это, вместе взятое, производило впечатление повелительной привлекательности, совершенно бесспорной для всех, кто ее знал. И наряду с этой внешней резкостью ее притягательности у нее был медленный и ленивый голос»¹⁸⁰.

Образ героини антитетичен, полон противоречий, и можно ощутить даже авторскую иронию по отношению к ней. Нельзя согласиться с

¹⁷⁹ См. примечание 43.

¹⁸⁰ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 533.

Л. Диенешем, который дает очень низкую оценку художественному уровню рассказа и считает его неудачным: «Это один из самых неудавшихся рассказов Газданова, вероятно потому, что представляет собой всего лишь портрет русской эмигрантки Наташи и описание ее жизни, не более того. Газданов никогда не был силен в создании женских образов, а тут еще убогий внутренний мир Наташи, ее неспособность воспринимать отвлеченные понятия, аморальность ее жизни – все это отнюдь не делает героиню привлекательной, а рассказ о ней занимательным»¹⁸¹.

Газданов, характеризуя Наташины особенности, подчеркивает ее эротичность: «<...> ее замечательность касалась преимущественно одной стороны любви, той, о которой почти не принято говорить. Но в этом отношении она была несравненна»¹⁸².

Газданов выделяет в Наташином характере еще одну черту, с его точки зрения очень важную: «В ней была еще одна, и самая опасная, черта – это любовь к вызову и поощрение нелепых и безрассудных поступков <...> Из-за этого ее пристрастия к такому дикому спорту совершенно порядочные люди попадали в очень неприятные истории, это случалось тогда, когда ее власть над ними была особенно сильна»¹⁸³.

Неоднократно повторяется в рассказе то, что одной из уникальных способностей Наташи является ее способность порождать различные иллюзорные представления о себе: «Она за свою жизнь была виновницей огромного количества ничем не оправданных иллюзий, не делая для этого почти никаких усилий и только не мешая никому думать о ней то, что ему хочется»¹⁸⁴. Наташа постоянно лжет: «И так же, как она лгала в этом, она лгала во многом другом»¹⁸⁵. Этот персонаж перекликается с образом другой героини – Саломеи.

Героиня рассказа «Судьба Саломеи»¹⁸⁶ (1959) – также женщина неординарная – способна сыграть в жизни Андрея, друга нарратора, очень важную роль. Эта роль далеко не положительная, по сути, Саломея разрушила и изменила жизнь Андрея, с одной стороны, но, с другой, была стимулом и смыслом для продолжения его жизни.

Образ Саломеи – противоречивый, в некотором роде таинственный и интригующий. Неразгаданность героини, ее экстравагантность составляют ее особенность. Как описывает ее герой-рассказчик: «Она была красива настолько, что даже ее нелепый грим – вместо бровей у нее были две тонкие линии, нарисованные черным карандашом и резко загибавшиеся кверху, губы

¹⁸¹ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 189.

¹⁸² Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 535.

¹⁸³ Там же. С. 535–536.

¹⁸⁴ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 539.

¹⁸⁵ Там же. С. 533.

¹⁸⁶ См. примечание 44.

она красила кармином, в котором преобладал фиолетовый цвет, – даже этот грим не производил того убийственного впечатления, которое он должен был бы производить. Волосы ее были выкрашены в бледно-желтый цвет»¹⁸⁷.

Описание полно контрастов, и внешность женщины соответствует типу того времени, на ум приходят образы актрис кино Мишель Морган, Греты Гарбо и др.: «<...> каждое утро она проделывала над своим лицом не меньшую работу, чем актер, который гримируется перед выходом на сцену»¹⁸⁸.

Как и Наташа, она носила маску, предназначенную для эпатажа, и никто не знал ее настоящего лица. Ее лживость раскрывается и в ее утверждении: «Это, впрочем, не мешало ей повторять, что ее наружность ее совершенно не интересует»¹⁸⁹. Она понимает, что обладает властью над мужчинами и наслаждается этой властью, ощущая свою особенность. Биография ее также полна тайн и загадок, как и биография Наташи и многих других женских героинь.

К внешней броскости присоединяется и внутренняя характеристика Саломеи, раскрывающая характер вздорной, непоследовательной и безответственной женщины: «Множество ее поступков отличалось раздражающей непоследовательностью <....> она упорно отказывалась от ответственности за свои поступки и от выводов, которые из них могли быть сделаны <...> Какая-то значительная часть ее душевной жизни у нее была просто атрофирована»¹⁹⁰.

И тем не менее, потеряв Саломею, Андрей потерял смысл жизни и как личность деградировал: «<...> никакая другая женщина не могла занять ее места <...> он написал о ней целую книгу»¹⁹¹.

Герой-рассказчик выступает как сторонний наблюдатель, пытается осознать, почему такая женщина смогла полностью подчинить себе умного, хорошего, искреннего человека. Анализируя данный тип, нарратор претендует на то, что лучше остальных сумел понять и оценить по достоинству эту женщину. Интрига сохраняется до конца рассказа, когда герой-рассказчик встречается Саломею в условиях совершенно неожиданных (жена сапожника в Италии) и испытывает ностальгию по прежней Саломее. Только в этих условиях и открывается ее настоящее лицо: она поняла, что самое важное в ее жизни – это простые вещи, свой дом.

И тут неожиданный поворот. Герой-рассказчик предлагает ей вернуться в Париж и начать прежнюю жизнь. Он не может смириться с таким ее преображением, однако получает отказ и объяснение причин этого отказа: преображение героини произошло из-за ее встречи со

¹⁸⁷ Там же. С. 561.

¹⁸⁸ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 561.

¹⁸⁹ Там же. С. 565.

¹⁹⁰ Там же. С. 562–563.

¹⁹¹ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 565.

смертью во время войны, и только после этого она смогла так остро оценить радость *простой* жизни. Газданов в очередной раз не сумел обойти тему смерти и ее роли в жизни человека.

С 1939 по 1949 гг. Газданов не опубликовал ни одного рассказа. Во время Второй мировой войны он принимал активное участие в движении Сопротивления, пережил оккупацию во Франции, работал над двумя романами: «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды». Однако в 1942 г. им был написан, но по непонятным причинам не опубликован один рассказ «Когда я вспоминаю об Ольге...».

В неопубликованном рассказе «Когда я вспоминаю об Ольге...»¹⁹² (датируется 15.01.42 г.) герой-рассказчик испытывает к героине нежное, теплое и в некотором роде родственное чувство. Зная Ольгу с детства, он уже не меняет своего трепетного отношения к ней на протяжении многих лет, проявляя постоянный интерес к ее жизни: «<...> она была тоненькой девочкой с сердитыми черными глазами, в ней навсегда осталась какая-то неуловимость, которая иногда даже раздражала меня. Ее нельзя было знать, как знаешь других людей или женщин; в ней было нечто скользкое и уклончивое, и время от времени в ней появлялась такая явная и чуждая отдаленность...»¹⁹³.

В чем же особенность этой женщины, и почему она так интересна герою-рассказчику? В рассказе он опять подчеркивает неуловимость и непонятность героини, ее стремление к постоянным переменам. С ней тесно связана тема путешествия: «<...> я встретил ее точно в поезде или на пароходе <...> и вот – вокзал далекого города или белая пристань чужого моря – и ее силуэт легко и быстро исчезает <...> именно чувство отъезда было для нее наиболее характерно»¹⁹⁴. Она находится в постоянном движении. Как очередной отъезд, был неизбежен и конец ее очередного романа. Она постоянно находилась в поиске. Герой пытается ее понять, но ему это не удается, что сильно раздражает его. Однако понятно, что из всех ее мужчин только он ближе всех к ней и лучше других ее понимает: «Я знал, однако, всю ее жизнь, все ее, в сущности, немногочисленные романы»¹⁹⁵.

На протяжении всего рассказа мы наблюдаем метаморфозу героини. Смерть одного из ее возлюбленных повлияла на нее так, что она сумела переоценить свою жизнь и после этого в конце рассказа предстает измененной и повзрослевшей, знающей ответ на свои вопросы и

¹⁹² См. примечание 45.

¹⁹³ Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения: Материалы и исследования / Сост. М.А. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. Вып. 1. С. 208. (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

¹⁹⁴ Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения: Материалы и исследования / Сост. М.А. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. Вып. 1. С. 209. (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

¹⁹⁵ Там же.

получившей то, что искала на протяжении всей своей жизни. И в этот момент опять с ней рядом оказывается герой-рассказчик: «Когда все кончилось, я взял ее под руку и мы долго с ней шли молча <...> Ольга поняла это так же, как и я: и когда я посмотрел на нее, я увидел ее глаза такими, какими никогда их не видел, никогда до этого, и я сразу почувствовал, что то, что было до сих пор, было так же неверно и призрачно, как вся моя жизнь, как все мое обманчивое воображение»¹⁹⁶. Это один из немногих рассказов Газданова, который заканчивается на положительной ноте, это – триумф настоящего чувства, любви и взаимопонимания.

В прозе позднего периода Газданов использует целый ряд новых приемов: введение иных психологических планов (сны, видения, поток сознания), перенесение действия в прошлое, изображение психологических переживаний исключительно напряженных и утонченных душ; тем самым он расширил обычные рамки художественной прозы. Поэтику произведений этого периода отличает потрясающая фантазия автора, необычные сюжеты. Смутное предчувствие трагического конца тревожно близко уже с самого начала.

Делая вывод о женском характере, привлекательном для автора, можно утверждать, что симпатией писателя пользуются сильные духом героини. Любимый женский образ Газданова – это *femme fatale* (франц.). Галерея женских образов пестра и разнообразна. Нет единого типа женской героини, но все они, различаясь между собой, содержат общие черты, воплощающие авторский идеал и авторское отношение к женщине, которое Газданов выражает опосредованно. Большинство газдановских героинь – активные, непостоянные, ищущие новых ощущений, авантюрные и эпатажные, яркие и непонятные, полные контрастов женщины.

3.2.2. Мотив одиночества

Тема одиночества отражена Газдановым во всей его прозе и объединяет также рассказы «Черные лебеди» и «Бистро»¹⁹⁷, как и их финал: самоубийство главного героя выстрелом в голову. Но поэтика этих двух произведений различна, они относятся к разным периодам творчества писателя и на их примере можно проследить эволюцию его прозы.

Рассказ «Черные лебеди» был опубликован еще при жизни писателя («Воля России», 1930. № 9.) и вошел в трехтомное собрание сочинений Газданова, выпущенное в издательстве «Согласие» в 1996 г.

Судьба второго рассказа не была столь счастливой. Он был опубликован только в «Литературной газете» благодаря исследователям творчества писателя, нашедшим рукопись рассказа в архиве Хотонской

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ См. примечание 46.

библиотеки Гарвардского университета. К сожалению, на нем не значится дата, не указано место его написания. Но мы можем предположить, сравнивая поэтику его прозы предыдущих лет, что написан он был в поздний период творчества. В этом рассказе все персонажи – французы и нет никаких аллюзий, связанных с Россией, что очень характерно для позднего периода творчества писателя.

В свое время Г. Струве упрекал Газданова в том, что он делал грамматические ошибки, «ляпсусы»¹⁹⁸. В рассказе «Бистро» тоже допущена ошибка, но ее можно расценить как результат межъязыковой интерференции: «...Франсуа остановил проезжавший такси...»¹⁹⁹.

Газданов был билингов, и французский язык стал для него вторым языком, и по этой ошибке можно предположить, что рассказ относится к последнему периоду его творчества, когда французский несколько вытеснил русский язык (по-французски такси – *le taxi* – мужского рода). Рассказ не был опубликован при жизни писателя, и опять мы можем лишь сделать некоторые предположения о причинах этого: писатель был очень занят работой на радио «Свобода» и мало, к большому сожалению, написал художественной прозы за этот период (начал в 1953 г. в Мюнхене, с 1959 г. – парижский корреспондент этой радиостанции, а с 1967 г. – главный редактор русской службы). Это самый короткий рассказ Газданова, но, несмотря на краткость, одно из самых лучших его творений: великолепный стиль, емкость фраз, яркость образов, пронзительно-печально звучит в нем мотив одиночества простого человека. Фабула рассказа, что, впрочем, очень характерно для писателя, незамысловата и проста, в ней нет никакой интриги. Сложность у Газданова в отличие от многих других именитых писателей состоит не в фабуле, а в глубине замысла, в том, что за простой историей скрывается огромная драма человеческой жизни. В этом рассказе сюжетная интрига менее важна, чем общая атмосфера произведения.

Начало рассказа написано стилистически точно и ярко: описание Парижа осенью (такая экспозиция не характерна для композиции рассказов предыдущих периодов творчества) дано в оппозиции с описанием его предместий: «Бывают в Париже иногда особенно светлые дни, когда вдруг воздух становится чист, как если бы это было в поле или в лесу. И тогда и фасады домов, и фонарные столбы, и вывески, и балконы приобретают

¹⁹⁸Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 294.

¹⁹⁹ Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения: Материалы и исследования / Сост. М.А. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. Вып. 1. С. 131. (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

необыкновенную отчетливость и выразительность»²⁰⁰. Это безличное «бывают» сразу определяет нейтральность повествователя, его размытость и полное отсутствие в рассказе. О нем ничего не известно, как неизвестно и то, как связан он с этой историей (в отличие от ранних рассказов Газданова, где рассказчик действует как наблюдатель и участник событий, контролируя их). Критики в дебютный период его творчества упрекали Газданова в том, что он не дает свободы своим персонажам.

Совсем по-другому представлены бедные районы столицы: «Париж начинает меняться, вырождаться, тускнеть и в сущности перестает быть Парижем: уменьшаются и вытягиваются дома, мутнеют окна, на железных, заржавленных балюстрадах балконов повисает белье, становится больше стен и меньше стекол, темнеют и трескаются двери домов, – и вот, наконец, начинают тянуться глухие закопченные стены, окружающие фабрики»²⁰¹. Атмосфера удручающей нищеты определяет образ жизни обитателей: «Меняется все: люди, их одежда, выражение их глаз, меняется то, как они живут, и то, о чем они думают»²⁰².

Композиция рассказа «Черные лебеди» совершенно иная: начало рассказа – это конец истории. Сюжет движется из глубины прошлого и завершается тем событием, с которого начинается рассказ. В частности, уже в начале рассказа «Черные лебеди» мы читаем: «Двадцать шестого августа прошлого года я раскрыл газету утром и прочел <...>»²⁰³.

В нем присутствие рассказчика очевидно, он активно участвует в событиях, он ближе всех к Павлову, лучше остальных понимает его и понимает неотвратимость трагического исхода его жизни. Рассказчик – это один из персонажей. Он пытается отговорить Павлова от самоубийства, но все его доводы оказываются тщетными. А действительно ли он был способен на то, чтобы удержать его от этого поступка? Ведь рассказчик анализирует причины этого поступка, и мы понимаем, что в глубине души он согласен с очевидным и что, окажись он в подобной ситуации, кто знает, не поступил бы он так же, как Павлов.

С. Кабалоти называет Павлова «олицетворением рационалистичности», а отношения между рассказчиком и Павловым очень напоминают мистерию двойников. Одиночество Павлова, по его мнению, тотально²⁰⁴. Ст. Никоненко отметил, что Газданов раскрывает за внешним – внутреннюю суть: характера,

²⁰⁰ Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения: Материалы и исследования / Сост. М.А. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. Вып. 1. С. 131. (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

²⁰¹ Там же.

²⁰² Там же.

²⁰³ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 127.

²⁰⁴ Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб.: Петербургский писатель, 1998. С. 122.

явления, судьбы²⁰⁵. И если искать философское направление, наиболее ему близкое, то это, конечно, экзистенциализм. Отсюда главные вопросы экзистенциализма: рассмотрение свободы выбора, личной аутентичности, отношения с миром и другими людьми, путей, по которым осознаются индивидами жизненные ценности, начиная с осознания личного существования²⁰⁶.

Газданов в этих рассказах вновь показывает, что жизнь так мало значит, если нарушается ее привычный ход и человек оказывается вырванным из своей «почвы», «деклассированным», ненужным. Читая рассказ «Черные лебеди», понимаешь абсурдность условий и зависимость от них. Сходная ситуация абсурда присутствует у А. Камю в «Постороннем».

С одной стороны, Павлов представлен как человек сильный, аналитического ума, неординарный. Его самоубийство показано как выход из сложившейся ситуации, личный осознанный выбор, что демонстрирует силу его характера, он сам хладнокровно решает, не сторяча или с отчаянья, стоит ли жить дальше: «Двадцать пятого августа я застрелюсь <...> живу я, как Вы знаете, довольно скверно, в будущем никаких изменений не предвижу и нахожу, что все это очень неинтересно. Дальнейшего смысла так же продолжать есть и работать, как сейчас, я не вижу»²⁰⁷.

С другой стороны, его цинизм доведен до крайности; неприкаянный, он не может больше сопротивляться жизни, лишенной для него всякого смысла, и одиночеству своей души. Рассказчик не раз повторяет, что душой он черств и не испытывает жалости, как не испытывает любви ни к женщине, ни к кому другому. Может, в этом и кроется разгадка его трагедии: он не любит и не любим, а смысл жизни – в любви.

Действие «Бистро» происходит в бедном предместье Парижа Сен-Дени, где в гостинице жил *французский* рабочий автомобильного завода. «У него была маленькая комната с сырой и глубокой кроватью, небольшим тазиком и кувшином для умывания, стоявшем на хромом столе; на идущих пузырями обоях были отпечатаны огромные красные цветы, на стене висело огромное зеркало, неверно отражавшее лицо»²⁰⁸. Газданов останавливается на таком подробном описании комнаты для того, чтобы эта удручающая картина объяснила, почему Франсуа приходил сюда только на ночь. В отличие от описания комнаты описание самого Франсуа дано скупой,

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Там же. С. 199.

²⁰⁷ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 127.

²⁰⁸ Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения: Материалы и исследования / Сост. М.А. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. Вып. 1. С. 131. (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

ограничено следующим: «Ему было на вид тридцать пять, тридцать шесть лет, у него были маленькие печальные глаза, ничем не замечательное лицо, он был мрачный и робкий человек»²⁰⁹.

Всего три эпитета («печальный, мрачный, робкий») дают полное представление об этом человеке.

В первой части рассказа персонаж представлен непривлекательным и никчемным. Он даже (это можно почувствовать благодаря повтору) настаивает на идее «никчемности». На память приходит тип маленького человека. Тема маленького человека не нова, а хрестоматийна для русской литературы. В итоге герой становится настолько маленьким, что в конце концов исчезает.

Героем рассказа «Бистро» стал француз с судьбой русского эмигранта. Его жизнь рассказывает о судьбах многих эмигрантов, о судьбе самого писателя (Газданов тоже работал на автомобильном заводе «Рено»): «<...> и вероятно, возвращался бы домой, если бы у него был дом. Но дома у него не было»²¹⁰.

В этом коротком рассказе Газданову удалось показать монотонность безрадостной жизни, лишённой всякого смысла. Все свое свободное от работы время Франсуа проводил в бистро у Марсея. Там он завтракал, ужинал, пил вино, слушал разговоры посетителей, но сам был чрезвычайно несловоохотлив и ничего о себе не рассказывал. В произведениях Газданова персонажи большую часть своего времени проводят в кафе, бистро. Это отражает социокультурный компонент французской действительности.

Герой рассказа «Черные лебеди» Павлов проживал в таких же условиях, что и Франсуа: «Павлов жил в очень маленькой комнате одного из дешевых отелей Монпарнаса». Но он попытался украсить свое жилище и приспособить его к себе, чтобы можно было в нем укрыться от людей, в которых он не нуждался: «Он покрасил сам ее стены, прибил полки, поставил книги, купил себе керосинку; и когда у него набиралась известная сумма денег, позволявшая ему некоторое время не работать, он проводил в этой комнате целые месяцы один с утра до вечера, выходя на улицу, только чтобы купить хлеба, или колбасы, или чаю»²¹¹.

В «Бистро» писатель очень емко дал историю жизни Франсуа, объясняя его появление в Сен-Дени. Из этой истории становится понятно, что он совсем одинок, у него нет никого из близких (родители сгорели при пожаре на ферме), нет и друзей: после трагедии он замкнулся в себе. В отличие от него у героя рассказа «Черные лебеди» есть семья, но они не нужны друг другу: «<...> Моя мать успела меня забыть, я для нее умер десять лет тому назад. Сестры мои замужем и со мной не переписываются.

²⁰⁹ Там же. С. 132.

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Там же. С. 133.

Брат мой <...> обойдется без меня». Друзей у него не было, лишь знакомые, самым близким из которых был рассказчик, но и он не был ему другом: «Я был одним из немногих его собеседников <...> он был мне слишком чужд – да и он никого не любил, и меня так же, как остальных»²¹². Павлов также был одинок и считался «странным».

Жизнь трудно назвать жизнью, когда человек не видит в ней смысла. Большая часть рассказа «Бистро» отводится описанию существования Франсуа до того переломного момента в его судьбе, когда он начал жить, дышать, ощущать, до его встречи с женщиной. «И так все шло годами, с утомительным и печальным однообразием: Бистро, вино, работа, вино, Бистро – до того дня, когда в жизни Франсуа появилась Мари, работница того же завода, на котором служил Франсуа»²¹³. И здесь с ним происходит метаморфоза: «В течение того времени, что она жила вместе с ним, Франсуа был неузнаваем. Он начал разговаривать и смеяться <...> что он знает толк в лошадях и в рыбной ловле, что он в молодости участвовал в велосипедных гонках и что специалисты в свое время предсказывали ему большое спортивное будущее, что в полку он считался одним из лучших стрелков»²¹⁴.

Обстоятельства изменили его жизнь и его самого, он сломался и влачил убогое существование, так как не имел моральных сил, чтобы решиться на что-нибудь. Ему нужна была «встряска». В отличие от Павлова, деятельного и интересующегося науками, философией, литературой, вокруг и внутри Франсуа образовался вакуум.

В обоих рассказах большая часть отводится предыстории, а развязка стремительна и динамична. Но, как уже отмечалось выше, действие в рассказах разворачивается в противоположном направлении. Итак, в «Бистро» с появлением любимой женщины меняется жизнь Франсуа. Кульминационным моментом его расцвета как личности является покупка букета цветов для Мари и единственная его реплика, объясняющая все его надежды на будущую счастливую жизнь: «Ты возвращаешься домой и ты знаешь, что тебя кто-то ждет. И тогда ты начинаешь понимать»²¹⁵. Ему нужен был дом. Эта деталь сильнее всего показывает всю глубину его чувства и всю важность появления этой женщины в его жизни, на ее фоне уход Мари воспринимается не только как предательство – как убийство. Павлов же не нуждался в людях, изучал их, как ученый бактерии под микроскопом.

²¹² Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 137.

²¹³ Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения: Материалы и исследования / Сост. М.А. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. Вып. 1. С. 134. (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения: Материалы и исследования / Сост. М.А. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. Вып. 1. С. 208. (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

Если Павлов не знал любви, и это причина его безысходности, то Франсуа, напротив, любил: своих родителей, а потом – Мари. Его трагедия – в потерях и предательстве, которого он не сумел перенести. Он – слабый человек, но, застрелившись, каким-то чудом сумел доползти до Бистро и умереть там. Этот конец означает, что его счеты с жизнью – дело интимное и сугубо личное; но, будучи никому не нужным и одиноким, он боялся, что никто не заметит его отсутствия и труп его не обнаружат. Бистро стало для него последней пристанью.

Павлов также выбрал место для самоубийства: у озера в Булонском лесу, где днем много прогуливающихся людей, иначе о нем могли не справляться долгое время, учитывая его привычку прятаться от людей. Итак, итог одинаков, но причины – разные. В рассказе «Бистро» Газданов проявил себя как писатель-минималист.

В поэтике рассказа «Превращение», как и в других рассказах писателя («Мартын Расколинос», «Письма Иванова» и др.), также появляется мотив одиночества и оторванности от родины. «Я» рассказчика – потерянное и неприкаянное: «Однажды в будний день я лежал на траве в лесу Saint-Claud и читал Вольтера; и отрывался от чтения, чтобы посмотреть вокруг. Я видел траву, и деревья, и книжку перед собой – и закрывал глаза; торопливые мысли вновь овладевали мои воображением. – Мы окружены незримой стеной, – думал я. – От нее отскакивают оскорбления и угрозы, мысли и желания других людей, мы только слышим изредка глухой гул из-за стены; но мы осуждены на вечное одиночество»²¹⁶. Нет голоса, нет запахов природы, нет той звенящей связи с ней. Он говорит о «стене», эта стена закрывает его в его внутреннем мире от внешнего мира. Местоимение «мы» означает целое поколение таких же отверженных, как и он. В рассказе «Повесть о трех неудачах» есть похожая сцена, но рассказчик не один, «мы» объединяет его с другом – собакой; в России и фразы имеют звук и запах: «Лежа в роще, мы отдыхали: перед этим я долго ехал по белому шоссе, пес бежал за задним колесом велосипеда. Мы оба устали: в роще было тихо <...> С шоссе изредка слышалось топанье лихача: оно ударялось очень минорно, и уши пса долго оставались поднятыми. В эти годы солнце стояло высоко»²¹⁷.

Газданов сумел привлечь внимание к судьбе как ничем не примечательных людей, сделав их своими персонажами (мы нарочно не называем их героями), так и к личностям незаурядным и «странным» для того времени, в которых узнаются типажи той эпохи, современником которой был Газданов.

В высшей степени прозе Газданова присуще «экзистенциальное беспокойство». Он прислушивался к своему внутреннему голосу и

²¹⁶ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 88.

²¹⁷ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 14.

оглядывался, прежде всего, на свой личный жизненный опыт, поэтому он по-своему показывал нечто новое, оригинальное, неповторимое. Его экзистенциализм берет начало в жизненном опыте писателя.

3.2.3. Мотив смерти

В поэтике прозы Газданова начального периода, равно как и в поздней прозе, прослеживаются общие мотивы: мотив смерти, мотив одиночества и скитаний, нашедшие свое продолжение и развитие в теме путешествия, которая перекликается с судьбой автора-скитальца, оторванного от родных корней, сначала осетинских, а затем и русских.

Мотив смерти проходит лейтмотивом через все творчество писателя. Газданов провозглашает абсурдность смерти молодых, красивых, здоровых людей («Татьяна Брак»). Прибегая к натуралистическим приемам описания трагических сцен, он акцентирует свое внимание на несовместимости красоты и смерти (описание трупа Татьяны Брак в одноименном рассказе). Смерть естественная показана в рассказах «Нищий»²¹⁸, «Вечерний спутник», «Ошибка», «Панихида»²¹⁹, «Письма Иванова», «Княжна Мэри»²²⁰, «Гавайские гитары»²²¹, «Когда я вспоминаю об Ольге» и др. Смерть как самоубийство описана в рассказах «Черные лебеди»²²², «Железный Лорд», «Мартын Расколинос», «Великий музыкант»²²³, «Бистро» и др.

Единство смерти и жизни Газданов пытается найти, описывая моменты, близкие к смерти, через впечатления персонажей, для которых смерть не страшна, а являет собой что-то прекрасно-спокойное, умиротворенное, логическое продолжение жизни, смысл которой и состоит в ее конце, завершении («Превращение», «Судьба Саломеи» и др.). Но физическая оболочка ее ужасна (описание тел Татьяны Брак и мадам Шуцман в «Повести о трех неудачах»). «Сквозь щели ставень проходил свет, у наших ног лежало тело мадам Шуцман с рассеченной головой. Рядом с ним – бесстыдно обнаженные ноги Маруси, у которой юбка была завязана крепким узлом над головой. Развязанная Маруся посмотрела вокруг, сказала по-еврейски – какой стыд! – и заплакала, обнимая

²¹⁸ См. примечание 47.

²¹⁹ См. примечание 48.

²²⁰ См. примечание 49.

²²¹ См. примечание 50.

²²² См. примечание 51.

²²³ См. примечание 52.

застывший жир материнского тела»²²⁴. Газданов прибегает к натуралистическим приемам описания. Ему удалось в нескольких фразах передать трагизм момента: надругательство над дочерью на глазах матери и смерть вступившейся за дочь матери. Смерть отвратительна для живых.

Но смерть у Газданова не торжествует над человеческой жизнью. В некоторых рассказах 1930-х гг. и в поздней прозе мы слышим мотив умиротворения, смерть предстает как итог, избавление от земных мук («Превращение», «Черные лебеди»). Смерть представлена как успокоение: вкусив блаженного спокойствия и чувства свободы от всего земного и суетного, герои Газданова жалеют о том, что выжили и вынуждены влачить дальше этот мучительный для них земной путь: «Я состарился потому, что я знаю смерть. Я могу поздороваться с ней, как со старым знакомым. Я зову ее по имени, но она не приходит. И почему вы думаете, – презрительно спросил он, – что она женщина? Смерть – мужчина. До меня это некоторые поняли: Бодлер^{**}, например. Вы ничего не понимаете»²²⁵.

Как пишет Ю. Лотман^{*}, «поведение человека осмысленно <...> Понятие цели неизбежно включает в себя представления о некоем конце событий»²²⁶. Далее он продолжает: «То, что не имеет конца, – не имеет и смысла. Осмысление связано с сегментацией недискретного пространства». С этим связано, по словам Ю. Лотмана, два существенных последствия: первое объясняется особой смысловой ролью смерти в жизни человека, второе определяет собой доминантную роль начал и концов. И далее: «Обычный процесс осмысления действительности связан с перенесением на нее дискретных членений, в частности, литературных сюжетов, неразрывно связанных с понятием конца и начала»²²⁷.

Таким образом, смерть в произведениях Газданова логически закончена и придает сюжету смысловую завершенность. Начало и конец (смерть) позволяют понять жизненную реальность как нечто осмысленное. Но если речь идет о смерти молодых, здоровых, красивых, то смерть в прозе Газданова – насильственная, и, чтобы ситуация не потеряла смысл, она должна восприниматься как противоречащая естественному порядку вещей.

Ю. Лотман заявляет: «Стремление сохранить жизнь – неестественное чувство всего живого»²²⁸. Как пример, рассказ «Судьба Саломеи». Добавление признака добровольности придает идее смерти максимальную смысловую нагрузку (рассказы «Железный Лорд», «Черные лебеди»).

²²⁴ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 23.

²²⁵ Там же. С. 90.

²²⁶ Лотман Ю.М. и тартуско-московская семантическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 417.

²²⁷ Там же. С. 418.

²²⁸ Лотман Ю.М. и тартуско-московская семантическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 420.

Особой формой победы над смертью и преодоления ее, по мнению Ю. Лотмана, является самоубийство²²⁹.

Газданов в рассказе «Черные лебеди» через монолог Павла Александровича попытался логически аргументировать добровольный уход из жизни тем, что герой потерял всякий смысл дальнейшего существования, и это его решение звучит как победа над смертью, он сам хозяин своей судьбы и сам решает, когда, в какое время и как он из нее уйдет. «Литературное произведение, вводя в сюжетный план тему смерти, фактически должно при этом подвергнуть ее отрицанию»²³⁰.

Тема смерти была так же одной из любимых тем И.А. Бунина, у которого смерть – «нечто грозное, таинственное, самое великое и значительное во всем мире» (рассказ «Преображение», 1924 г.). «Преображение» – рассказ о мужике, преобразенном смертью матери, вдруг прикасающемся к тайне смерти во время чтения Псалтыря над простой убогой старушкой. Рассказ по языку и по всеподчиняющему ритму, проникающему его структуру, и композиционную, и словесную, принадлежит к высоким достижениям И.А. Бунина.

В рассказе Газданова «Панихида» заключительная сцена у гроба также торжественна и наполнена звучанием: «Никогда панихида не казалась мне такой потрясающей, как в этот сумрачный день в Париже. Никогда я не чувствовал с такой судорожной силой, что ни в чем, быть может, человеческий гений не достигал такого страшного совершенств, как в этом сочетании раскаленных и торжественных слов с тем движением звуков, в котором они возникали <...> И я думал, что в этот страшный час, который неумолимо придет и для меня, когда перестанет существовать все, ради чего стоило – быть может – жить, никакие слова и никакие звуки, кроме тех, которые я слышал сейчас, не смогут выразить ту обреченность, вне которой нет понятия о том, что такое жизнь, ни представления о том, что такое смерть. И это было самое главное, а все остальное не имело значения»²³¹.

Об отношении Газданова к Э. По* можно догадаться по тому, что Э. По выступает в роли героя рассказа позднего периода («Авантюрист»); его имя неоднократно упоминается в романах и других рассказах Газданова. Характерно, что Э. По почти всегда упоминается в связи с предчувствием смерти или встречей с ней.

В основу рассказа «Авантюрист» Газдановым положен предполагаемый факт пребывания Э. По в Петербурге в период с 1826 по 1829 гг. Он представлен в рассказе романтическим странником, «скитавшимся из одной страны в другую», авантюристом, искателем впечатлений.

²²⁹ Там же. С. 421.

²³⁰ Там же. С. 422.

²³¹ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 588.

Образ писателя в рассказе предельно таинственен: загадочное появление на пустынной, зимней улице Петербурга, демоническая, неземная красота, мертвенное лицо, визионерство и т.д. Он окружен аурой смерти и холода.

Обращение Газданова к творчеству Э. По неслучайно. Очевидна значимость той роли, которую сыграл американский романтик в становлении «последнего романтика русской прозы»²³² или «представителя магического реализма» (Вяч. Иванов)²³³.

Произведения Газданова не только насыщены многочисленными мотивами, образами и сюжетными коллизиями Э. По, но выдерживаются в той же манере повествования и фактически повторяют многие приемы его стилистики. Сопоставляя рассказы «Авантюрист» Газданова и «Свидание» Э. По, С. Федякин отмечает, что они как будто бы создавались авторами по общему замыслу в виде своеобразного цикла, вернее – диптиха, когда одно произведение продолжает другое на новом этапе временной параллели. Если прочитать «Свидание» и сразу затем начать чтение «Авантюриста» (и даже наоборот), то благодаря стилистическому и сюжетному сходству создается ощущение неразрывного единства, целостности повествования, как будто не было между воплощением двух его составляющих известной пространственно-временной пропасти. Газданов очень ценил талант Э. По, и в его эссе мы читаем о присущем Э. По «особенном обострении известных способностей духовного зрения», той «болезни, которую сам По называл "болезнью сосредоточенного внимания"»²³⁴.

Признавая значительность иррационального начала в искусстве, Газданов обращался к творческому наследию Э. По как к редкостному примеру воплощения этого начала и говорил о том, что если искусство какого-либо писателя «находится вне классически рационального восприятия», то его «неизменно постигает трагедия постоянного духовного одиночества»²³⁵.

Многое из того, что Газданов расценивал у Э. По как заслуги, он реализовал в своем творчестве. Это и наличие иррационального начала, и «болезнь сосредоточенного внимания». Этим проникнута почти вся его проза малого жанра, а также и романы. Газданова, как и Э. По, нельзя причислить только к символистам, однако его мировосприятию как современнику периода «перелома» в литературе символизм не чужд.

Среди многих точек соприкосновения между Э. По и Газдановым, прежде всего, нужно отметить их отношение к смерти и к тому, как эта тема ими интерпретируется. Как верно замечено многими исследователями, у обоих

²³² Новиков М. «И я видел мир таким» // Литературное обозрение. 1996. № 9–10.

²³³ Цит. по: Никоненко С. Гайто Газданов – человек, писатель, критик // Литературное обозрение. 1996. № 9–10.

²³⁴ Газданов Г. Заметки о Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Воля России. 1929. № 5–6.

²³⁵ Там же.

писателей именно смерть становится той гранью, через которую проходит герой, чтобы проникнуть в мир потусторонний. В творчестве Э. По образ смерти присутствует постоянно и многообразен в своих проявлениях. У Газданова тема смерти занимает также значительное место в произведениях. Как верно отмечает С. Федякин, у обоих писателей смерть является отправной точкой для погружения в себя, и через это погружение осуществляется прикосновение к миру запредельному, именно смерть, по мнению исследователя, всегда разделяет два мира и у Э. По, и у Газданова.

Рассказ «Третья жизнь»²³⁶ во многом перекликается с уже упомянутым нами рассказом «Авантюрист», где Э. По, воплощающий в себе некую абсолютную формулу художника-визионера, описывает собственное предчувствие смерти примерно в тех же образах фантастического кораблекрушения.

Тема смерти и связанного с ней фантастического широко представлена и у Н. Гоголя, о котором Газданов пишет в указанных выше эссе и статье. У Н. Гоголя именно загробная жизнь всегда напоминает о себе мерцающим проникновением в жизнь земную («Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть» и т.д.). Но у Н. Гоголя грань двух миров имеет характер сказочности. У Газданова сказочность (в традиционном понимании) отсутствует полностью. Фантастическое и иррациональное, напротив, характерны для его прозы.

Тема смерти отражена в творчестве многих писателей, зарубежных и русских. Мы хотим сравнить двух таких непохожих писателей, как Газданов и Велимир Хлебников*. Они принадлежат к двум совершенно разным литературным направлениям. Хлебников – футурист, Газданов – модернист. Первый, прежде всего, известен как поэт, второй – только как прозаик, заметим, что стихов он не писал вообще.

Таким образом, сопоставление двух таких писателей, признанных мастеров слова, кажется вроде бы невозможным, но это лишь на первый взгляд. Материалом для этого сравнения послужила проза В. Хлебникова (в частности, его рассказ «Перед войной») и некоторые рассказы Газданова («Гостиница грядущего», «Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик», «Татьяна Брак» и др.).

У каждого из писателей эта тема звучит по-разному. У Газданова смерть имеет несколько ликов: смерть естественная, смерть трагическая и абсурдная (во время Гражданской войны), самоубийство. У Газданова смерть индивидуальна. У В. Хлебникова в анализируемом произведении смерть показана как необратимый исход описываемых военных событий, смерть не только военных, но и мирных людей. Смерть у В. Хлебникова – это катастрофа на уровне всего народа, человечества.

²³⁶ См. примечание 53.

Много похожих биографических фактов: и В. Хлебников, и Газданов выросли в семьях, где было много детей, получили хорошее образование, с детства изучали французский язык (В. Хлебников изучил и японский), в семьях им привили вкус и любовь к литературе. В 1916 г. оба попали на фронт, но находились по разные стороны баррикад.

В силу исторических обстоятельств Газданов совсем юным покинул Россию (в 1919 г.) и больше никогда не смог туда вернуться, вынужденный пройти все круги эмигрантского ада, все тяготы оторванной от родины жизни, лишенной смысла и будущего. Отсюда и основные мотивы его прозы: одиночество, оторванность от России, путешествие, скитальчество, смерть, Гражданская война и др. Однако он сумел найти признание и в таких тяжелых условиях.

Основным мотивом дебютной прозы Газданова, как и многих рассказов В. Хлебникова, не говоря о тематике его (В. Хлебникова) произведений стихотворной формы, можно считать тему Гражданской войны и связанную с ней тему смерти. В. Хлебников – активный участник революционных событий; будучи старше Газданова на 18 лет и оставаясь в России, он находился в гуще событий и свое вдохновение черпал в них.

Газданов, напротив, оторванный от родной земли в 16 лет, не имел политических убеждений и в своей прозе отразил лишь последствия революции и войны через воспоминания, возврат в прошлое, довоенное и военное. Писатели по-разному представляют эти события. Но их сближает то, что оба они признают войну великой трагедией, хотя и пишут в разной манере, используя отличные друг от друга языковые средства, разные приемы изображения разрушительной силы и последствий войны. «Люди в свежих могилах цветов и зверей, с ног до головы одетые в могилы: разве не овца, белокурая и милая, грела дыханием смерти шею поручика, – разве не братская могила льнов Псковской земли белым полотном рубашки выступала на руке, державшей вино? Точно *братское кладбище* [курсив мой. – Е.К.], засыпанное снегом? Разве не темный зверь, с другого конца Земного шара, из темных лесов Америки, прильнув к черепу художника, бросил живую дышащую тень и на лоб, и на суровую морщину, и на горящие глаза художника? Он, раньше скакавший в листве за сонными птицами, теперь согревал человека черной могилой, теплой ночью мерцающих пушистых волос, черным сиянием густых лучей и, воин после смерти, защищал человека от копий мороза. Жизнь в хижине из чужой смерти, эти люди, в шкурах свежевскопанных могил, готовились сделать прыжок в смерть, чтобы где-то там стать, вернув долг, почвой для растений, дровами для травоядных печей»²³⁷.

Благодаря выбору экспрессивной лексики, обилию метафор проза В. Хлебникова пафосна. В рассказе нет сколько-нибудь четко очерченной

²³⁷ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 570.

фабулы; впрочем, в рассказе Газданова «Гостиница грядущего» (и во многих других, в чем его часто упрекали критики) тоже. У В. Хлебникова синтаксис создает ритм и предопределяет силу воздействия на читателя (10 вопросительных и 12 восклицательных эмоционально-окрашенных предложений в коротком рассказе). К кому обращены эти вопросы? В большинстве своем они носят риторический характер и обращены не только к читателю. В. Хлебников, в первую очередь, спрашивает себя.

Это, скорее, фиксация событий, не лишенная внутренней рефлексии, как и у Газданова: «Перед бегством оттуда я пошел посмотреть на *кладбище тех, кого судьба послала из России* [курсив наш – Е.К.] на бледный берег Галлиполи для утучнения чужой земли <...> А мы умели только умирать. Это очень просто. Мы заполнили нашими телами глубины российских безвестных оврагов, и оставшимся в живых нечего делать»²³⁸.

Следует заметить, что смерть В. Хлебников представляет в единстве с жизнью, приводя аналогии с жизнью растений и животных. Она появляется с самого начала рассказа и является его основным мотивом, о чем мы можем судить, рассмотрев семантическое поле «смерти», которое создается мрачным «набором» таких образов, как могила, братская могила, кладбище, темный зверь, череп, черная могила, черное сияние, вскопанные могилы. Рассказ полон контрастов. Амбивалентность, буквально пронизывающая повествование на всех уровнях, очень явно дает о себе знать: «согревал человека черной могилой», «прильнув к черепу художника, бросил живую дышащую тень», «черным сиянием густых лучей», «жизнь в хижине из чужой смерти» и т.п. Мотив смерти у В. Хлебникова реализуется в представлении о смерти как о приношении жертвы на алтарь революционных и военных событий. В рассказе нет отдельных героев (прапорщик и рассказчик), есть масса, которая подчиняется стихии и сама есть стихия, но масса неоднородная: «крикнул прапорщик», «повторяли остальные», «военная молодежь», «люди в свежих могилах цветов и зверей», «встречные» и т.п. Рассказчик полностью сливается с этой массой, в конце рассказа он – единое целое с участниками событий: «Теперь я знал, какою будет война: мы вылетим из своих мягких сидений в бешеном беге, сойдем на землю, но застава будет сорвана! Мы видели эту заговорщицу позорно лежащей в снежной пыли, мы щупали наши головы и видели, что они прочно сидят на плечах»²³⁹.

В этом семантическом поле, в этом призрачном мире и структурные роли персонажей, и отношения между ними приобретают характер проявляющейся амбивалентности.

При сравнении языка В. Хлебникова и Газданова невольно возникает аналогия с музыкой: музыка В. Хлебникова полна сильных, энергичных

²³⁸ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 25.

²³⁹ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 571.

аккордов, это военные марши и туш; музыка Газданова, нежная и мелодичная (в рассказе «Превращение», например, это элегия Масне), звучит печально.

Творчество В. Хлебникова направлено в будущее, с ним связаны все его надежды. У Газданова их нет, и довоенная проза – это воспоминания и сожаления о прошлом и трудном, безрадостном настоящем. Произведения этих писателей стоят в литературном ряду особняком, оба они самобытны и не похожи на других. Проза обоих – это особый целостный мир, находящийся в естественной динамике свободного движения, глубины и многозначности.

С первых же рассказов Газданов внес свое, новое в литературу, с самого начала по-своему заговорил о том, что было ему открыто, и о том, что коснулось многих его соотечественников. Прозе Газданова присуща глубокая философичность и несомненные литературные достоинства: безошибочный ритм, плавность фразы, насыщенность ее ассоциациями и образами. Он как будто всегда слышал вперед зовущую музыку, сознавая неизбежную и последовательную преемственность грядущего с прошлым, внося новую струю в литературу, истоки которой находятся в недрах французской школы и в русской литературе Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова. Газданов всегда трагически противоречив, как символ современного сознания, переживающего кризис.

Идея смерти в произведениях Газданова логически закончена и придает сюжету смысловую завершенность. Смерть у Газданова в отличие от вышеупомянутых писателей, не связана со страхом. Все его персонажи, напротив, уверяют, что смерть – не страшна, а прекрасна. Смерть – нечто интимное, это не наказание, а избавление: от болезни, нищеты, голода и т.п.

ГЛАВА 4. Творчество Г. Газданова в контексте западноевропейской традиции

4.1. Рассказы Г. Газданова в свете эволюции французской новеллы

Если романы Газданова вызывали много критических замечаний, то рассказы, по мнению многих, удались ему гораздо лучше.

Мы посвятим небольшой раздел этой главы истории развития тех категорий новеллистического текста, которые претерпели изменения в первой половине XX в., и сравним их с новеллами Газданова, чтобы проследить изменения в его прозе малой формы.

Сразу после появления его первых рассказов, оценивая дебютную прозу Газданова, М. Слоним подчеркивал особенность его творческой манеры: «И тема, и слог, и очерк действующих лиц отличались резкостью, обведенностью контуров. Он тяготел к "типизации деталей" и к ироническому подчеркиванию парадоксов. И действие его рассказов, и его герои жили в какой-то атмосфере неправдоподобия и случайностей, в постоянной игре событий и чувства. Уже и в этих первых рассказах Газданова обнаруживалось его умение "строить" особый, свой мир, с внутренними законами логики и правды, пожалуй, весьма отдаленный от действительности»²⁴⁰.

В статье-комментариях к собранию сочинений Газданова Л. Сыроватко подробно рассматривает манеру Газданова-новеллиста. Само определение рассказа как новеллы наводит нас на мысль о том, что Л. Сыроватко видит в творчестве Газданова больше влияния западноевропейской литературной традиции (даже французской), априори – чем русской. Отмечая то, что он не изменяет себе и в произведениях малой формы, исследовательница все же оговаривается: «На макроуровне – уровне законченного целого – кажется, что рассказы писал другой человек; безусловно, единомышленник (как были единомышленниками По и Бодлэр), но – возвращенный в другой культуре. Более европеец»²⁴¹.

Это высказывание, на наш взгляд, идет в разрез с характеристикой стиля писателя, данной в предыдущем абзаце этой же статьи. «Он не изменяет себе ни в общей концепции человеческой жизни (путешествие – остановка – воплощение), ни в стиле – все то же свободное, без отдышки, дыхание, длинные периоды, которые в пространстве "малого жанра", казалось бы, и развернуть негде. То же плавное, естественное, без "швов" "перетекание" эпизодов, дававшее критике повод говорить о "бессюжетности" его произведений»²⁴².

²⁴⁰ Слоним М. Литературный дневник: Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11. С. 116.

²⁴¹ Сыроватко Л. Газданов-новеллист // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 775.

²⁴² Там же.

Нельзя полностью согласиться с этим мнением, подразумевающим качественно одинаковую характеристику творчества писателя в целом, уже понятно, что проза Газданова претерпела творческую эволюцию и поэтика дебютных рассказов отличается от поэтики поздних рассказов. Такая общая оценка прозы Газданова, можно сказать, генерализация, на наш взгляд, размывает представление о своеобразии каждого отдельного произведения, написанного в тот или иной период.

Разве есть в рассказах «Повесть о трех неудачах» или «Общество восьмерки пик» это «плавное, естественное, "без швов перетекание" эпизодов...», отмеченное Л. Сыроватко? Так, С. Кабалоти, так же как и современники писателя, в монографии, посвященной поэтике прозы довоенного периода, очень подробно и последовательно изучая особенности творчества писателя, отмечает фрагментарность его дебютных рассказов. Он сравнивает эту манеру писателя с кинематографом, определяя поэтику как импрессионистскую, и говорит о своеобразии автора.

Упреки критиков того времени во фрагментарности можно считать в определенной степени справедливыми по отношению к дебютным рассказам. Но эта фрагментарность не ущербна для произведения, напротив, в этом-то и состоит нечто особое, не похожее на других, выделяющее Газданова и привлекающее внимание читателя, – авторский прием.

Л. Сыроватко пишет далее, что «неслучайно "западное" жанровое определение – новелла – применительно к "малой" прозе Газданова возникает естественнее, чем "русское" – рассказ...»⁴ С этим можно согласиться, но с оговоркой, что сам писатель называл свои рассказы без ориентации на французскую новеллу: «*Повесть о трех неудачах*», «*Рассказы о свободном времени*» и т.д. [курсив наш – Е.К.].

Названиями он уже определяет жанры, характерные именно для русской прозы. Автор не делает принципиальных отличий между терминами «рассказ» и «новелла», и мы вслед за ним примем эти два термина как синонимичные.

Отнесение художественного текста к определенному жанру не всегда является бесспорным, и не все исследователи согласны с существующей системой жанров. Нет четких границ между жанрами, и формы внутри жанра тоже эволюционируют.

Существует множество определений новеллы как литературного жанра. Например: «Новелла (от итал. *Novella* – новость) – небольшой по объему жанр повествовательной литературы, приближающийся к повести или рассказу (жанровые границы между этими формами не всегда могут быть проведены и определены). Чаще всего в новелле изображаются один-

два эпизода из жизни одного или нескольких лиц. Как правило, это произведение с острым, захватывающим сюжетом»²⁴³.

Этой характеристике рассказы Газданова не соответствуют. Для нас не важен терминологический нюанс (об определении сказано выше), гораздо важнее проследить эволюцию классической новеллы в XX в. и рассмотреть новеллу Газданова в данном контексте. Даже не вдаваясь в полемику о терминологии «новелла» – «рассказ», в отношении жанрового определения малых прозаических произведений Газданова становится очевидным, что новеллы писателя не вписываются в данную выше характеристику классической новеллы ни по форме, ни по содержанию, а представляют собой некий вариант трансформированной новеллы первой половины прошлого столетия.

Уже установилось мнение, что Газданов неотделим от французской литературной традиции; в частности, по его отношению к творчеству Г. Мопассана и по другим его статьям, и по радиопередачам о французских писателях, где он высказывает свое их восприятие, и по его эссе об этом писателе. А, как известно, имя Г. Мопассана* ассоциируется с французской «классической» новеллой XIX в.

Совершим краткий экскурс в историю эволюции новеллы. Впервые французская новелла появилась в XV в. под влиянием итальянской новеллы и французских фавлю, рассказывающих о неверных женах и обманутых мужьях.

В XVII–XVIII вв. французская новелла концептуально изменилась под влиянием испанской новеллы. Она стала длиннее и в этом аспекте соперничала с пасторальным романом. Изменились тематика и тональность текстов. О любви авторы рассказывали, не высмеивая, а восхищаясь чувствами, галантностью и т.д. Модифицировались нарративные принципы: история начинается издалека (экспозиция), нет структурной строгости и признаков устного текста.

Если в предыдущие этапы сюжет строился вокруг центрального события, была одна сюжетная линия, один рассказчик, то в последующие века появляется еще один рассказчик, текст часто состоит из двух сюжетных линий, где обе бывают главными. Экспозиция удлиняется, присутствуют «возвраты назад», нарушается хронологический порядок изложения, повествование протекает медленно, текст переполнен подробностями, деталями.

Вершиной мастерства признается французская новелла XIX в., ее называют «классической новеллой». Как отмечает Е. Евнина, французская новелла этого периода высоко ценилась Л. Толстым, И. Тургеневым и другими русскими писателями (не могла она не цениться и Газдановым).

²⁴³ Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Краткий словарь литературоведческих терминов: Пособие для учащихся средней школы. М.: Просвещение, 1978. С. 103.

Так, например, А. Чехов считал, что писать по старинке, когда существует Г. Мопассан, «сделалось уже просто невозможно»²⁴⁴. Французская новелла этого периода представляет собой на семантическом уровне правдивую, серьезную историю, порой драматическую, взятую из жизни. Структурная характеристика новеллы представлена двух- и трехчастным построением, включающим в себя так называемый «рассказ в рассказе» (например, у П. Мериме* «Венера Ильская», у Г. Мопассана* «Страх», у О. Бальзака* «Гобсек»), наличием нескольких рассказчиков, которое Т. Освальд называет «раздвоенность» рассказчика²⁴⁵.

Не избежал влияния французских писателей XIX в. и Газданов, который создавал «новую новеллу», как и французские писатели XX в. (Н. Саррот*, М. Эме*, А. Моруа*, А. Камю, М. Турнье* и др.)

В отличие от героя-рассказчика у Газданова рассказчик в новелле XIX в. представлен и охарактеризован, он полностью объективизирован. Рассказчик в XIX в. – это гарант правдивости истории, есть указание на его присутствие либо в качестве свидетеля события, либо он сам пережил рассказываемое событие и т.п. Таким образом, основной эстетической характеристикой новеллы XIX в. становится ее кристаллическая прозрачность. У Газданова все представленные события раскрываются через призму восприятия рассказчика, ощущение субъективности сохраняется на протяжении всего повествования.

Из 34 опубликованных рассказов (не считая «Из записных книжек» и «Из блокнота») в 26 повествование у Газданова ведется от первого лица, но герой-рассказчик не объективирован, о нем почти ничего не известно. Тем не менее в нем угадывается все тот же герой-рассказчик первых рассказов и романа «Вечер у Клэр» – Николай Соседов.

Газданов, как и новеллисты XIX в., большое внимание уделяет описанию места действия в художественном пространстве (особенно этим увлекался Э. Золя*) в отличие от новеллистов второй половины прошлого столетия (Ф. Делерм, например), которые сосредоточены на описании малейших деталей (таких, например, как шум дождя или вкус глотка пива и т.п.), и по объему французская новелла второй половины XX столетия напоминает эссе или очерк. У Газданова в большинстве случаев локализация имеет место уже в самом начале текста. Как и в классической новелле, пространство у Газданова материально и почти осязаемо, а в некоторых дебютных рассказах даже кинематографично. Монтажность и фрагментарность являются основными структурными характеристиками, например, первого рассказа Газданова «Гостиница грядущего» (нюанс кинематографичности исчезает во французской новелле ко второй

²⁴⁴ Евнина Е. Мопассан и его рассказы // Maupassant G. de. Contes et nouvelles. М.: Прогресс, 1976. С. 3–32.

²⁴⁵ Ozwald T. La nouvelle. P.: Hachettes, 1996. P. 110.

половине прошлого столетия и у Газданова в рассказах позднего периода). Этот прием отражает влияние кинематографа на писателя (что характерно для начала прошлого столетия в целом – времени появления кино).

Читатель без труда может представить себе город (часто это Париж с точным указанием улиц, кварталов, станций метро), городскую улицу или дом, не нужна карта, чтобы проследить за маршрутом героев. Это усиливает эффект видения места действия и порождает ощущение знания этого пространства. Теперь уже исследователи говорят о Париже Газданова, как говорят о Петербурге Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Белого. У каждого из писателей «разные Петербурги», точно так же Париж Газданова не похож на Париж Б. Поплавского и др.

Читатель не играет роль участника событий, он наблюдатель. Два мира сосуществуют, не пересекаясь. И читатель остается лишь сопереживателем чужой жизни, чужой истории. Даже если эта чужая история и может повлиять на читателя, заставить его переоценить события своей жизни, всколыхнуть воспоминания и т.п., этот мир останется чужим, замкнутым в строго очерченные рамки текстового времени и пространства.

Как и в классической новелле, персонажи Газданова всегда являются представителями той или иной социальной группы, имеют психологическую характеристику, герой-рассказчик раскрывает глубину их страданий и страстей. Но в отличие от новеллистов конца XIX в. Газданов напрямую не объясняет читателю мотивы поступков и причины действий персонажей. Они становятся понятны (а часто и нет) благодаря описанию ситуации, условий и т.п.

Экспозиция у Газданова часто отсутствует, и он сразу излагает события; или экспозиция затягивается, и классическая структура новеллы нарушается («Железный Лорд», «Исчезновение Рикарди» и др.). Отсутствие четкой формальной организации не дает автору подчеркнуть важность каждой части, ее роль в макроструктуре текста.

Относительно темпоральной организации текста следует отметить наличие определенного соотношения между временем протекания событий и временем повествования о них. Чаще всего у Газданова ритм повествования соответствует ритму развития истории. В тексте есть периоды, которым автор уделяет больше внимания и посвящает им больший объем текста, чем другим. Таким образом, повествование развивается в таком темпе, что, с одной стороны, своим динамизмом поддерживает интерес читателя, с другой – оно достаточно спокойное, чтобы читатель сумел понять содержание.

Как видно из вышесказанного, с одной стороны, Газданов продолжает прежние традиции, а с другой, явно виден разрыв между классической новеллой и новеллой первой половины XX в. Семантически и структурно тексты Газданова организованы иначе: экспозиция стала значительно короче и в большей мере передает психологическую атмосферу, чем служит пространственно-временной рамкой для будущих событий,

содержит меньше деталей, отсутствуют обращения к читателю, не всегда текст имеет все структурные части традиционной новеллы.

На уровне концептуальных особенностей новеллы Газданова следует отметить изменение тематики: он рассказывает о житейских мелочах, о неважных и странных случаях, на которые как бы не стоит обращать внимания, но которые представлены как характерные и важные моменты в жизни отдельного человека.

Новелла потеряла свою основную сему – «новость», она рассказывает об обычных фактах из жизни обычных людей, поэтому можно называть произведения малой прозы Газданова и рассказами. Тематически его рассказы напоминают рассказы А. Чехова, который также индивидуализирует отдельный момент в жизни простого человека. А. Чехов раньше французских писателей изменил нарративную концепцию своих новелл. Уже при жизни русского писателя упрекали в «отсутствии мирозерцания», в «случайности» его тем, которые казались многим критикам «безразличным набором фактов и происшествий»²⁴⁶.

Такие открытия чеховской прозы, как новые герои, страдающие от безысходности, тоски, одиночества и отсутствия понимания, новые сюжеты, новая манера разговора с читателем, не могли не оказать влияния на молодого писателя Газданова, который родился в начале прошлого века. В годы своего становления, которое происходило во Франции, он, учитывая непреходящую моду на А. Чехова и интерес к нему во Франции, познакомился с творчеством А. Чехова-новеллиста, как и многие известные французские писатели, основоположники современной новеллистической концепции: Ф. Мориак*, Ж.-П. Сартр, А. Камю. Т. Освальд отмечает, что персонажи А. Чехова расплывчаты, легко теряются из вида, что они оказываются в экзистенциальной катастрофе, которую им трудно пережить²⁴⁷.

И у А. Чехова, и у Газданова рассказы отличаются незначительной интригой и почти полным отсутствием действия (впрочем, у последнего рассказы более динамичные, и мы говорим лишь о некоторых точках соприкосновения между этими мастерами, а не о подражании А. Чехову). Новеллы Газданова, рассказывая о личном, интимном, наполнены полутонами, намеками, недосказанностью.

Итак, во главу угла в новелле XX в. поставили чувства, ощущения (зрительные, вкусовые и т.п.), состояния души, попытки осознать человеческую сущность. Исследователи новелл пишут, что современная новелла перестала быть новеллой-историей и превратилась в новеллу-состояние души, в которой ничего не происходит, кроме интимного и

²⁴⁶ Эйхенбаум Б. О Чехове // О прозе. Л.: Художественная литература. 1969. С. 359.

²⁴⁷ Oswald T. La nouvelle. P.: Hachettes, 1996. P. 75.

бесконечного²⁴⁸. В новелле первой половины XX в. на первый план выходят новые формы, «говорящие» на новом языке, изменяется логика наррации, которая больше, чем прежде, задумывается над тем, *как сказать*, чем над тем, *что сказать*²⁴⁹.

В XIX в. конфликт в новелле обязательно разрешался, а в XX в. нет конфликта и нет его разрешения, есть только состояние персонажа, порожденное конфликтом. Поскольку текст не рассказывает историю в развитии, то он может начинаться с середины и заканчиваться без развязки. Именно этим упрекали Газданова современные ему критики: отсутствию ядра, вокруг которого сконцентрировалось бы содержание. С позиций сегодняшнего времени исследователями иначе рассматривается жанр новеллы. Собственно, вся новелла и есть центр, то, ради чего создается текст, который часто не рассказывает никакой истории и не имеет концовки.

Однако есть и другие мнения по этому поводу. Например, Ю. Ниссен полагает, что у современной новеллы есть сюжет, что его отсутствие – всего лишь иллюзия, так как ее настоящий сюжет – это «светящееся ядро, светящийся стержень», без которого новеллы просто нет. Он считает, что сюжет – это не обязательно история в прямом смысле слова, это и «напряжение» текста, которое пронизывает его целиком²⁵⁰.

М. Горький в ответ на письмо Газданова писал по поводу рассказа «Гавайские гитары»: «Вы еще не весь и не совсем "свой", в рассказах Ваших чувствуются влияния, чуждые Вам, – как мне думается. Virtuозность французской литературы смущает Вас, и, например, "наивный" конец "Гавайских гитар", кажется, сделан "от разума". Разум – прекрасная и благородная сила в науке и технике, но Лев Толстой и многие другие были разрезаны им, как пилюю. Вы кажетесь художником гармоничным, у Вас разум не вторгается в область инстинкта, интуиции там, где вы говорите от себя. Но он чувствуется везде, где Вы подчиняетесь чужой виртуозности словесной. Будьте проще, – будьте легче, будьте свободней и сильней»²⁵¹.

Особенность произведений Газданова в том, что мы, читая, как будто чувствуем его душу, и не только благодаря приему автобиографичности он близок читателю. Его персонажи – такие разные, но любимые им. Через них он выражает свои сокровенные мысли и суждения по волнующим его вопросам, доносит до нас свою философскую и гражданскую позицию. За всеми персонажами, за сюжетом, стилем и т.д. стоит образ автора –

²⁴⁸ Congiu СН. Etoffer c`est etouffer // Nouvelles nouvelles. 1988. Numero Special. P. 95–97.

²⁴⁹ Faye J.P. L`entre narration // La Narration nouvelle. Paris: Seghers/Laffont, 1978. P. 196–197.

²⁵⁰ Nyssen H. Reflexions d`un editeur // Nouvelles Nouvelles. Numero Special. P. 82.

²⁵¹ Хадарцева А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова // Литературная Осетия. 1988. № 71. С. 98–106.

незаурядного, сильного, с богатым внутренним миром. Мы можем оценить благородство образа, доброту и любовь к людям, к изображаемой жизни, такой непростой, порой невыносимой, и понимаем, что через смерть в своих произведениях Газданов воспеваает жизнь как великое благо, ниспосланное человеку, чтобы распорядиться этим благом обдуманно, не растрачивая жизнь на пустяки.

4.2. Французские литературные влияния на Г. Газданова и писателей-младоземigrants

Многие русские критики-эмигранты того времени отмечали сильное влияние на творчество Газданова французской литературы.

Газданов был подвержен некоторому влиянию и западной литературы, и русской, и даже недолгому влиянию советской литературы, но он создал свой собственный стиль и проявил себя самобытным писателем.

В одной из своих рецензий Г. Адамович пишет, что если Газданова что-нибудь влечет, то по преимуществу – обнаружение разницы между понятиями «быть и казаться»: цель, близкая сердцу многих французских моралистов и психологов. Критик не в первый раз отмечает влияние французской литературы на Газданова. Но влиянию французской литературы был подвержен не только Газданов.

Однако он отличался от молодых писателей своего поколения, поскольку сумел избежать непосредственного влияния западной литературы (М. Пруст, Ф. Селин*, А. Мальро* и др.) в отличие, например, от Ю. Фельзена, Б. Поплавского и других писателей, четко следовавших традициям западной литературы.

Вот что писал в этом смысле о Газданове в 1930 г. М. Слоним: «Газданов, несомненно, находится под очарованием французской литературы, главным образом, современной. Его прельщает ее легкость, лоск, изящество. Неуловимый дух иностранщины веет в его произведениях. Ритм его фразы напоминает французские романы»²⁵².

В одной из своих рецензий на прозу Газданова Г. Адамович обратил внимание на то, что для Газданова характерен ввод в диалог французских фраз вперемишкку с русскими. Критик задает вопрос, зачем писатель делает это, ведь его персонажи – французы, а не русские завсегдатаи салонов, где смешиваются русская и французская речь. Г. Адамович так интерпретирует этот прием Газданова: «Но дело, по-видимому, в том, что автор ощущает "приблизительность" своей передачи, бессознательно воспринимает ее как фальшь....»²⁵³ Вплетение французской речи в русский

²⁵² М. Слоним. Литературный дневник. Два Маяковских. Роман Газданова // Современные записки. 1930. № 5–6. С. 446.

²⁵³ Адамович Г. Современные записки. кн. 49. Часть литературная // Последние новости. 2 июня. 1932.

текст у Газданова, нам кажется, объясняется тем, что он старается показать через язык (который выражает национальную ментальность) то, что эти характеры даны изнутри. Он старался изобразить французских героев предельно настоящими, а не со стороны, глазами русского писателя.

С самого детства художественное зрение Газданова формировалось под знаком двух литературных традиций. Чуть позднее, как бы мимоходом давая понять это Г. Адамовичу, в рассказе «Железный Лорд» Газданов упоминает о том, что еще в глубоком детстве он одновременно выучил наизусть «Разбитую вазу» Р. Сюлли-Прюдома* и «По диким степям Забайкалья»²⁵⁴.

В своей прозе Газданов умело синтезирует русскую и французскую речь, отражая тем самым своеобразие собственной судьбы. Примеров такого синтеза, когда писатель одной национальности пишет на другом языке, или о другой ассимилированной им культуре, или включает в текст на родном языке фразы на другом, известны в мировой литературе. Достаточно вспомнить Д. Джойса, В. Набокова, М. Фриша, С. Моэма, Д. Конрада (Теодор Конрад Коженевский), М. Элиаде и др.

Однако Газданов писал только на русском языке. И здесь он оказался солидарен с И.А. Буниним, который говорил Г. Адамовичу: «Вы, я слышал, сомневаетесь, не начать ли писать по-французски? Но послушайте старика, бросьте эти затеи, хотя я понимаю, как они соблазнительны». И.А. Бунин считал, что двух языков человек знать, понимать, чувствовать в малейших деталях одинаково не может: «Что, можете вы, например, подмигнуть читателю по-французски?»²⁵⁵ Нельзя полностью согласиться с этим мнением, так как есть множество других примеров, да и как И.А. Бунин мог судить об этом объективно, когда сам не был билингом, старался не сходиться с французским обществом и жить особняком.

Документальный роман «На французской земле» об участии писателя в Сопротивлении был написан в черновом варианте на французском языке под названием «Je m`engage à défendre», но так и не был им опубликован.

Любовь Газданова к французским писателям нашла свое отражение не только в текстах, но и в эпитафиях к рассказам и романам (цитаты из Г. Мопассана, О. Бальзака, Бодлера и т.д.), что само по себе свидетельствует о литературных предпочтениях писателя.

Ведущий литературный критик Г. Адамович не оставлял без внимания ни одного сочинения Газданова, а на романы «Полет» и «Ночные дороги» отзывы поступили лишь от него. О самом Газданове, в частности, он писал: «<...> я оценил его быстрый, своеобразный ум, его острое чутье и даже его природную доброжелательность, ускользнувшую от моего понимания, – или от моего внимания, – прежде <...> Держался он вызывающе, в особенности

²⁵⁴ Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб.: Петербургский писатель, 1998. С. 224.

²⁵⁵ Седых А. Далекие – близкие. Нью-Йорк, 1963. С. 203.

на публичных собраниях, в то время в Париже очень многочисленных. Никаких авторитетов не признавал. Ни с чьими суждениями, кроме своих собственных, не считался <...> Повторяю, дружба и сближение возникли много позже, и только тогда, много позже, я понял, сколько было в Газданове хорошего, верного именно в дружественности, сколько в нем было истинно человеческого <...> Мы говорили о литературе, постоянно касались Льва Толстого, перед которым он глубоко преклонялся <...> Почти также высоко ставил он Достоевского, однако, все же с оговорками <...> »²⁵⁶. В подтверждение слов Г. Адамовича о независимом характере писателя мы приведем такой пример: Газданов на одном из вечеров «Зеленой лампы» у Мережковских в разговоре о В. Брюсове* высказался о нем неуважительно. Его реплика привела в ярость М. Цветаеву. Сам же он сохранял спокойствие и стоял на своем мнении. Его самостоятельность в суждениях о том или ином писателе, доходившая до заносчивости, была необходимостью. Без резкого отталкивания от многих признанных мэтров своей дороги в литературе найти было нельзя.

Как вспоминает И. Одоевцева: «<...> И вот, на одном из собраний общества [«Зеленой лампы». – Е.К.], когда речь зашла о Боге и дьяволе, о судьбе человека и западной цивилизации, о большевизме, о близком конце мира и прочем, где с особым блеском ораторствовал Мережковский, еще почти не утративший своей славы и престола, в прениях выступил Газданов, возражавший Мережковскому крайне запальчиво и даже пренебрежительно»²⁵⁷.

Писатели молодого поколения в большинстве своем были билингвами, что давало им возможность активно заниматься проблемами не только русской литературы, но и западной, в частности французской. Они участвовали в специально организованных М. Пеги* и В. Фохтом*, молодым поэтом и журналистом, совместно с редакторами малоизвестных французских журналов «France et Monde» и «Cahiers de la Quinzaine» в «Франко-русской студии». В ее рамках проходили слушания докладов на злободневные темы. Два содокладчика с французской и русской сторон готовили свои выступления, темы которых сообщались всем за месяц до собрания. После прослушивания докладов начинались прения, в которых принимали участие все присутствующие.

По мнению современников, острые дискуссии, разворачивавшиеся во время собраний, внесли бóльший вклад в развитие французской и эмигрантской литературы первой половины XX в., чем написанные в тиши кабинетов эссе или мемуары. Интересна тематика выступлений: «Проблема Достоевского», «Достоевский и Запад», «Гуманистический вклад М. Пруста», «Влияние русской литературы на французских писателей» и др. Из

²⁵⁶ Адамович Г. // Русская мысль. 1971. № 2875. С. 10.

²⁵⁷ Цит. по: Хаданова Ф. Возвращения ждущий // Литературная Осетия. 1989. № 71.

знаменитых французов на этих встречах выступил П. Валери*, из известных – критик Р. Лалу и католический писатель Ст. Фюме. Очень многие известные зарубежные писатели посещали эти собрания и участвовали в прениях.

Газданов активно выступал и в прениях на этих собраниях, и с докладами. Он не раз уделял внимание Ф. Достоевскому, как писателю и как личности (заметим, что некоторые исследователи называли и называют Газданова последователем Ф. Достоевского): в художественных произведениях, в литературных статьях и эссе от своего имени. Из всего, что написано Газдановым о нем, ясно, что он неприятен писателю как личность, но, бесспорно, справедливо оценен как художник слова.

Следует заметить, что эти вечера проходили на французском языке и Газданов проявил высокий уровень владения им: надо было не только выступить с подготовленной речью, но и понять все то, что говорилось и обсуждалось. Встречи проходили на высоком эмоциональном подъеме. По воспоминаниям современников, писатель отличался резкостью суждений, был нетерпелив и всегда высказывал свое мнение (вспомним о его кавказских корнях). Интересным, на наш взгляд, является высказывание Газданова в прениях после доклада о Ф. Достоевском, сделанном Б. Зайцевым, в котором он нашел много спорных моментов. В частности, он говорил по поводу представления Ф. Достоевского Б. Зайцевым как пророком русской революции и даже как человеком, тесно связанным с ней (что было очень модным в то время): «Мне кажется, что подобные замечания, чаще всего абстрактные, имеют настолько специальный характер, что никак не могут составлять предмет литературного анализа <...> Мне кажется, что самая большая ошибка в докладе Зайцева – это представление Достоевского как человека, прожившего трудную жизнь и много страдавшего, который нашел дорогу к победе и сумел указать ее нам»²⁵⁸ [перевод с франц. наш – Е.К.]. Также он считал ошибочным мнение Р. Лалу, рассматривающего Ф. Достоевского как человека, побывавшего на Западе и ничего в нем не понявшего. Газданов дал свою оценку русскому писателю: «Самой большой заслугой Достоевского является то, что он, сам будучи мало образованным человеком, сумел найти слова, способные перевернуть литературный мир во всех странах. При желании подвергнуть критике очень легко найти в политических и общественных взглядах Достоевского слабые места, так как он не обладал высокими философскими идеями»²⁵⁹ [перевод с франц. наш – Е.К.]. Из выступления Газданова становится понятным его отношение к писателю. Он считает его больным, ненормальным и предостерегает от подражания его опыту.

²⁵⁸ Sebastien Robert et Vogt Wsevolod de. Rencontres, Cahier de la quinzaine. Soirées franco-russe. Paris, 1929–1930. P. 141.

²⁵⁹ Там же.

Популярность М. Пруста была огромной, и он интересовал не только французских писателей, но и русских. Выступлениям об этом писателе было отведено достаточно времени, и после докладов в прениях приняли активное участие как французские участники (А. Арну, А. Моруа, Р. Лалу, А. Мальро, С. Фюме), так и русские (Н. Бердяев, И.А. Бунин, Б. Зайцев, М. Слоним, М. Цветаева и др.).

Всего состоялось 14 заседаний. Последнее собрание датируется 24 февраля 1931 г. Общие интересы и желание найти точки соприкосновения, чтобы создать что-то новое, найти выход из тупика, было задачей для всех, а французам было необходимо разбить стереотипы для нового понимания окружающих, когда Европа, казалось, не могла больше ни слушать сама, ни заставить слушать себя.

Другую попытку установить контакт с современной французской литературой и искусством сделал журнал «Числа», но тут дело далеко не пошло, да и сам журнал просуществовал недолго.

В ответе на анкету 1931 г. в «Новой газете» о наиболее значительном и интересном произведении русской литературы за последние 5 лет А.М. Ремизов, не назвавший ни одного такого произведения, писал: «Самым выдающимся явлением за 5 лет для русской литературы я считаю появление молодых писателей с западной закваской. Такое явление могло произойти только за границей: традиции передаются не из вторых рук, а непосредственно через язык и памятники литературы в оригинале. Для русской литературы это будет иметь большое значение, если только молодые русские писатели сумеют остаться русскими, а не запишут в один прекрасный день по-французски и не канут в тысячах французской литературы»²⁶⁰.

На книгу В. Вейдле («Умирание искусства») отзывался в одной из своих критических заметок молодой зарубежный романист Ю. Фельзен. Резюмируя мысли В. Вейдле по поводу романа, Ю. Фельзен писал: «<...> Основной порок теперешнего романа и всех других родов искусств – падение творческой фантазии, ее замена то жизненным документом, то формальной изощренностью, иногда скучной подделкой под классический роман, нередко "монтажом", особенно в американской и советской литературе.... Наиболее замечательный из романистов двадцатого века Марсель Пруст, в огромной своей эпопее, наряду с чисто-художественным вымыслом, передает эпизоды и душевные состояния чересчур биографические, документированно-точные, не преобразованные вдохновенной писательской волей. Слишком пристальное внимание к своему "я" затемняет это самое я, разлагает его на мельчайшие составные элементы, после чего творческий синтез уже невозможен. В результате происходит разрыв между личностью творца и его творчеством,

²⁶⁰ Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 235.

вытеснение, подавление творчества личностью творца, неверие писателя в свою "Dichtung", нежизненность, условность персонажей. Другой реформатор современного романа, Джемс Джойс <...> вводит в свой роман подобие исповеди, "автоматическую запись", порой неотразимо убедительную. Но у читателя непрерывно сохраняется впечатление механизации творческого процесса, как и механизации душевного мира джойсовских героев. Такое же впечатление возникает при чтении многих произведений Пиранделло, Андрея Белого, Вирджинии Вульф <...> У всех этих лучших современных писателей, по мнению автора книги, одни и те же печальные свойства: ощущение безвыходности, какое-то творческой бескрылости и чувства оторванности среди чужого им, застывающего, коснеющего мира»²⁶¹.

Критика была единодушна, объявив Ю. Фельзена русским «прустианцем». Влияние М. Пруста на Ю. Фельзена было несомненным, как и его преклонение перед М. Прустом²⁶².

Правильнее было бы говорить об общем влиянии того метода в новейшей европейской литературе, который обозначился словами «поток сознания» и «внутренний монолог» и который связывается не только с именем М. Пруста, но и Д. Джойса, В. Вульф*, В. Ларбо* и других новейших европейских писателей.

Все три романа Н. Фельзена – «Обман» (1931), «Счастье» (1932) и «Письма о Лермонтове» (1936) – написаны либо в форме дневника, либо полудневника и полуписем, обращенных от «я» романа к некой Леле, трудно и тяжело любимой им женщине, и представляют по форме вариант «внутреннего монолога»²⁶³. Все три романа читаются как один. В них то же «Я», та же Леля, много тех же второстепенных персонажей. Этот нескончаемый роман плетется, как кружево, из мелких деталей, развивается во внутреннем плане, без внутреннего действия. Нагромождение прилагательных, длинные, неуклюже построенные периоды, в которых придаточные и вводные предложения цепляются одно за другое, – тут несомненное сходство Ю. Фельзена с М. Прустом. Тема романов Фельзена – любовь и ревность, кропотливый анализ со стороны «Я» его любви к Леле, настойчивое копание в себе, сопровождаемое философскими размышлениями о самых различных материях, о литературе, искусстве и др.²⁶⁴

Г. Иванов считал, что в «Защите Лужина» В. Сирин проявил себя «как имитатор <...> новой французской литературы». Относительно Ю.

²⁶¹ Фельзен Ю. О Прусте и Джойсе // Числа. 1932. № 6. С. 124–125.

²⁶² Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 297.

²⁶³ Там же. С. 298.

²⁶⁴ Там же. С. 299.

Фельзена и Газданова он уточняет: «Их связь с французской литературой – органическая и творческая связь»²⁶⁵.

В.С. Варшавский так же явно шел в русле парижской школы, учился у М. Пруста и Д. Джойса, но цельности Ю. Фельзена в нем не было. Но, как писал Г. Струве, в литературной среде не было единого отношения к творчеству М. Пруста: «Он [Шмелев – Е.К.] однажды шокировал молодое поколение русской эмиграции, заявив в ответе на одну анкету, что русской литературе не к чему и не чему учиться у Пруста, что перед ней своя "столбовая дорога", что у нее был свой Пруст в лице М.Н. Альбова, который-де ничуть не хуже Пруста»²⁶⁶.

Б. Поплавский так объяснил тяготение молодых писателей к западной традиции: «Мы были разные <...> Затем мы стали тем, что полюбили»²⁶⁷.

Второй рассказ Н. Берберовой «Повелительница» (1932) был поворотом, по словам В. Вейдле, к «хорошо расчищенным садам французского романа»²⁶⁸. Что-то французское было во всем строе, во всей атмосфере этого романа, как и в его офранцуженной русской героине Лене Шиловской. Н. Берберова писала: «На стыке старого и нового – умирания одной эпохи и рождения другой, которое продолжается уже лет пятьдесят, – мы сливаем обе, и в некотором смысле чувствуем себя привилегированным сословием благодаря тому, что одинаково вольно дышим и в старом, и новом, то есть способны к такому дыханию. В плане природном мы суть некие феномены этой гармонии. В плане же символическом, мы, вероятно, будем в последствии значить, как знак моста или звена»²⁶⁹.

Газданов писал статьи, эссе, заметки о многих французских писателях и поэтах. В его произведениях часто упоминаются имена французских философов, композиторов, художников (Ф. Ларошфуко*, К.А. Сен-Симон*, Вольтер*, М. Монтень* и др.). Знание французской культуры не могло не наложить отпечатка на его прозу, отражаясь на ее характере и стиле.

Как пишет в своей книге А. Зверев, проза и эссеистика Газданова, наравне с поэзией и прозой Б. Поплавского, стали органической частью не только русской, но и новейшей европейской литературы, что отмечалось еще их современниками. Например, Р. Гуль сравнивал «Дирижабль неизвестного направления» Б. Поплавского с творчеством Ш. Бодлера и А. Рембо*, а также с поэзией новейших французских поэтов (Р. Шара и др.).

А. Зверев ставит «Ночные дороги» Газданова в один ряд с «Тропиком Рака» Г. Миллера и «Путешествием на край ночи» Ф. Селина, относя все три

²⁶⁵ Иванов Г. // Числа. 1930. № 1.

²⁶⁶ Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 97.

²⁶⁷ Поплавский Б. Из дневника // Звезда. 1993. № 7. С. 112.

²⁶⁸ Цит. по: Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 291.

²⁶⁹ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 273–274.

романа к литературе, получившей название «романа экзистенциального приключения». Автор не говорит о влияниях или заимствованиях, так как «русские, французские, американские ядовитые цветы выросли на одной и той же парижской почве накануне всемирной катастрофы, в похожей атмосфере²⁷⁰.

Тем не менее нужно отметить, что молодую русскую эмигрантскую литературу 1920–1930-х гг. отличал от западных произведений привкус тоски по потерянной России. В послевоенной прозе Газданова акценты в содержании произведений несколько сместились. Появились романы и рассказы, написанные только на французские сюжеты с французскими героями.

В монографии «Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939» М. Раев* пишет: «Особый вклад авторов молодого поколения заключается не столько в стилевых новациях и экспериментах, сколько в выборе тем и способе их раскрытия <...> Они отошли от узкого понимания натурализма, все чаще делая акцент на психологии отдельной личности, ее реакции на чуждое и необычное окружение <...> Они обнаружили большой интерес к таким проявлениям человеческой психики, которые не могут быть объяснены со строго материалистических, натуралистических и рационалистических позиций»²⁷¹.

Рядом с русскими писателями, продолжавшими писать только на русском языке, ассимилируя две культуры и другой менталитет, есть много талантливых писателей, русских по происхождению, но ставших французскими писателями. Например, Анри Труайя* (Лев Тарасов), начавший сразу как французский писатель и получивший Гонкуровскую премию, или З. Ольденбург*, французские исторические романы которой из средневековой жизни тоже были премированы и которая тоже начала писать сразу по-французски, Натали Саррот, Эльза Триоле* и многие др.

Проза писателей-младозэмигрантов представляет синтез, сближение русской и французской литературных традиций, сформировавшееся в недрах русской литературы и характеризующее поздними влияниями французской литературы; и в этом ее своеобразие и сложность этого явления.

4.3. Литературно-философское наследие конца XIX – начала XX в. в творчестве Г. Газданова

²⁷⁰ Цит. по: Туниманова В.А. Литература русского городка на Сене // Русская литература. 2004. № 3. С. 208.

²⁷¹ Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939. Париж, 1994. С. 145–146.

Литературные и философские направления конца XIX – начала XX в. отображают всю пестроту и многообразие мысли, давшей толчок художественному новаторству многих писателей последующих лет, в частности Газданова как яркого представителя модернистского направления в литературе и одного из «отцов» постмодернизма.

Эстетическая доктрина Газданова создавалась под влиянием французских писателей и философов (А. Бергсон, Г. Марсель*), а также немецких (Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, Э. Гофман* и др.).

Знаковым явлением в литературе и в искусстве вообще справедливо считается Серебряный век, давший такое количество талантливых писателей, художников для мирового искусства. Эпоха Серебряного века уже давно стала приоритетной для исследователей и читателей. Характерной чертой литературы на грани столетий является трансформация образных языков, стилизация произведений. Происходит осознание писателями рубежа веков как начала новых путей в искусстве; доминирует желание подвести итоги, провести некую «инвентаризацию», отказаться от ненужного из литературного прошлого, перенять новое из западной литературы. А. Блок писал по этому поводу: «<...> нет сейчас, положительно нет ни одного вопроса среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, которым не горели бы мы. Интересно решительно все, не только выпуклое, но и плоское, не только огненное, но и то, в чем нет искры огня»²⁷².

Серебряный век русской литературы продолжает свою жизнь и в эмиграции, расширяя свои хронологические рамки до 1930-х гг. прошлого столетия, если рассматривать это понятие не только как временный период, а как отношение художника к этому времени.

Газданов еще в подростковом возрасте внимательно познакомился с философскими трудами Б. Спинозы, Л. Фейербаха, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Э. Канта, Ж.-М. Гюйо и др., о чем он написал в первом романе с автобиографической направленностью: «Я всегда искал общества старших и двенадцати лет всячески стремился, вопреки очевидности, казаться взрослым. Тринадцати лет я изучал "Трактат о человеческом разуме" Юма и добровольно прошел школу философии, которую нашел в нашем книжном шкафу. Это чтение навсегда вселило в меня привычку критического отношения ко всему...»²⁷³

Отношения нового и традиционного станут характерными для последующего модернистского движения. Уже в первом рассказе Газданова «Гостиница грядущего» (1926) прослеживается влияние символизма. Русский модернизм, как и подобные ему процессы

²⁷² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М. – Л., 1962. Т. 5. С. 35.

²⁷³ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1962. Т. 1. С. 82.

трансформаций в искусстве других национальных культур, не появился ниоткуда. В нем также есть традиции, как и в предыдущих литературных школах и направлениях.

Начало революционным процессам XIX–XX вв. положили символисты, сформировавшие свои взгляды под влиянием художественной школы, возникшей в середине XIX в. на Западе.

Главной миссией новой школы была абсолютная свобода художественного творчества, свобода и равноправность всех школ и направлений перед Истиной.

Для романтика в отличие от символиста характерна «символизация наоборот», т.е. начиная с внутреннего образа, после подыскивая соответствующий ему реальный образ, необходимый для пластического закрепления смутно-субъективного переживания.

Символизм связан, прежде всего, с именами американца Э. По, Ш. Бодлэра, П. Верлена*, С. Маллармэ*, позднее Ж. Гюисманса* – во Франции; Ф. Ницше, Т. Гофмана – в Германии; Г. Ибсена* и К. Гамсуна* – в Норвегии; М. Метерлинка*, Ж. Роденбаха*, И. Жилькэна*, Э. Верхарна* – в Бельгии; О. Уайлда* – в Англии. Именно этих писателей и теоретиков Газданов считал своими учителями и в своем творчестве заимствовал и развил их метод нанизывания ассоциаций. В России первыми символистами были Д. Мережковский*, К. Бальмонт*, В. Брюсов, А. Белый*. Но из русских символистов В. Брюсова Газданов не приемлет, ему ближе А. Белый**.

Символизм можно интерпретировать по-разному, и в широком смысле понятия под символизм подводится тезис: «Творить, создавать художественные образы – значит символизировать». Однако в этом контексте всякий удачный образ уже есть символ, и, следовательно, критерий истинности и ценности художественного произведения вполне покрывается критерием символичности его образов. Этого общего подхода придерживались некоторые сторонники течения. Но такой взгляд на символизм, по-нашему мнению, устраняет всякий смысл считать его специфичным и не позволяет отделять символистские произведения от иных.

Эмпиризму художественного позитивистского опыта русский символизм противопоставил пафос философичности и субстанциальных вопросов бытия.

Традиционно преодоление влияния позитивистской философии и натурализма связывали с символистами, но оно не разделяется всеми, и вопреки версии о натуралистическом перерождении русского реализма в начале XX в. он антипозитивистичен. Общим достоянием русской литературы этого периода становится активизация образного мышления, усиление личностного начала, субъективизация стиля и метода.

Несмотря на то, что представители определенного литературного течения отрицали методы и традиции других, они связаны друг с другом и их становление происходит всегда под позитивным или негативным

влиянием друг друга. Серебряный век характеризуется амбивалентностью художественных состояний, взаимовлиянием художественных направлений. Примером может служить проза Ф. Сологуба*, которого называли и декадентом (критик А. Горнфельд**), и реалистом (роман «Мелкий бес»), и символистом (Р. Иванов-Разумник*).

Трудность причисления Газданова к определенной школе может быть иллюстрирована словами самого Ф. Сологуба, который заявил в отношении себя, что «наиболее законной формой символического искусства является реализм»²⁷⁴. Здесь кажется уместным вспомнить о символическом сравнении, данном А. Шопенгауэром, процесса созерцания с радугой в водопаде (вспомним также рассказ Газданова «Водопад»*, где он пишет о творчестве). Для созерцателя остается непонятным появление неподвижной радуги на сменяющихся брызгах воды. Проведя аналогию, мы продолжим мысль в другом направлении: как сочетать в рамках одного течения все то многообразие литературного наследия, предшествовавшее результату? Так, в рассказе Ф. Сологуба «Маленький человек» ощущается влияние Н. Гоголя и в стилевом, и в содержательном плане. Ф. Сологуб показал, что отдельная личность ничто и может быть поглощена, по А. Шопенгауэру, мировой волей. Это уже черты литературы абсурда, идущей от Ф. Кафки, в романе которого «Процесс» нет мотивировок, нет объяснений. Состояние отчуждения под бременем системы воссоздано в романе в надпричинном освещении. Это же мы встречаем и у Газданова в романе «Возвращение Будды», где герой перед лицом закона бессилён, действия его служителей алогичны. Газданов в отличие от Ф. Кафки объясняет причины насилия над человеком, но причины эти – формальные. Газданову здесь ближе, скорее, Ф. Сологуб, который так же, как и он, позволяет себе авторское вмешательство в текст, авторские интонации, чего совсем нет у Ф. Кафки.

Продолжая конкретизировать взгляд на общие пути литературы данного периода, нельзя не отметить, что термин «неоромантизм» (или, как его еще называют, «постреализм»), применим и к русскому символизму. Это также может быть уместным, если вспомнить, что новое искусство воспринимает романтическое наследие через посредство реализма.

Для произведений русских реалистов указанного периода характерна смысловая емкость образа, соединяющего бытовое и бытийное, что ассоциируется с символизмом. В свою очередь, позднейшее авангардистское искусство отзывалось на классическую (в том числе реалистическую) традицию и через посредство модернизма начала XX столетия. В последнее время существует также точка зрения, согласно которой есть глубинные связи художественного авангарда XX в. с «классическими образцами»,

²⁷⁴ Сологуб Ф. // Заветы. СПб., 1914. № 2. Отд. 2. С. 74.

которые «остаются всегда – при всех их переосмыслениях и необычных интерпретациях – составной частью новейшей литературы»²⁷⁵. Очень интересно по этому поводу, на наш взгляд, высказался А.М. Редько: «Он [модернизм. – Е.К.] искал новую мистическую Америку, а открыл только старую Индию художественного реализма <...> Они [мистики. – Е.К.] с необычайной отчетливостью выдвинули значение художественного реализма, его "символическое значение". Реализм от критики мистиков вырос, стал чище, ярче и благороднее. Они оттенили то, что художественный реализм в действительности всегда символичен, содержание даваемых им образов всегда не закончено: художественно-реальные образы всегда заключают в себе простор для разумения свыше той бытовой формы, которую использовал художник, чтобы говорить об общем в частной форме, – в проявлениях мимолетной истории закрепляя вечное, свойственное человеческой природе»²⁷⁶.

Двойственность определений сути бытия может основываться только на признании двойственности мира. Каждый писатель имеет свои критерии противопоставления этих миров. Например, у А. Белого в «Петербурге» – это противопоставление существующего на Земле космосу, причем точкой соприкосновения этих миров является Петербург. Особое место и у романтиков, и у символистов занимает концепция двоемирия, теоретическое осмысление которой является важным для последующей литературы. Двоемирие у Газданова имеет много точек соприкосновения с двоемирием Э. По (подробнее об этом см. п. 3.2.1).

Прослеживается в ряде романов и рассказов Газданова и теургическая идея («Пилигримы», «Пробуждение», «Ночные дороги» и др.). Она реализуется в представлении писателя об искусстве как житнетворчестве, о неразделенности художественного текста и «текста жизни», о смешении реально-биографического «Я» и «Я» героя-рассказчика, а также в появлении героя, способного на творческий акт, посильный лишь Богу. Функция слова является пересоздающей и «преодолевающей жизнь». Истоки теургической концепции творчества Газданова следует искать, как нам кажется, у А. Белого, И. Анненского*, Вяч. Иванова*, А. Блока.

Именно в их творчестве идея теургии, предполагающая преобразование действительности магическими средствами искусства, когда творчество форм, как писал А. Белый, сменяется творчеством жизни²⁷⁷, выразилась наиболее полно.

²⁷⁵ Иванов Вяч. Вс. Классика глазами авангарда // Иностранная литература. 1989. № 11. С. 231.

²⁷⁶ Редько А.М. Литературно-художественные искания в конце XIX – начале XX в. М., 1924. С. 90.

²⁷⁷ Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. 238 с.

Газданов в своем творчестве не избежал «символистской магии», но не как последователь, а значительно ее трансформируя. Сам механизм теургии у Газданова иной: не преобразование мира красотой, не эстетизация реальности, а освоение жизни и победа над ней «творящего сознания».

На смену символизму пришел акмеизм, ополчившийся на символизм за то, что он направил свои главные силы в область, неведомую человеку. Так, С. Городецкий заявлял, что за «непонятностью» символистов нет никакого содержания. Акмеисты хотели бы вернуть модернистской литературе характер общественного мышления – мышления вслух, ради предполагаемого собеседника. Его приверженец Г. Адамович* следовал этому направлению и в эмиграции. Но, как нам известно, как поэт он сделал очень мало в годы эмиграции, а получил широкую известность как литературный критик. Мы не будем вдаваться в детали полемики между этими течениями, нас лишь интересует общая линия эволюции настроений того периода, которая повлияла на становление художественного кредо Газданова.

Так, Н. Оцуп в своей статье пишет: «Этим новым людям старой Европы, в общем, за последнее время мог показаться значительным разрыв только экзистенциализм, явление не случайное, серьезное. Экзистенциализм Ж.-П. Сартра – в сущности, процесс против лжи. Доподлинная жизнь для этого талантливейшего драматурга и одаренного философа не такова, какой ее изображают идеологи стройных мировоззрений, религиозных или нерелигиозных, человек для него – существо, исполненное грехов и страха. Акмеизм в лице последних своих представителей, оказавшихся за рубежом, сохранял, в сущности, лишь часто формальную связь с петербургской школой. Идейно мы были уже давно союзниками и даже предшественниками Ж.-П. Сартра. Огромное значение для бывших соратников Н. Гумилева*, еще задолго до возникновения «Чисел», имел их сознательный отказ от готовых утешений. Они призывали новых писателей эмиграции, пошедших почти без исключения за ними, стойчески смотреть правде в глаза, не обольщая себя ничем»²⁷⁸.

Он указывает на особенности русского менталитета в переосмыслении философских течений применительно к литературным процессам: «"Трансцендентальное уловимо лишь в погружении в глубину имманентного", говорит один из наиболее точных мыслителей нашего века – Ясперс*»²⁷⁹. И далее Н. Оцуп поясняет состояние русского модернизма: «Наш собственный российский модернизм потерял голову от новизны всего, что открыл на Западе, ему было не до Пушкина»²⁸⁰.

²⁷⁸ Оцуп Н. Персонализм как явление литературы // Грани. 1956. № 32. С. 189.

²⁷⁹ Там же. С. 196.

²⁸⁰ Там же.

Н. Оцуп придает большое значение той роли, которую играет литература в жизни русского человека: «Но, увлекшись вопросами социологии, философии, церкви, эти предшественники персоналистов словно забыли о вещи особенности русской литературы. Наши величайшие мыслители все-таки не чистые философы, как на Западе, а писатели, поэты. Спросите француза, кто в его стране самый большой мыслитель, и он ответит: Монтень, Декарт*, Паскаль*. Спросите русского, и он, не подумав, назовет Толстого и Достоевского, что не значит, что у нас нет замечательнейших философов. Просто русское словесное искусство начисто отказалось отделить себя от всех других видов духовной деятельности <...> Наше физическое присутствие на Западе хотелось бы сравнить с миссией тех носителей великой греческой культуры, которые после падения Константинополя перенесли ее в Италию, где Эллада расцвела Ренессансом. Мы, русские эмигранты, сами по себе вряд ли имеем право на особое место в истории, но за нами Россия и ее Пушкин»²⁸¹.

XX в. отличается синтезирующей тенденцией и в реализме. Наблюдается отход от традиционного подробного, описательного повествования к более концентрированному описанию, реальность часто представляется в символично-обобщенной манере, активизируется субъективное начало, что повлекло за собой изменения в поэтике реализма, усиление лирически наполненного экспрессивного слова.

Л. Диенеш очень точно подметил попытку Газданова создать интеллектуальную и медитативную прозу, прежде не представленную в русской литературе, где хорошая проза есть синоним хорошего повествования и где дискурсивная и философская проза не была развита, не считая фрагментарных попыток Пушкина. Действительно, «<...> и у Толстого философские пассажи включаются в чисто художественное повествование, то же у Достоевского.

Большая часть русских философов не дала образцов отличной, стилистически выверенной прозы в том понимании, как это представлено у мэтров английской и французской культуры, которые не были писателями, а философами, эссеистами, историками. К этой попытке Газданова надо прибавить и то, что его собственная проза, по его определению, "квинтэссенция художественной прозы", экстракт ее богатства и полноты языка одновременно, в этом можно вновь увидеть сходство с Альбером Камю, однако Камю демонстрирует поворот к классической прозе, Газданов же создает традицию, ранее отсутствующую в русской литературе»²⁸².

²⁸¹ Там же. С. 198.

²⁸² Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 273–274.

Газданова критики и литературоведы называют новатором, а его прозу новаторской. Газданова сравнивают и с Ф. Сологубом, и с А. Белым. По мнению его современников и нынешних исследователей его творчества, из классиков XIX столетия он ближе к Л. Толстому, Ф. Достоевскому. Некоторые критики усматривают в Газданове последователя И.А. Бунина, Н. Гоголя; прослеживается в его творчестве и влияние традиций западноевропейской литературы, в частности М. Пруста, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Э. По, В. Вулф, Д. Джойса и др.

Такое смешение показывает ассимиляцию писателем того передового, новаторского и традиционно-классического, что было в литературе и философии. Его невозможно отнести к определенной школе, это и не удалось ни его современникам, ни сегодняшним исследователям-литературоведам, настолько он многогранен. Его творчество являет собой сплав главных литературных и философских течений конца XIX – начала XX в., благодаря которому получилось то не похожее на все, что было до него.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В последние десятилетия интерес к творчеству Газданова продолжает возрастать и исследователи открывают различные аспекты его творчества, не рассмотренные ранее, порой суждения их субъективны, но создают некую общую концепцию газдановедения. В настоящее время творчество писателя начинает восприниматься как феномен, не вписывающийся в сложившиеся схемы и модели, не ассоциирующийся с известными литературными школами и направлениями.

Одни признают его новаторство, представляют его модернистом, связывают его творчество с экзистенциализмом (Т. Красавченко, Л. Диенеш, А. Мартынова, С. Семенова). Другие рассматривают его на фоне традиций русской литературы (А. Фрумкина, О. Гайбарян). Некоторые ученые сравнивают Газданова с символистами (Ю.С. Степанов, С.Р. Федякин). В последнее время появился ряд работ (Ю.Д. Нечипоренко, Т.О. Семенова), связывающих прозу Газданова с философскими и культурными исканиями западной культуры первой трети XX в.

Таким образом, научно-критическую литературу, посвященную анализу произведений Газданова, в целом можно разделить на три группы: 1) исследование западноевропейских влияний на творчество Газданова; 2) рассмотрение его произведений в аспекте традиций русской классики; 3) изучение прозы Газданова с точки зрения тематических, жанровых и стилевых новаций современного писателю литературного процесса. Но тем не менее мы отмечаем, что при различных подходах сохраняется единство научной мысли в главном – без творчества писателя русского зарубежья Газданова не может быть создана целостная историко-литературная картина XX в., а также и то, что произведения этого писателя с трудом вписываются в какую-либо из известных стилевых формаций.

У Газданова оригинальные принципы поэтики экзистенциального письма соединяются с приемами повествования феноменологического. Он начал свою литературную деятельность в русле модернизма, представляя синтез символизма, романтизма и реализма, постепенно эволюционируя и меняя технику и свои эстетические приоритеты.

Бесспорно, что Газданов, как и любой крупный писатель, привнес в литературу нечто новое. Он сумел чудесным образом передать атмосферу Парижа, переживания эмигрантов, дух философии XX в. Его оригинальность состоит в том, что он был билингвом, был связан с двумя культурами и поэтому был вдвое культурно богаче. Он не только писатель, говоривший на двух языках, не только «самый французский» из русских писателей, но – писатель, сумевший соединить две культуры в своих произведениях. Конечно, будучи билингвом, Газданов не смог не испытывать влияния французской культуры и литературы, но писать он мог, по его же словам, только на русском и ни на каком другом языке.

Если искать философское направление, наиболее близкое Газданову, то следует обратить внимание на экзистенциализм. Именно это философское течение, охватывающее весьма широкий круг воззрений, центром своего внимания делает вопросы структуры и условий личностного существования каждого человеческого индивида. Почти в каждом произведении Газданов предстает не просто как рассказчик, повествователь, но и как философ. В его произведениях творчески переосмыслены основные вопросы экзистенциализма. Отметим, что экзистенциалистские мотивы в творчестве Газданова до конца еще не изучены. Писатель и сегодня остается непонятым до конца и неразгаданным. Некоторые из западных и российских критиков сравнивали его с М. Прустом, А. Камю, Ж.-П. Сартром. Отметим, что, как писатели-экзистенциалисты, Газданов не стал писателем для широких масс, с ним западный читатель мог познакомиться лишь в переводах, не всегда удачных, особенно на английский язык.

Следует подчеркнуть, что по складу своего мироощущения и творческого дара Газданов не мог быть чистым последователем какой-либо философской школы или литературного направления. Корни экзистенциализма Газданова лежат в его личном жизненном опыте.

В творчестве писателя обнаруживаются различные модификации романной формы, реализующие разнообразные жанровые типы видения мира и модели творчества, которые, с одной стороны, перекликаются с идеями символистов, а с другой – предугадывают некоторые элементы поэтики, ставшие традиционными в постмодернистском искусстве.

Трактовка художника у Газданова ориентирована, с одной стороны, на экзистенциальную концепцию личности, с другой – на тот литературный миф, который объективно сложился в литературе русской эмиграции и акцентировал те черты, которые были свойственны поколению, пережившему трагическое крушение иллюзий и разрыв с Родиной. Отсюда мотивы одиночества, странничества, отчуждения от общества, тяготение к иррациональному, мистическому.

Из классиков XIX столетия Газданов ближе к Л. Толстому и Ф. Достоевскому; можно усмотреть в нем последователя И.А. Бунина или Н. Гоголя. Одновременно с этим ощущается влияние традиций западноевропейской литературы, в частности М. Пруста, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Э. По, Д. Джойса и др. Такое смешение показывает ассимиляцию писателем того передового, новаторского и традиционно-классического, что было в литературе. Его проза, как и его личность, несет на себе отпечаток целой эпохи.

Критики-современники Газданова и наши современники, исследователи его творчества, пытались и пытаются найти в его прозе схожесть с тем или иным русским или западным писателем, распознать ассимиляцию той или иной литературной традиции. Сравнивая их мнения,

мы приходим к выводу, что он не поддается какому-то единому определению, каждый исследователь находит в его творчестве что-то свое и каждый, завершая свою работу, отмечает, что изучение наследия Газданова ждет своего продолжения и далеко еще от состояния изученности.

Этот замечательный мастер не получил еще настоящего, массового признания ни в России, ни на Западе, несмотря на вышедшее собрание сочинений в трех томах, романы, опубликованные отдельными книгами и переводы романов на другие иностранные языки.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Современные записки» (Париж, 1920–1940) – один из немногих примеров литературного долголетия в эмиграции. В 70 книгах журнала были напечатаны художественные произведения, публицистические и литературно-критические статьи всех сколько-нибудь известных литераторов, не принадлежавших к крайне правому лагерю.

2. В статье «Несколько слов английскому писателю» И.А. Бунин выступил с яростной критикой советской системы и ее приверженцев. Красной нитью проходит негативное неприятие М. Горького, в первую очередь – как писателя и далее, что для И.А. Бунина взаимосвязано, – как представителя системы. В частности, он пишет: «Я объясняю себе дифирамбы Уэллса Горькому, прежде всего тем, что г.г. Горькие весьма полезны английским туристам в качестве гидов по советскому аду, вступают с ними в некое безмолвное соглашение, инспирируют их. "Мы, мол, понимаем, что именно нужно знать и слышать вам, вы, конечно, вполне невежественны насчет нашей экзотической страны, но мы подскажем вам кое-что. Скрывать всю нашу гнусность теперь уже глупо, поэтому будем говорить начистоту, не будем прибавлять, что за неимением гербовой пишут на простой – мы власть неважная, но единственно подходящая для России, – будем, кроме того, и плакаться перед Европой: пожалейте несчастный Петербург, гибнущий из-за блокады! Все это полезно, и нам, и вам. Вы, конечно, не Бог весть какие друзья наши, но все равно, – мы за ценой не постоим, а вы уж признайте нас так или иначе, сделайте вид, что и вам стало жалко "остатков русской культуры" и дайте нам "передышку", а там видно будет, чья возьмет...». Он дает свою оценку литераторам, которая достаточно язвительна и выражает его антисоветскую направленность: «Про некоторую часть литераторов и говорить нечего, хотя то, что они изрекают, тоже весьма показательно и подхватывается толпой, русской толпой, давно уже привыкшей жить литературно, заражаясь словесной пошлостью и словесным блудом, уже давно и пышно цветущими в русской литературе. Послушайте-ка, что поют в Берлине разные "Скифы", Эренбурги, Белые! Вот отчет (в "Руле") о лекции Андрея Белого: "Культура современной России". Лектор говорит: "Внешняя культура гибнет, люди живут без элементарных благ цивилизации... Но пусть рушатся дома – выстроим новые!.. Все старые формы рухнули, но не беда, – будут новые... Пусть царит тьма – вспыхнет новый свет!" Какие формы, какой свет, этого лектор еще не знает и сам признается в своем незнании. Литература? Погибла совершенно, – правительство покровительствует одним хулиганам из стихотворцев...» («Итоги». Нью-Йорк, 1922. 5, 6 января).

3. Речь идет о перепечатках И. Бабея, А. Белого, А. Веселого, Б. Пастернака, Ю. Тынянова.

4. Резки высказывания И.А. Бунина о культуре советской России, которой он противопоставляет прежние исторические и литературные традиции: «Второе тысячелетие идет нашей культуре. Был у нас Киев, Новгород, Псков, Москва, Петербург, было изумительное зодчество и иконописное искусство, было "Слово о полку Игореве", был Петр Первый и Александр Второй, мы на весь свет прославились нашей музыкой, литературой, в которой был Ломоносов, Державин, Кольцов, Пушкин, Толстой... Но нет, нам все мало, все не то, не то! Нам все еще подавай "самородков", вшивых русских кудрей и дикарских рыданий от нежности. Это ли не сумасшествие, это ли не последнее непотребство по отношению к самому себе? Вот в Москве было нанесено тягчайшее оскорбление памяти Пушкина (вокруг его памятника обнесли тело Есенина) – то есть оскорбление всей русской культуре. А как отнеслась к этому русская эмиграция? Отнеслась как к делу должному, оскорбления никакого не усмотрела. Большинство пошло даже гораздо дальше: стало лить горчайшие слезы по "безвременно погибшей белой березке", в какую превратило оно Есенина, произведя этого маляра (правда, от природы весьма способного) чуть не в великого художника и убедив себя (в который уже раз?), что Есенины и есть подлинная соль русской земли, самый что ни есть основной русский дух. Дело, конечно, не в Есенине и не в Есениных, а в нашем отношении к ним, к тому, из чего состоят они. Дело в очень серьезном вопросе, вытекающем из этого отношения: так что же, – значит, нам и наше десятилетнее пребывание в Европе не помогло и нас опять тянет на сиволдай, на самогон, и мы именно на него, на этот сиволдай, на самогон и должны равняться? А если так, если, например, этот самый Есенин со всеми его качествами есть и в самом деле "наш национальный поэт" (как уже сто раз писалось в эмигрантских газетах), чего же нам, позвольте спросить, воротить рыло и от большевизма?» («Самородки» // Итоги. 1926. 28 октября)

5. «Воля России» – журнал, выходивший в Праге (редактор – М. Слоним).

6. Переломным моментом в истории советской литературы Г. Адамович считал «знаменитую резолюцию ЦК 1926 года», которая формально положила конец противостоянию «стопроцентно-пролетарских напостовцев» и «сравнительно свободомыслящих Воронского, Троцкого, Луначарского» (Адамович Г.В. О положении советской литературы // Современные записки. 1932. № 48. С. 303). Г. Адамович проницательно полагал, что «создан был ужасный прецедент <...> если ЦК признает за собой право дать писателям кое-какую свободу, то очевидно, он считает для себя дозволенным эту свободу и отнять» (Там же. С. 301).

7. «Ротонда» и «Купол» – кафе-рестораны в Париже на бульваре Монпарнас, где собирались эмигранты, читали свои произведения многие известные писатели и поэты.

8. М. Цетлин высказался очень скептически по поводу будущего эмигрантской литературы в статье «Эмигрантское»: «Полного единства ведь нет ни в какой литературе, всюду и везде существуют противоположные направления, везде молодое поколение отличается от старшего» (Современные записки. 1927. № 32. С. 514). Далее в этой статье он пытался оправдать свои пессимистические прогнозы условиями жизни эмиграции: «Эмиграция – ужасная вещь; драгоценное достояние эмигрантов, свобода, покупается дорогой ценой. Есть в эмиграции отсутствие воздуха, в ней трудно дышать. Еще труднее, может быть, творить. Здесь нет кругом ни стихии живого быта, ни океана живого языка, питающих работу художника. Ведь эта стихия была нужна не только реалистам, но и вполне далеким от реализма писателям. Старшие писатели унесли с собой в изгнание огромный запас воспоминаний, органически пережитой жизни. Новым, молодым, почти ничего нечего вспоминать и условия для роста молодого беллетриста за границей чрезвычайно, неприятны» (Там же. С. 516).

9. «Числа» – единственный крупный журнал русского зарубежья, руководимый не «общественными деятелями», а людьми литературы (Париж, 1930–1934). Предполагалось, что журнал будет выходить четыре раза в год, однако за время его существования появилось только десять номеров (первые четыре редактировались совместно Н.А. Оцупом и И.В. де Манциарли, остальные шесть – только Н.А. Оцупом). Отличная от других зарубежных русских изданий направленность «Чисел» нашла свое выражение в изучении взаимопроникновения русской и западноевропейской, в частности – французской, культур; в изучении других видов искусств глазами литераторов, через литературу; в анализе современных течений в искусстве Запада. Но самой яркой особенностью журнала стала открыто провозглашенная аполитичность

10. «Последние новости» – одно из самых преуспевающих эмигрантских периодических изданий, выходило с 27 апреля 1920 г. под редакцией М.Л. Гольдштейна. С 1 марта 1921 г. издание возглавил П.Н. Милюков, и основанная как внепартийный орган при нем газета стала органом республиканско-демократического объединения. «Последние новости» честно и объективно отражали события международной жизни, хотя информация о положении в СССР носила, как правило, резко критический и негативный характер.

11. «Возрождение» – просуществовало с 1925 по 1940 гг. Первоначально оно было задумано как умеренно-консервативный, монархический орган и выходило под редакцией П.Б. Струве. Но уже через два года он разошелся во взглядах с издателем Л.О. Гукасовым. Последний обвинил П.Б. Струве в том, что из-за его редакционной политики в газете восторжествовали снобизм и кружковщина, ее высокомерный тон и стиль отпугивают простого читателя-эмигранта. После подачи П.Б. Струве в отставку пост редактора занял

Ю.Ф. Семенов, и «Возрождение» превратилось в крупнейшее монархическое издание русской эмиграции, адресованное, правда, малообразованному читателю. «Возрождение» имело прекрасный литературный раздел, в котором сотрудничали И.Л. Бунин, И.С. Шмелев, Д.С. Мережковский, Л.В. Амфитеатров, Л.Л. Яблоновский и многие др.

12. «Звено» – выходило с 1923 по 1928 гг. в Париже сначала как еженедельная литературно-политическая газета под редакцией М.М. Винавера и П.Н. Милюкова, затем как еженедельный и ежемесячный литературный журнал. По замыслу основателей, «Звено» должно было освещать в материалах критического и информационного отделов все выдающиеся явления в области литературы и искусства. Уже само название – «Звено» – отражало желание преодолеть возможный разрыв между русской культурной традицией и «младшим» поколением эмигрантов.

13. «Гостиница Грядущего» – первый рассказ Газданова, напечатанный в пражском журнале «Своими путями» (1926. № 12–13.), где он представил его на конкурс прозы молодых писателей-эмигрантов. Вторая публикация, которая привлекла внимание к Газданову, состоялась в журнале «Воля России» в 1926 г.

14. Письма Иванова // Новый журнал. 1963. № 73.

15. Полет // Русские записки. 1939. № 18–21.

16. Водопад // Встречи. 1934. № 1.

17. «Вечер у Клэр» – первый роман Газданова, опубликованный в 1929 г. в журнале «Числа».

18. История одного путешествия // Современные записки. 1934. № 56; 1935. № 58, № 59.

19. Рукопись датирована 1930 г., находится в архиве Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета (США). «Алексей Шувалов» никогда не был опубликован, потому что вскоре автор переделал рукопись романа в рассказ «Великий музыкант».

20. Роман «Переворот» (незавершенная публикация) не вошел в трехтомное собрание сочинений. Опубликован в «Новом журнале» в 1972 г., кн. 107–109.

21. Эвелина и ее друзья // Новый журнал. 1968. № 92; 1960. № 94–97; 1970. № 98–101; 1971. № 102–105.

22. Возвращение Будды // Новый журнал. 1949. № 22; 1950. № 23.

23. Буддизм – учение Будды Гаутамы, стало широко известно в Европе во второй половине XIX в. Идеи буддизма были популярны в первой половине XX в. У Газданова находят отражение такие черты буддизма, как феноменализм в теории познания, учение о перевоплощении и особенно тезис о том, что жизнь есть страдание.

24. Вечерний спутник // Русские записки. 1939. № 16.

25. Пробуждение // Новый журнал. 1965. № 78.

26. Ночные дороги // Современные записки. 1939–1940. № 67–70.
27. Пилигримы // Новый журнал. 1953. № 33–35; 1954. № 36.
28. Счастье // Современные записки. 1932. № 49.
29. Призрак Александра Вольфа // Новый журнал. 1947. № 16–17; 1948. № 18.
30. Повесть о трех неудачах // Воля России. 1927. № 2.
31. Рассказы о свободном времени // Воля России. 1927. № 8–9.
32. Общество восьмерки пик // Воля России. 1927. № 11–12.
33. Товарищ Брак // Воля России. 1928. № 2.
34. Фонари // Новая газета. 1931. 1 апреля.
35. Мартын Расколинос // Воля России. 1929. № 8–9.
36. Водяная тюрьма // Числа. 1930. № 1.
37. Превращение // Воля России. 1928. № 10–11.
38. Ошибка // Современные записки. 1938. № 67.
39. Авантюрист // Гнозис. 1979. № 5–6.
40. Смерть господина Бернара // Современные записки. 1936. № 62.
41. Исчезновение Риккарди // Современные записки. 1931. № 45.
42. Железный Лорд // Современные записки. 1934. № 54.
43. Рассказ «Шрам» написан в 1943 г. (датировка рукописи самим Газдановым – 29.09.1943 г.), а впервые опубликован лишь в 1949 г. в нью-йоркском «Новом журнале» (№ 21). Сюжет рассказа «Шрам» основан на сохранившейся среди рукописей писателя газетной публикации («Последние новости». 1938. 14 мая), которая озаглавлена как «Преступление Алексея Берсенева» (Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1996, см. комментарии к изданию). Вообще Газданов не раз прибегал к газетной хронике в поисках сюжетов для своих рассказов (вспомним, например, «Вечерний спутник»).
44. Судьба Саломеи // Новый журнал. 1959. № 58.
45. «Когда я вспоминаю об Ольге» – рассказ, рукопись которого датирована 1942 г., находится в архиве Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета (США). Текст рассказа опубликован в разделе «Неизвестные тексты Гайто Газданова» в сборнике статей «Возрождение Гайто Газданова».
46. «Бистро» – рукопись хранится в архиве Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета. Архивистам не удалось установить ни точной даты, ни места его написания. Текст рассказа был опубликован в «Литературной газете» в 1998 г., № 48. С. 12.
47. Нищий // Мосты. 1962. № 2.
48. Панихида // Новый журнал. 1960. № 59.
49. Княжна Мэри // Опыты. 1953. № 2.
50. Гавайские гитары // Воля России. 1930. № 1.
51. Черные лебеди // Воля России. 1930. № 9.
52. Великий музыкант // Воля России. 1931. № 3–4, 5–6.

53. Третья жизнь // Современные записки. 1932. № 50.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

1. Аверченко Аркадий Тимофеевич – 1881–1925 гг., писатель-юморист, в эмиграции с 1922 г. – сначала в Болгарии, потом переехал в Прагу.
2. Адамович Георгий Викторович – 1892–1972 гг., поэт-акмеист. В эмиграции (с 1923 г.) стал известен как эссеист, рецензент, редактор, блестящий критик. Организовал объединение молодых поэтов-эмигрантов «Парижская нота».
3. Алданов Марк Александрович – настоящая фамилия Ландау, 1886–1957 гг., писатель, исторический романист, литературный критик, в эмиграции с 1923 г.
4. Амфитеатров Александр Валентинович – 1862–1938 гг., писатель, в эмиграции с 1924 г.
5. Андреев Вадим Леонидович – 1902–1976 гг., поэт, прозаик, мемуарист, в эмиграции с 1917 г., в 1946 г. принял советское гражданство.
6. Анненский Иннокентий Федорович – 1855–1909 гг., русский поэт.
7. Бабель Исаак Эмануилович – 1894–1941 гг., советский новеллист.
8. Бальзак Оноре де – 1799–1850 гг., французский писатель, реалист.
9. Бальмонт Константин Дмитриевич – 1867–1942 гг., поэт, в эмиграции во Франции с 1921 г.
10. Бахтин Михаил Михайлович – 1895–1975 гг., литературовед, теоретик искусства
11. Белый Андрей – 1880–1934, настоящее имя Борис Николаевич Бугаев, поэт, писатель, в эмиграции с 1921 по 1923 гг.
12. Бем Альфред Людвигович – 1886–1945 гг., литературовед, критик, в эмиграции с 1919 г., расстрелян нацистами в Праге.
13. Берберова Нина Николаевна – писательница, в эмиграции с 1921 г., представительница младоэмигрантов.
14. Бергсон Анри – 1859–1941 гг., французский философ, обобщил опыт импрессионистско-символистского направления, отправной точки модернистских течений XX в. Главные идеи – «длительность» и интуиция. В романах первой половины XX в. анализируются духовные, психические, патологические проявления человека. Общим для них является методологический прием – использование открытого А. Бергсоном метода «потока сознания», заключающегося в описании непрерывного течения мыслей, впечатлений и чувств человека. Философия А. Бергсона оказала значительное влияние на интеллектуальную атмосферу Европы, в том числе на литературу. У многих писателей первой половины XX в. «поток сознания» из философского метода познания превратился в эффектный художественный прием. Философские идеи А. Бергсона легли в основу знаменитого романа французского писателя М. Пруста (1871–1922) «В поисках утраченного времени» (в 14-ти томах).

15. Бицилли Петр Михайлович – 1879–1953 гг., эмигрант, историк, литературный критик.

16. Бодлэр Шарль – 1821–1867 гг., французский поэт, основатель символизма. Истоки его поэзии в романтизме, юный Ш. Бодлэр восхищался В. Гюго. В 1857 г. публикуется его главное произведение – сборник стихов «Цветы зла». Сонетом «Соответствия» Ш. Бодлер проложил дорогу символизму.

17. Борхес (Borges) Хорхе Луис – 1899–1986 гг., аргентинский писатель.

18. Брюсов Валерий Яковлевич – 1873–1924 гг., поэт-символист.

19. Бунин Иван Алексеевич – 1870–1953 гг., писатель, лауреат Нобелевской премии в области литературы 1933 г. Покинул Россию в 1920 г., жил на юге Франции

20. Буткевич Борис – прозаик.

21. Валери Поль – 1871–1945 гг., французский поэт, старался избегать крайностей символизма и воссоединить в поэзии рациональное и эмоциональное начала.

22. Варшавский Владимир Сергеевич – 1906–1977 гг., прозаик, публицист, представитель младоэмигрантов.

23. Вейдле Владимир Васильевич – 1895–1979 гг., эмигрант, литературный критик, публицист.

24. Верлэн Поль – 1844–1896 гг., французский поэт. Первый сборник стихотворений «Сатурналии» (1861) был создан под влиянием романтизма и парнасской школы. Одним из первых П. Верлен провозгласил необходимость отсутствия рифмы. В стихотворении «Поэтическое искусство» (1874) сформулировал принципы импрессионизма в поэзии.

25. Верхарн Эмиль – 1855–1916 гг., бельгийский поэт, писавший на французском языке.

26. Вольтер Франсуа-Мари – 1694–1778 гг., псевдоним Аруэ, французский писатель, поэт, философ-просветитель.

27. Вулф Вирджиния Аделина – 1882–1941 гг., английская романистка, критик.

28. Гамсун Кнут – 1859–1952 гг., настоящее имя Кнут Педерсен, норвежский романист.

29. Гердер Иоганн Готфрид – 1744–1803 гг., немецкий писатель, критик, богослов, философ.

30. Гингер Александр Самсонович – 1897–1965 гг., эмигрант, поэт и прозаик.

31. Гиппиус Зинаида Николаевна (псевдоним Антон Крайний и Лев Пушкин) – 1869–1945 гг., писательница, поэт, литературный критик, в эмиграции с 1917 г.

32. Городецкая Надежда Даниловна – 1903–1985 гг., прозаик, журналист, теолог, мемуаристка, представительница младоэмигрантов.

33. Гофман Эрнст Теодор Вильгельм Амадей – 1776–1822 гг., немецкий писатель и композитор.

34. Гумилев Николай Степанович – 1886–1921 гг., русский поэт, основатель акмеизма в России.

35. Гюисманс Жорис Карл – 1848–1907 гг., французский писатель, написал роман «Наоборот» – Библию декаданса, эволюционировал от натурализма к мистицизму.

36. Декарт Рене – 1596–1650 гг., французский философ и естествоиспытатель. Р. Декарт утверждал существование духовной субстанции и проводил онтологическое доказательство бытия бога, исходя из постулата: «Я мыслю, следовательно, я существую».

37. Джойс Джеймс – 1882–1941 гг., ирландский писатель, представитель модернистской и постмодернистской прозы.

38. Диенеш Ласло – американский славист, профессор Массачусетского университета, первый исследователь жизни и творчества Газданова, автор первой монографии о нем «Гайто Газданов. Жизнь и творчество».

39. Дон-Аминадо – 1888–1957 гг., настоящее имя Арнольд Петрович Шполянский, поэт, фельетонист, в эмиграции с 1920 г.

40. Достоевский Федор Михайлович – 1821–1881 гг., русский писатель.

41. Жид Андре – 1869–1951 гг., французский писатель, начинал свой путь в группе символистов, приверженцев С. Малларме, но порвал с ними и установил «контакты с реальностью». Его понятие свободы предваряло экзистенциальную идею абсолютной свободы.

42. Жилькэн Иван – 1858–1924, бельгийский поэт.

43. Зайцев Борис Константинович – 1881–1972 гг., писатель, в эмиграции с 1922 г.

44. Золя Эмиль – 1840–1902 гг., французский писатель, журналист, автор натуралистического метода в литературе.

45. Зуров Леонид Федорович – 1902–1971 гг., прозаик, представитель младоэмигрантов.

46. Ибсен Генрих – 1828–1906 гг., норвежский поэт и драматург.

47. Иванов Вячеслав Всеволодович – род. 1929 г., филолог, переводчик.

48. Иванов Вячеслав Иванович – 1866–1949 гг., поэт. Уехал из России в 1924 г., с 1934 г. и до смерти жил в Риме.

49. Иванов Георгий Владимирович – 1894–1958 гг., считался первым поэтом русского зарубежья.

50. Иванов-Разумник Р. – 1878–1945 гг., настоящее имя Иван Васильевич Разумник, историк литературы, в эмиграции с 1944 г.

51. Камю Альбер – 1913–1960 гг., французский писатель, драматург, эссеист, философ, экзистенциалист-атеист.

52. Кантор Михаил Львович – 1889–1970 гг., литературный критик, редактор.

53. Кафка Франц – 1883–1924 гг., австрийский писатель.
54. Крайний Антон – псевдоним З. Гиппиус, которым она подписывала литературно-критические статьи.
55. Ларбо Валери – 1881–1957 гг., французский писатель.
56. Ларошфуко Франсуа де, герцог – 1613–1680 гг., французский писатель-моралист.
57. Леонов Леонид Максимович – 1899–1994 гг., советский писатель.
58. Лотман Юрий Михайлович – 1922–1993 гг., литературовед, культуролог.
59. Маллармэ Стефан – 1842–1898 гг., французский поэт-символист, довел принципы импрессионизма и символизма в поэзии до их законченного выражения.
60. Мальро Андре – 1901–1976 гг., французский писатель. Романы А. Мальро – важнейшая веха развития широко распространенного искусства, рисующего современность в образе абсурдного мира.
61. Мандельштам Юрий Владимирович – 1908–1943 гг., эмигрант, поэт, литературный критик, погиб в гитлеровском концлагере.
62. Марсель Габриель – 1889–1973, выдающийся французский философ-экзистенциалист, литератор.
63. Менегальдо Елена – автор книги об эмигрантах, русская по происхождению.
64. Мережковский Дмитрий Сергеевич – 1865–1941 гг., создатель историко-философских произведений, одна из центральных фигур литературной, культурной и общественно-политической жизни русской эмиграции.
65. Мериме Проспер – 1803–1870 гг., французский писатель, историк, эссеист, начинал как романтик, но его новеллы близки к реализму. Окончательный переход от романтизма к реализму в новеллистике П. Мериме все же не осуществился.
66. Метерлинк (Maeterlinck) Морис – 1862–1949 гг., бельгийский драматург, поэт, писал на французском языке.
67. Монтень Мишель Эйкем де – 1533–1592 гг., французский философ-гуманист. Человек интересуется М. Монтеня не в его величии, которого дано достигнуть немногим, но в его обыденной обыкновенности, представляющей собой общий удел.
68. Мопассан Ги де – 1850–1893 гг., французский писатель, эссеист. Один из признанных основоположников французской «классической» новеллы, написал около двухсот новелл.
69. Мориак Франсуа – 1885–1968 гг., французский писатель-романист, приверженец М. Пруста и А. Жида, хранил верность традициям реализма и увлекался модернизмом
70. Моруа Андре – 1885–1967 гг., псевдоним Э. Герцога, французский писатель, последователь великих литературных традиций.

71. Мочульский Константин Васильевич – 1892–1950 гг., эмигрант, литературовед.

72. Набоков Владимир – 1899–1977 гг., писатель-билингв, самый известный из писателей-эмигрантов молодого поколения первой волны, начал писать на русском, но с 1940 г. переходит на английский язык. В эмиграции с 1919 г, сначала – в Западной Европе (Германия и Франция), с 1940 г. по 1954 г. – в США.

73. Никоненко Станислав Степанович – род. 1935 г., журналист, литературовед, прозаик, поэт, сценарист и переводчик.

74. Ницше Фридрих Вильгельм – 1844–1900 гг., немецкий филолог (преподавал классическую филологию) и философ (увлекается философией А. Шопенгауэра), принимает швейцарское гражданство (1869). Центральное понятие его доктрины – «воля к власти».

75. Одоевцева Ирина Владимировна – 1901 – 1990 гг., настоящее имя Гейнике Ираида Густавовна, поэтесса.

76. Ольденбург Зоя Сергеевна – французская романистка, по происхождению русская. Исторические романы З. Ольденбург из средневековой жизни были отмечены французскими литературными премиями.

77. Осоргин Михаил Андреевич – 1878–1942 гг., настоящая фамилия Ильин, писатель-демократ. Был выслан из СССР осенью 1922 г. на «философском пароходе» вместе с группой писателей, философов, ученых.

78. Оцуп Николай Авдеевич – 1894–1958 гг., эмигрант, поэт, критик.

79. Паскаль Блез – 1623–1662 гг., французский философ и ученый.

80. Пастернак Борис Леонидович – 1890–1960 гг., советский поэт и романист, друг В. Маяковского, начинал как футурист, затем ненадолго перешел к имажинистам и вернулся к глубоко индивидуалистской поэзии. В 1958 г. ему была присуждена Нобелевская премия в области литературы, но получить ее он не смог, так как был исключен из Союза советских писателей.

81. Пегги Шарль – 1873–1914 гг., французский журналист, редактор журнала «Двухнедельные тетради», поэт, драматург.

82. Пильняк Борис – 1894–1937, настоящее имя Вогау Борис Андреевич, советский писатель.

83. По Эдгар Алан – 1809–1849, американский писатель, литературный критик.

84. Поплавский Борис Юлианович – 1903–1935 гг., псевдоним – Аполлон Безобразов, эмигрировал в 1920 г. во Францию, талантливый поэт, самый известный из поэтов молодого поколения эмигрантов, прозаик, трагически погиб от передозировки наркотиков.

85. Пруст Марсель – 1871–1922 гг., французский писатель, автор цикла романов «В поисках утраченного времени», один из основоположников модернизма в литературе XX в. Ценным и единственно реальным становится поток сознания, неуловимые и мимолетные впечатления, тогда

как сюжет, действия героев отходят на второй план. Воссоздавая ушедшее время, тончайшие переливы чувств и настроений людей, вещный мир, писатель насыщает повествовательную ткань произведения причудливыми ассоциациями и явлениями произвольной памяти. Опыт М. Пруста – изображение внутренней жизни человека в потоке сознания – имел большое значение для многих писателей XX в.

86. Раев Марк Исаевич – род. 1923 г., историк культуры русского зарубежья.

87. Ремизов Алексей Михайлович – 1877–1957 гг., писатель, в эмиграции с 1921 г., сначала уезжает в Берлин, а в конце 1923 г. – в Париж.

88. Ренар Жюль – 1864–1910 гг., французский писатель, начинал как символист, но затем резко порвал с ним, осознавая необходимость обновления искусства.

89. Роденбах Жорж – 1855–1898 гг., бельгийский поэт, писавший на французском языке.

90. Розанов Василий Васильевич – 1856–1919 гг., русский философ, писатель.

91. Савельев А. – настоящее имя Савелий Григорьевич Шерман, эмигрант, литературный критик.

92. Саррот Натали – 1902–1999 гг., французская романистка, критик и драматург, представительница «нового романа», русская по происхождению, родилась в Иваново, во Франции с 8 лет.

93. Сартр Жан-Поль – 1905–1980 гг., французский философ, писатель-экзистенциалист. Его увлекала интенциональность феноменологии Э. Гуссерля. Ж.-П. Сартр увидел возможность сохранить главенствующую роль сознания и в то же время «освободиться от Пруста», от субъективизма, признать существование внешнего мира.

94. Святополк-Мирский Дмитрий Петрович, князь – 1890–1939 гг.

95. Селин Фердинанд – 1897–1961 гг., французский писатель. В своих романах выражает отвращение к человеку, язык романов – нелитературный, изобилует арго.

96. Сен-Симон, граф Клод-Анри де Рувруа – 1760–1825 гг., французский философ и экономист.

97. Сент-Бев Шарль Огюстен – 1804–1869 гг., французский писатель, литературный критик, литературный историк, автор биографического метода в литературной критике. По его мнению, критик может лучше понять произведение, если он лично знаком с автором или проведет предварительную работу по сбору материала о жизни автора.

98. Сирий В. – псевдоним В. Набокова, которым он подписывал стихи до революции в России.

99. Слоним Марк Львович – 1894–1976 гг., эмигрант, литературный критик.

100. Сологуб Федор – 1863–1927 гг., настоящее имя Тетерников Федор Кузьмич, русский поэт, драматург и романист, был одним из первых русских символистов.

101. Сосинский Бронислав Брониславович – литературный критик, реэмигрант.

102. Стендаль – 1783–1842 гг., французский писатель, настоящее имя – Анри Бейль, романтик.

103. Степун Федор Августович – 1884–1965 гг., мыслитель, беллетрист.

104. Струве Глеб Петрович – 1898 – 1985 гг., эмигрант, литературовед, поэт, переводчик.

105. Сюлли-Прюдом – 1839–1907 гг., настоящее имя Рене Франсуа Арман Прюдом, французский поэт, член группы «Парнас», писал стихи, философские поэмы, социологические и искусствоведческие работы. Сюлли-Прюдом был первым лауреатом Нобелевской премии по литературе (1901). В 1890-е гг. поэт был очень популярен в России; самое знаменитое стихотворение Сюлли-Прюдома «Разбитая ваза» перевел А.Н. Апухтин, а также И.Ф. Анненский.

106. Терапиано Юрий Константинович – 1892–1980 гг., эмигрант, поэт, литературный критик.

107. Толстой Лев Николаевич, граф – 1828–1910 гг., писатель.

108. Триоле Эльза – 1897–1970 гг., французская писательница, русская по происхождению, родилась в Москве, невестка В. Маяковского, подруга Л. Арагона, писала новеллы и романы на французском языке.

109. Труайя Анри (Лев Тарасов) – 1911–2007 гг., русский по происхождению, родился в Москве, романтик, эссеист, во Франции с 1920 г. Начал сразу как французский писатель и получил Гонкуровскую премию.

110. Тынянов Юрий Николаевич – 1894–1943 гг., русский писатель, литературовед.

111. Тэффи Надежда Александровна – 1872–1952 гг., урожденная Лохвицкая, в замужестве Бучинская, эмигрантка, писательница.

112. Уайлд (Wilde) Оскар – 1854–1900 гг., английский писатель и критик.

113. Фадеев Александр Александрович – 1901–1956 гг., советский писатель.

114. Федотов Георгий Петрович – 1886–1951 гг., псевдоним – Е. Богданов, эмигрант, публицист, философ.

115. Фельзен Юрий – 1894–1943 гг., настоящее имя Николай Бернардович Фрейденштейн, прозаик, критик, представитель младоэмигрантов.

116. Фохт Всеволод Борисович – поэт и журналист, один из редакторов недолго просуществовавшего журнала «Новый дом».

117. Ходасевич Владислав Фелицианович – 1886–1939 гг., поэт, литературный критик, в эмиграции во Франции с 1922 г.

118. Цветаева Марина Ивановна – 1892–1941 гг., поэт. В 1922 г. отправилась в Берлин, затем переехала в Париж и в 1939 г. вернулась в Советский Союз.

119. Цетлин Марк Осипович – 1882–1946 гг., эмигрант, псевдоним – Амари, писатель, критик.

120. Шаховская Зинаида Алексеевна – 1906–2001 гг., поэтесса, писательница, редактор.

121. Шестов Лев Исаакович – 1866–1938 гг., настоящая фамилия Шварцман, русский философ и писатель, с 1920 г. жил в Париже. Последователь идей Ф. Достоевского и Ф. Ницше, создал учение о трагической абсурдности человеческого существования, о независимости индивида от каких бы то ни было природных или социальных закономерностей.

122. Шмелев Иван Сергеевич – 1873–1950 гг., писатель. В 1922 г. покидает Россию, сначала уезжает в Берлин, а с января 1923 г. обосновывается в Париже.

123. Шопенгауэр Артур – 1788–1860 гг., немецкий философ, создавший учение о «мире как воле и представлении», он понимает жизнь как мир страданий.

124. Эренбург Илья Григорьевич – 1891–1967 гг., советский писатель

125. Яновский Василий Семенович – 1906–1989 гг., писатель молодого поколения эмигрантов первой волны.

126. Ясперс Карл – 1883–1969 гг., немецкий философ, психиатр, представитель религиозного экзистенциализма.

Елена Вениаминовна Кузнецова

ТВОРЧЕСТВО ГАЙТО ГАЗДАНОВА: 1920–1950 гг.

Монография

Редактор *О.В. Якунина*
Компьютерная правка и верстка *Т.Н. Юсуповой*

Уч.-изд. л. 7,8. Усл. печ. л. 7,0.
Заказ № 1716. Тираж 500 экз. (первый завод 100 экз.)

Издательский дом «Астраханский университет»
414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20
тел. (8512) 61-09-07 (отдел маркетинга), 54-01-87; тел./факс (8512) 54-01-89,
E-mail: asupress@yandex.ru

