

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
АСТРАХАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е.В. Кузнецова

**ЖАНРОВЫЕ И СТРУКТУРНО-СТИЛЕВЫЕ
ОСОБЕННОСТИ
ПРОЗЫ ГАЙТО ГАЗДАНОВА**

Монография

Издательский дом «Астраханский университет»
2010

УДК 351.854.7.08
ББК 83.3
К89

Рекомендовано к печати редакционно-издательским советом
Астраханского государственного университета

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры французской филологии
Воронежского государственного университета

Е.А. Алексеева;

кандидат филологических наук, доцент кафедры «ИЯГЕНО»
Астраханского государственного технического университета

Г.Е. Попова

Кузнецова, Е. В. Жанровые и структурно-стилевые особенности прозы Гайто Газданова [Текст] : монография / Е. В. Кузнецова. – Астрахань : Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – 177, [3] с.

Посвящена анализу жанровых и структурно-стилевых особенностей прозы писателя-эмигранта первой волны эмиграции Гайто (Георгия Ивановича) Газданова. Основной задачей данной работы является представление прозы Газданова в целостности писательского замысла, что позволяет лучше понять творческие искания мастера. Впервые предпринята попытка литературоведческого анализа неопубликованных рассказов и незаконченного романа «Переворот».

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

ISBN 978-5-9926-03169-3

© Астраханский государственный университет,
Издательский дом «Астраханский университет», 2010
© Е. В. Кузнецова, 2010
© В. Б. Свиридов, дизайн обложки, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ПОЭТИКА ПРОЗЫ МАЛОЙ ФОРМЫ ГАЗДАНОВА: СЮЖЕТ, КОМПОЗИЦИЯ, СТИЛЬ	6
1.1. Экспериментаторство в дебютных рассказах 20-х гг.	6
1.2. Эволюция эстетических взглядов писателя: рассказы 30–40-х гг.	30
1.3. Новое в поэтике рассказов 1950–1960-х гг.	61
ГЛАВА 2. СВОЕОБРАЗИЕ СТРУКТУРЫ РОМАНОВ ГАЗДАНОВА	78
2.1. Жанровые трансформации романной прозы: от «Вечер у Клэр» до «Эвелина и ее друзья»	78
2.2. Герой-рассказчик, автор-повествователь в художественном мире романа	103
2.3. Поиски новых форм: особенности поэтики незаконченного романа «Переворот» ...	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	145
ПРИМЕЧАНИЯ	149
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	153

ВВЕДЕНИЕ

Монография посвящена прозе талантливого русского писателя Гайто Газданова. Основной задачей данной работы является представление прозы Газданова в целостности писательского замысла, что позволяет лучше понять творческие искания мастера. Актуальность задачи, которую преследует данная монография, очевидна, поскольку в ней предпринята попытка исследовать прозу Г. Газданова в контексте литературного процесса первой половины прошлого столетия, проследить становление писателя как одного из оригинальнейших прозаиков русского литературного зарубежья.

В июле 2009 г. вышло в свет полное собрание сочинений Гайто Газданова в пяти томах. Составители представили архивные материалы и документы, не опубликованные при жизни писателя, произведения ранее не известные широкому кругу читателей и большей части исследователей-литературоведов.

С 1982 г., когда в Мюнхене появилась первая монография Л. Диенеша на английском языке о жизни и творчестве Газданова, интерес к творчеству этого писателя не иссякает и продолжает расти. Исследователи его прозы открывают различные аспекты, не рассмотренные ранее, порой суждения их субъективны, но создают некую общую концепцию в газдановедении.

В конце первого десятилетия нового столетия творчество писателя начинает восприниматься как феномен, не вписывающийся в сложившиеся схемы и модели, не ассоциирующийся с известными литературными школами и направлениями.

Одни исследователи заявляют о его новаторстве в литературе, представляют его постмодернистом (И. Кондаков, Н. Полтавцева и др.), другие связывают его творчество с экзистенциализмом (Л. Диенеш, Т. Красавченко, В. Жердева, А. Мартынов, С. Семенова, Н. Цховребов и др.). Многие авторы рассматривают его в контексте традиций русской литературы (О. Гайбарян, А. Фрумкина и др.). Некоторые ученые сравнивают Газданова с символистами (Ю. Бабичева, Ю. Степанов, С. Федякин и др.). В последнее время появился ряд работ (Ю. Нечипоренко, А. Мартынов и др.), связывающих прозу Газданова с философскими и культурными исканиями западной культуры первой трети XX в. О Газданове много пишут современные авторы на его малой родине в Осетии (Р. Бзаров, А. Черчесов, А. Хадарцева, Н. Цховребов и мн. др.).

Всю научно-публицистическую литературу, посвященную анализу произведений Газданова, в целом можно разделить на три направления: 1) исследования прозы Газданова в контексте западноевропейских литератур; 2) исследования в контексте 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 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.

Все произведения Газданова проникнуты духом свободы, страданием, психологической и философской глубиной, размышлениями о смысле жизни, о смерти, о роли случая в судьбе человека, о любви, об одиночестве. Вопросы, которые задает писатель в своих произведениях и сегодня волнуют читателя, и сегодня подчас не находим мы на них однозначного ответа. Газданов в своей прозе создал тип русского эмигранта: одинокого, лишнего человека.

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

Писатель и сегодня остается непонятым до конца и неразгаданным. 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.

В монографии впервые предпринята попытка литературоведческого анализа не опубликованных рассказов и незаконченного романа «Переворот».

ГЛАВА 1

ПОЭТИКА ПРОЗЫ МАЛОЙ ФОРМЫ ГАЗДАНОВА: СЮЖЕТ, КОМПОЗИЦИЯ, СТИЛЬ

1.1. Экспериментаторство в дебютных рассказах 20-х гг.

Гайто Газданов начал свою писательскую деятельность с рассказов. В 1926 г. он написал рассказ «Гостиница грядущего» для конкурса, организованного редакцией журнала «Своими путями». Целью этого конкурса было выявление талантливых молодых писателей. Газданов сразу же привлек к себе внимание такого критика как Адамович. 5 сентября 1926 г. в «Литературной беседе» на страницах «Звена» 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 мало вероятно, чтобы это было простое совпадение, встреча. Область, где витает его воображение, пустынная, и тропа с тропой в ней не сходятся»¹.

На первые рассказы Газданова сразу же откликнулись такие критики, как Г. Адамович, М. Слоним, С. Постников. Их поразила оригинальность стиля его прозы и они сумели разглядеть еще в зародыше несомненный талант молодого писателя. Сразу после появления его первых рассказов, оценивая дебютную прозу Г. 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»².

¹ Ржевский Л. Памяти Г.И. Газданова // Портреты писателей эмиграции. М., 1994. С. 315.

² Слоним М. Литературный дневник: Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. №10–11. С. 116.

В 20-е гг. Газданов написал и опубликовал следующие рассказы: «Гостиница грядущего» (Своими путями, Прага, 1926. № 12–13), «Повесть о трех неудачах» (Воля России, Прага. 1927. № 2), «Шпион» (Звено (Париж). 1927. № 221. 24 апреля С. 9–11, впервые напечатан анонимно), «Рассказы о свободном времени» (Воля России. 1927. № 8–9), «Общество восьмерки пик» (Воля России, 1927. № 11–12), «Товарищ Брак» (Воля России, 1928. № 2), «Римляне» (Дни (Париж). 1928. 18 марта. № 1362), «Дракон» (Дни. 1928. 17 июня. № 1452. С.3), «Превращение» (Воля России. 1928. № 10–11), «Мартын Расколинос» (Воля России. 1929. № 8–9). Рассказ «Биография» (Мир и искусство. Париж. 1930. № 9. С. 3–4) был написан в 1928 г., а опубликован в 1930 г. и поэтому мы включили анализ этого рассказа в данный параграф для полноты картины.

Это практически все ранние рассказы писателя. Исследователи творчества Газданова убеждены, что пока остается не найденным еще один рассказ дебютного периода его творчества (с 1926 по 1930 гг.). Отметим, что при жизни писателя не вышел ни один сборник его рассказов, они публиковались только в эмигрантских журналах и газетах.

Поэтика перечисленных выше рассказов Газданова сильно отличается от поэтики рассказов последующих периодов его творчества. Отличия эти особенно очевидны в композиции, сюжете, стиле и носят отпечаток новаторства для литературы первой половины XX столетия.

Следует отметить, что два последних рассказа из перечисленных выше рассматриваются нами как переходные к следующему этапу творчества, так как их поэтика уже значительно отличается от предыдущих рассказов. Они могут быть оценены как уже достаточно зрелые произведения с более цельной структурой. Но, сравнивая эти рассказы, констатируем творческую эволюцию писателя и становление его мастерства.

Дебютный рассказ (или новелла) Газданова противоречил традиции написания рассказа и на уровне композиции, и на уровне сюжета. Анализ дебютных рассказов Газданова позволил нам отметить, что в них уже просматриваются элементы эстетики модернизма (позднее, постмодернизма): отказ от традиционной композиции, интриги, сюжета; пародия, игра, самоирония и т.п.

Для всех дебютных рассказов характерна фрагментарность, которая даже оформлена графически разрывами в тексте, непоследовательные смены пассажей (за что его часто критиковали В. Ходасевич и Г. Адамович, не оставлявшие без внимания ни одно из его произведений). 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 и состоит нечто особое, отличающее Газданова от других писателей и привлекающее внимание читателя, его авторский прием.

В первой половине XX в. повествовательная техника обогатилась монтажной композицией. Термин *монтаж* (франц. *montage* – сборка, подборка) и сам прием пришли из кинематографа. Суть монтажа в прерывности (дискретности) изображения. Так, например, в романе Дж. Дос Пассоса «Манхэттен» (“Manhattan Transfer”, 1925 г.) «все подчинено стремлению передать ритм, воздух, пульс жизни огромного города...». Дос Пассос начал формалистическое экспериментирование в романе. И Газданов использует эту технику, особенно в рассказах.

За фрагментарностью, однако, открывается единство замысла. Внутреннее действие теснит внешнее. Писатель использует монтажную композицию, суть которой в прерывности (дискретности) изображения, разбивке повествования на множество мелких эпизодов, в создании некоего литературного калейдоскопа, что было новым принципом композиции в описаниях в литературе первой половины прошлого столетия.

В русской литературе монтажную технику использовали А. Белый («Петербург»), А. Платонов («Котлован», «Чевенгур») и др. Газданов прибегает к монтажу, особенно в рассказах.

Монтажность построения сюжета в дебютных рассказах Газданова проявляется также и в наличии разных центральных персонажей в каждой из частей-фрагментов («Гостиница грядущего», «Общество восьмерки пик» и др.). Наблюдается также у Газданова в рамках одного рассказа присутствие нескольких рассказов (исключение: «Шпион», «Римляне», «Дракон»). Ощущается непонятная в то время дисгармония, производимая диссоциацией зрительных образов, движущихся и живущих как бы вне пространства и времени, из которой, тем не менее, возникает таинственная, внутренняя гармония, устраняющая эти диссоциации.

Добавим, что к дебютной прозе Газданова применимо и понятие мозаики, которое вообще представляется важным для изучения жанрово-стилевых особенностей модернистской прозы. Таким образом, произведение Газданова создавалось из фрагментов разных форм и размеров.

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»³. Это – первый раз, когда в самом тексте произведения герой-рассказчик напрямую обращается к читателю, тем самым автор выражает свое присутствие. Газданов прибегнет к этому приему еще раз в неопубликованном рассказе «Ход лучей» (начало 1930-х гг.).

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»⁴. Знакомство с этими обитателями дает понять, 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»⁵. 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»⁶. Появляющаяся ироничность сохраняется на протяжении всего рассказа.

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

Жакоб: – Наплевать. по лестнице»⁷.

По мнению Л. Сыроватко, сама гостиница грядущего дана в ином ключе, преимущественно через звук: шумы, голоса, реплики и ремарки – эстетика сценария, как бы предназначенного для радио⁸.

Смерть, являющуюся одним из связующих элементов для трех частей рассказа, 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

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

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 8.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 776.

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»⁹. 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. 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»¹⁰. 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 «Гостиница грядущего» и в «Рассказах о свободном времени». Но почти все дебютные рассказы («Гостиница грядущего», «Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак») объединены сквозными героями (Володя Чех, Сергеев, Бланш, Женщина вертикальных линий), местом (гостиница «Русское хлебосолье»), общностью рамочной ситуации, единым заголовком рассказа, эпиграфом, прологом. Выделенные общие характеристики этих рассказов позволяют нам говорить о цикле рассказов.

О. Егорова, занимаясь проблемой цикла и циклизации, отмечает, 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 (уже названные дебютные рассказы и рассказы позднего периода, например, «Фонари», «Мартын Расколинос», «Водяная тюрьма» и др., а также романы «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Ночные дороги» и др.).

Пример циклизации исследовательница находит, например, 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 прозе¹¹. 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

⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 13.

¹⁰ Там же. С. 14.

¹¹ Егорова О. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX в.: дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2004. С. 405.

родившегося, находящегося в зачаточном состоянии постмодернистского письма¹².

Рассматривая жанровые трансформации начала прошлого столетия, О. Егорова отмечает: «Процесс циклизации был основой создания нового типа модернистского романа XX в., и цикл как структура ощущается в строении большой формы прозы у писателей, принадлежащих к разным национальным культурам и литературным направлениям»¹³.

Сюжет четырех рассказов («Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик», «Гатьяна Брак») – воспоминание о России накануне революции 1917 г., во время и после событий 1917 г.

Произведение «Повесть о трех неудачах» состоит из пролога, в котором Газданов также прибегает к приему обращения к читателю, и трех отдельно оформленных рассказов. 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 и обозначая авторскую точку зрения (в этом Газданов продолжает традиции русской классической литературы, в частности, А. Пушкина «Повести Белкина» и М. Лермонтова «Герой нашего времени»).

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»¹⁴. 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 осталась 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

¹² Там же.

¹³ Егорова О. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX в.: дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2004. С. 4.

¹⁴ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 14.

ржавчиной»¹⁵. 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 государственности непрерывно прорастал и усиливался, расползаясь широким кольцом арестов и расстрелов»¹⁶.

В первых рассказах писателя проявляется эстетика: кубизма (например, геометрическое описание Женщины вертикальных линий, в этой же манере описан и сон героя-рассказчика в «Рассказах ...»), импрессионизма (рассказы написаны большими мазками, нет точности в описании деталей, определенности контуров сюжета и т.п.), комедии дель арте (как очень верно отметил Кабалоти: «несколько масок», висящих на стене над кроватью рассказчика («Бунт»)), ассоциируются с эстетикой комедии дель арте¹⁷).

Кубизм часто сближают с футуризмом, но не следует упускать из виду, что футуризм направлен в будущее, а кубизм, скорее, в прошлое. Элементы эстетики кубизма проявляются и в использовании коллажа, текста в тексте (например, отрывки из Голубиной книги Ильи Аристарховича).

Кубизму присущ и некоторый орнаментализм. Газданов в орнаментальной манере написал первую часть рассказа «Гостиница грядущего».

В текстах Газданова также в изобилии обнаруживаются и импрессионистические образы, выполненные широкими мазками. Здесь уместно сравнить прозу Газданова с прозой Пруста, где присутствует эстетика мысли, реконструирующей опыт прошлого и стремящейся вопреки времени восстановить живое мгновение, некое бергсоновское дюре. «Чистое наблюдение», провозглашенное импрессионистами, подразумевало отказ от идеи в искусстве, от обобщения, от законченности.

Можно применить к дебютной прозе Газданова и определение, данное в отношении прозы Пруста: «Но нельзя не заметить, что каждая фраза Пруста передает эту потенциальную содержательность изломами и ритмами мысли и наблюдательности, резонирующими с изломами и ритмами пространственной геометрии кубистического полотна. Если бы не эти структурные свойства прустовской прозы, в его романе можно было

¹⁵ Там же. С. 19.

¹⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 61.

¹⁷ Кабалоти С. поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов : монография. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 26.

бы утонуть. Мы же легко держимся на волнах этого потока сознания»¹⁸. Это прекрасно характеризует и манеру Газданова в первых рассказах.

Согласно эстетике импрессионизма в произведении нет никакого сюжета, никакой истории. Мысль заменяется восприятием, а рассудок – инстинктом. Как и импрессионисты Газданов изображает отдельное мгновение, событие, персонаж, но скорее как впечатление от изображаемого, а впечатление – субъективно и мимолетно.

В литературе, как и в живописи, использовались крупные мазки: одна интонация, одно настроение, замена глагольных форм назывными предложениями, замена обобщающих прилагательных причастиями и деепричастиями, выражающими процесс, становление. Объект давался в чем-то восприятию, чаще в восприятии героя-рассказчика, но и сам воспринимающий субъект растворялся в объекте.

Известно, что Газданов высоко ценил творчество Мопассана. Также известно, что Мопассана принято считать наиболее выраженным писателем-импрессионистом. По собственному признанию, Мопассан стремился к конструированию субъективной «иллюзии мира» через тщательный подбор деталей и впечатлений. Но в действительности эта установка – лишь «иллюзия импрессионизма», она подразумевает вторжение рационализирующего начала, отбор и организацию впечатлений.

Кроме новелл Мопассана, в малой прозе импрессионистическую технику развивают так называемые «эпифании» Джойса (цикл рассказов Дублинцы, 1905, опубликован в 1914). Эпифании Джойса стоят в одном ряду с «психологической новеллой» Мопассана, А. Чехова, И. Бунина, Ш. Андерсона, Э. Хемингуэя. Но есть важное отличие: у всех перечисленных авторов речь идет о психологическом подтексте, переданном через яркую деталь, описание, «случайный» бытовой диалог. Тогда как у Джойса в подтексте – более общий смысл, символическая сущность, собирающая разрозненные детали в единый образ бытия¹⁹.

Такие качества импрессионистической поэтики, как особый ассоциативный принцип строения текста, проявляющийся в нелинейности повествования, отсутствии традиционного сюжета, технике «потока сознания» присутствуют во всей прозе Газданова. В разной степени эти приемы развивали М. Пруст («В поисках утраченного времени», 1913–1925), А. Белый («Петербург», 1913–1914), Дж. Джойс («Улисс», 1922).

В рассказе «Повесть о трех неудачах» характеристика Женщины вертикальных линий дана, скорее всего, в ироническом ключе и даже

¹⁸ Раппапорт А. Г. Пруст и кубизм. К эстетике реконструкции // Доклад для XXXV Випперовских чтений ГМИИ им А.С. Пушкина, 30.01.2002.

¹⁹ Раппапорт А. Г. Пруст и кубизм. К эстетике реконструкции // Доклад для XXXV Випперовских чтений ГМИИ им А.С. Пушкина, 30.01.2002.

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»²⁰. По геометрической манере внешнего описания, ассоциирующейся с приемами кубизма, можно заметить отношение Газданова к названному течению в искусстве, как раз в это время явленному на широкое обсуждение публики (примечание 1). Он с интересом применял все новое, но не отказывался и от традиции в литературе.

Газданов уже в начале своей писательской деятельности выражает свое отношение к тому, что современно, не забывая голосов, звучащих из прошлого и неотвратимого, неизвестного будущего. Какофония трех временных пластов отчетливо прослеживается во всех его дебютных произведениях.

Газданов открыто от лица рассказчика выражает свое мнение по поводу новаторства в искусстве только в позднем рассказе «Письма Иванова» (1960 г.): «Конечно, не может быть ничего более примитивного на первый взгляд, чем некоторые произведения так называемой абстрактной живописи, но сами по себе поиски новой формы в искусстве – вещь совершенно естественная. Это же относится к современной музыке, которая нередко нам режет слух. Может быть, мы присутствуем при каком-то перерождении вкуса, изменении темпа, каком-то, если хотите, биологическом потрясении, проявления которого иногда принимают форму, которая нам кажется спорной, чтобы не сказать неприемлемой. Но смена стилей в исторической перспективе есть явление, в конце концов, не только неизбежное, но и законное»²¹.

Третий по хронологии написания рассказ Газданова «Шпион» вошел в последнее собрание сочинений писателя. Архивист Г. Азатов установил, что рассказ поступил в редакцию «Звена» для публикации и был оценен редакцией совсем неоднозначно. Он получил три «плюса» (К. Мочульский, Н. Бахтин, Г. Адамович), один знак вопроса (М. Кантор), один «минус» (Г. Лозинский) и был квалифицирован как произведение дилетанта²².

Авторы комментария в собрании сочинений Газданова характеризуют этот рассказ как «еще стилистически несовершенный, не отшлифованный». Однако, как они справедливо замечают, «... "Шпион"

²⁰ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 15.

²¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 629.

²² Азатов Г. Разысканный рассказ // Независимая газета. Книжное обозрение «Ex Libris». 2004. 29 января. С. 3.

тем не менее, уже явно опознается как рассказ Газданова, хотя из-за своей "эстетической наивности", обнаженности, грубоватости приемов и деталей он производит впечатление пародии»²³. Нельзя не согласиться с этой характеристикой. Многие приемы, сюжеты нашли свое продолжение в прозе последующих периодов творчества. И этот рассказ, как может и все остальные дебютные рассказы, представляет так называемую «пробу пера» мастера.

Как часто у Газданова, сюжет и этого рассказа лишен какой-либо интриги. Слабо прослеживается хронология, нет точных временных указаний: «В последний год гражданской войны...»²⁴; «Прошло несколько лет, несколько летописей, свернувшихся в трубочки»²⁵. Нет ярко выраженных связей между частями рассказа, что характерно для писателя. Рассказ «Шпион» написан от первого лица и состоит из пяти частей, которые объединены только героями событий (герой-рассказчик и Роберт, французский шпион). В первых трех частях действие происходит в России, в них отражены события гражданской войны. В двух последних – годы парижской эмиграции: «...это происходило на окраине Парижа, – и я вошел в дымное маленькое кафе»²⁶. Последняя часть состоит всего лишь из двух фраз, которые, кажется, совсем лишены какого-либо значения и не связаны со всем предыдущим текстом. Конец рассказа не включает в себе конец (развязку) сюжета. И здесь очевидно, что сюжет – это категория предметного мира, а не текста произведения.

Отметим, что это первое произведение, в которое Газданов включает французскую речь с экспрессивно окрашенной лексикой и синтаксисом, что, несомненно, является уместным в данном рассказе и придает необходимый колорит повествованию, так как один из главных героев – француз.

Рассказ хоть и был опубликован писателем, но он оставляет впечатление наброска, чего-то незавершенного. Начало рассказа сразу же отсылает нас к роману «Призрак Александра Вольфа», где описывается похожая сцена в степи. Рассмотрим подробнее этот пример.

«Худой высокий мерин, на котором я проскакал четыре версты, *был убит пулей, попавшей ему в голову*, когда я *сворачивал* вправо, въезжая с вязкой, намокшей пахоты на твердую дорогу»²⁷.

«И вот на одном из *поворотов дороги*, загибавшейся в этом месте почти под прямым углом, моя лошадь *тяжело и мгновенно упала* на всем скаку»²⁸.

²³ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 838.

²⁴ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 518.

²⁵ Там же. С. 519.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 517.

²⁸ Призрак Александра Вольфа. СПб. : Азбука-классика, 2004. С. 31.

«Он рухнул на землю: я успел высвободить ноги из стремян, но, падая, сломал шпору».

«Я упал вместе с ней в мягкое и темное – потому что мои глаза были закрыты – пространство, но успел высвободить ногу из стремени и почти не пострадал при падении. Пуля попала ей в правое ухо и пробила голову» (Призрак Александра Вольфа)».

«И, пройдя несколько шагов, обернулся. Всадник на громадной вороной лошади тяжело и медленно скакал за мной. Я увидел, как он забросил за спину винтовку и выдернул из ножен шашку. <...> Я вытащил револьвер, массивный парабеллум, и, когда всадника отделяли от меня два десятка шагов, выстрелил: лошадь сразу дернулась в сторону и его сбросило с седла. <...> Я подошел к остановившемуся коню, снял человека и, положив его на землю, заглянул ему в лицо. <...> на губах его выступала кровь, он открыл глаза» («Шпион»).

«Поднявшись на ноги, я обернулся и увидел, что не очень далеко за мной тяжелым и медленным, как мне показалось, карьером ехал всадник на огромном белом коне. <...> Но у меня оставался револьвер, который я с трудом вытащил из новой и тугой кобуры. <...> Потом я увидел, как всадник бросил поводья и вскинул к плечу винтовку, которую до сих пор держал наперевес. В эту секунду я выстрелил. <...> – и неудержимое желание увидеть, кого я убил, заставило меня сдвинуться с места и подойти к нему. <...> Я наклонился над ним и увидел, что он умирает; пузыри розовой пены вскакивали и лопались на его губах. Он открыл свои мутные глаза, ничего не произнес и опять закрыл их. <...> Револьвер, из которого я стрелял. – это был прекрасный парабеллум, ...» («Призрак...»).

Между написанием рассказа и романа прошло более десяти лет (роман Газданов начал писать во время Второй мировой войны). На уровне синтаксиса отметим, что мы находим более развернутые конструкции в романе, сравнивая тексты в приведенных выше примерах. Больше вставных конструкций (мы говорим здесь только о выделенных частях, грамматически не связанных с основным предложением) мы встречаем в текстах Газданова следующих периодов творчества, чем в дебютной прозе, где они практически отсутствуют. Он использует их экспрессивные возможности как стилистические фигуры.

В приведенных выше примерах наше внимание привлекли эпитеты «из новой и тугой кобуры». Они позволяют нам интерпретировать характер героя, позволяют понять, что герой не только впервые выстрелил в человека, а, и вообще, воспользовался револьвером. И этот факт лишь усугубляет драматизм ситуации для героя-рассказчика. Оба участника события – молодые люди, почти одногодки, но у них разные характеры и судьбы: «...я узнал Роберта, студента, с которым был знаком года два: он

всегда отличался отчаянной храбростью и слыл за хорошего товарища»²⁹. Герой-рассказчик сентиментален, выстрелив, он захотел посмотреть, кого он убил и, узнав Роберта, он произнес: « – Vous n`avez pas de chance, Robert!» (Вам не повезло, Роберт!)³⁰. Это прозвучало, как извинение и раскаяние. Роберт же, напротив, после предпринятой попытки взорвать героя-врага, ни коим образом не показал слабости и находит объяснения своему поведению и шпионской деятельности. Вся его жестокость оправдывается условиями.

В рассказе больше ощущается динамика действия описанной выше начальной сцены, чем в романе. Рассказ своей фрагментарностью объясняет живость воспоминаний о недавно минувших для героя событиях.

Газданов не случайно включил эту сцену в роман и разработал ее детально, оставляя ключевые штрихи из рассказа (место, обстановка, участники, орудие «преступления» и т.п.). В романе, напротив, описанное событие претерпело испытание временем и у писателя было его достаточно для осмысления и уже детального и психологического описания. Стиль его значительно изменился. Газданов дал блестящий пример психологизма в романе, который полностью отсутствует в рассказе. Он изобразил то, что пережил герой-рассказчик всего лишь за несколько минут «реального» времени. В романе этот эпизод занимает почти четыре страницы. Газданов еще и акцентирует этот прием. Психологическое изображение предваряет фраза: «Я простоял несколько секунд... <...> В эту секунду я выстрелил. <...> Я оставался неподвижно там, где стоял, рядом с трупом моей лошади, две или три минуты»³¹. Этот повтор события наводит нас на мысль о его «реальности», «невыдуманности» (возможно, автобиографичности) и значимости для героя, так как этот военный эпизод отразился на его дальнейшей судьбе. Мы не будем больше здесь останавливаться на различиях в приведенных примерах, это не столь существенно в рамках нашего исследования, но, как нам кажется, представляет несомненный интерес для дальнейшего изучения прозы писателя. Возвращаясь к рассказу, отметим, что он оставляет впечатление сумбурности благодаря именно дискретности описания.

Анализ этих рассказов позволил нам констатировать, что для Газданова характерными являются приемы автореминисценции, автоцитации и в прозе всего его творчества мы видим тому подтверждения. Например, его более поздний рассказ «Когда я вспоминаю об Ольге» также отсылает нас к роману «Эвелина и ее друзья», а

²⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 517.

³⁰ Там же.

³¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 31–32

задуманный роман «Алексей Шульгин» (так и остался незаконченным и неопубликованным) был переделан писателем в повесть «Великий музыкант».

Анализируя дебютные произведения писателя, мы можем отметить, что текстуальная композиция его прозы связана также с введением прошлого в основное действие произведения (свидетельства этому мы находим и в приведенных выше рассказах), с ознакомлением читателя с обстоятельствами, предшествующими завязке (или просто началу действия, если сюжет хроникальный), а также с последующими судьбами персонажей. Этот прием найдет свое дальнейшее развитие в рассказах и романах последующих периодов творчества.

Примером тому могут служить и рассказы «Общество восьмерки пик» и «Товарищ Брак», где основному действию предшествует довольно пространное размышление героя-рассказчика о судьбах героев и обстоятельствах, повлекших за собой описываемые в рассказах события. Рассказ «Общество восьмерки пик» своей поэтикой особенно напоминает «Одесские рассказы» И. Бабеля (примечание 2). Также отсылает нас к «Одесским рассказам», которые, несомненно, хорошо были известны писателям-эмигрантам, и так называемая «еврейская тема». Но, в отличие от Бабеля, Газданов – не еврей, а осетин по рождению и русский по воспитанию. Тем не менее, он сумел уловить национальный колорит языка и прекрасно это изобразить.

Н. Цховребов отмечает «экзотичность» диалогов в рассказах Газданова³²: «...мадам Щуцман любила рассказывать о своей жизни – и меня всегда удивлял ее спокойный тон, ее готовое примирение со всем тяжелым и неприятным.

– Так вы меня бы здесь не увидели... и ушла»³³.

В рассказе «Общество восьмерки пик» обращает на себя внимание, как лексика, так и особый строй фразы Исаака Сифона, старого еврея: «...И Исаак Сифон рассказал им их судьбу...

– Я вам могу рассказать каждому отдельно, что вы имеете делать, – сказал Исаак Сифон. – Но как я хорошо знаю ваши расходы, то я скажу всем зараз...»³⁴.

Тема эта продолжена в том же стилистическом ключе, что и «Повесть о трех неудачах» и «Общество восьмерки пик» и в рассказе «Бомбей», написанном в 1938 г.: «...Разговор происходил по-французски, хотя ни Серафим Иванович, ни его жена не знали этого языка, но Рабинович говорил довольно бойко, хотя и оперируя той же гаммой интонаций, которая ему служила для всех языков – так что если бы слушать его речи

³² Цховребов Н. Гайто Газданов. Владикавказ : Ир, 2003. С. 31.

³³ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 21–22.

³⁴ Там же. С. 52.

из соседней комнаты, то можно было только безошибочно сказать, что это говорил Рабинович, но на каком языке, об этом никак нельзя было судить. Англичанин бы сказал, что это не по-английски, француз – не по-французски, русский тоже не узнал бы своего языка. Когда же я его спросил вполголоса, где он научился французскому языку, он быстро пожал плечами и сказал естественным голосом – как где? В Одессе, – точно в Одессе невозможно было жить, не зная французского языка»³⁵.

Самый большой по объему рассказ из дебютной (этот термин мы используем вслед за Кабалоти) прозы малой формы – «Рассказы о свободном времени». Мы, вслед за первым исследователем творчества Газданова Л. Диенешем, рассматриваем это произведение как одно целое и называем рассказом, хотя Диенеш назвал его новеллой: «в одной из ранних новелл («Рассказы о свободном времени»)»³⁶. Это относится и к «Повести о трех неудачах»: «публикация «Повести о трех неудачах», как называлась новелла, может быть признана рождением в русской литературе Газданова-писателя»³⁷. Произведение «Рассказы о свободном времени» имеет трехчастную структуру и большой эпиграф (что уже несколько необычно) ко всем трем рассказам. Они объединены и одним героем-рассказчиком. Каждому рассказу также предшествует эпиграф. Любопытно, что первый рассказ написан на русском материале, а в эпиграфе Газданов приводит фразу на французском языке из «Шагренево́й кожи» Бальзака (примечание 3). Эта цитата резюмирует содержание первой части.

На композиционном уровне в первом и третьем рассказах мы обнаруживаем выделенную пробелом экспозицию. Во втором рассказе этого нет, и повествование сразу начинается с развития действия (если о таком в традиционном понимании здесь уместно говорить). В самих текстах рассказов Газданов также выделяет части, усиливая фрагментарность повествования. Очень слабо выражены связи между этими частями.

Возвращаясь к основному эпиграфу, отметим, что он состоит из тезисов «Теории авантюризма», написанной Аскетом, персонажем третьей части «Рассказов...». Эпиграф уже дает представление о взглядах автора на жизнь. «Рассказы...» отражают внутреннюю настроенность творческих молодых людей попавших в эмиграцию, на безысходность ситуации, поэтому и дается ссылка на Апокалипсис. Но как пишет Кабалоти: «Ссылка на Боккаччо в эпиграфе не случайна. Боккаччо ведь является одним из символов Возрождения, эпохи гуманизма, который Бердяев в "Смысле истории" рассматривает как своего рода смещение центра мира

³⁵ Там же. С. 447.

³⁶ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 93.

³⁷ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 94.

от Бога к человеку, своеобразное оттеснение Бога на периферию доминирующей иерархии ценностей»³⁸ (примечание 4).

Действие каждой части происходит в разных местах: в первом рассказе – в России, во втором – в Константинополе, в третьем – в Париже. Это, конечно же, напоминает векторы биографии Газданова.

Говоря о структуре некоторых дебютных рассказов, отметим, что в них он видоизменяет привычную полиграфию прозы и прибегает к вкраплению в прозаический текст элементов, очень напоминающих верлибр. Известно, что Газданов не писал стихов, и поэтому очень интересно проанализировать этот его поэтический опыт.

Впервые у Газданова мы встречаем этот прием в «Рассказах о свободном времени» и затем в «Обществе восьмерки пик».

Все три части рассказа озаглавлены и названия эти очень символичны: *Бунт*, *Слабое сердце* и *Смерть пингвина*.

В первом рассказе бунтует только сам герой-рассказчик: «Из всего, что мне обещали книги, я оставил себе только право бунтовать»³⁹. Бунт его, однако, состоит лишь в несогласии с окружающей действительностью:

«...и обещаю не соглашаться. Я не соглашаюсь. Сквозь застывшую полупрозрачную массу остановившихся лет, сквозь тяжелую муть почти десятилетия – Я смотрю и записываю: медленный ритм – Туп-Тап, смешные украинские календари и конец девятнадцатого года»⁴⁰.

Этим заканчивается экспозиция, которая отделена от основной части первого рассказа. Полиграфические пробы в приведенном выше примере, подтверждают бунт героя-рассказчика, бунт на уровне сознания против устоявшихся литературных традиций.

В первом абзаце основной части первого фрагмента Газданов очень красочно описывает бильярдную партию. Это описание очень метафорично. Речь идет не о бильярде, а о военном сражении, игра описана как война: «Огромные белые шары с грохотом мчались по зеленому пространству, врываясь в гремящие лузы; длинные кии, нанеся удар, стремительно отступали, отдернутые недрожащей рукой профессионала; пустое горячее сердце Екатерины Борисовны останавливалось и падало, <...> И шар, нервно приблизившись к пропасти, вздрагивал в последний раз: Екатерина Борисовна хваталась за виски. И шар падал: жизнь была кончена»⁴¹. Пример изобилует иносказаниями, персонификациями и другими стилистическими фигурами. Приведенному отрывку предшествует одна лишь фраза, дающая понимание реакции героини: «Сама Екатерина Борисовна носила черные

³⁸ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 21.

³⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 523.

⁴⁰ Там же. С. 524.

⁴¹ Там же.

платья: белели лишь руки, и шея, и мягкая вдовья грудь»⁴². В конце первого рассказа Газданов возвращается к метафорам *шар*, *луза*: «Но Россия остановилась, и годы, как шары, упали в лузы, в пропасти прошлого, в концы жизни»⁴³.

Формальные изыскания автор продолжил в первом фрагменте первой части «Рассказов...». «Память о Володе осталась – у других надолго,
и у меня – навсегда»⁴⁴.

Заметим, что он использует обычно стихотворные формы, когда говорит о персонажах рассказа:

«Алеша вздрагивал и не отвечал.

Было, строго говоря, два Алеши:

Алеша с сигарой
и Алеша без сигары»⁴⁵.

«И сквозь

синий

табачный

туман

фигура Алеши – с огнем в зубах и безупречно белыми пятнами перчаток – подходила к стойке Екатерины Борисовны»⁴⁶.

Приведенные нами примеры подтверждают, в частности, что построение лесенкой, смещение ритма и стилей задают ритм и придают поэтичность рассказу. События, о которых повествуется в рассказе, полностью лишены романтичности и геройства. Использование писателем таких необычных, «революционных» форм позволяет почувствовать настрой героев, их молодой пыл и придать повествованию лиричность, ввести тему первой любви Алеши к Екатерине Борисовне. Тема эта существует параллельно с основной темой войны, разрушения и краха стольких молодых жизней:

«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»⁴⁷.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 529.

⁴⁴ Там же. С. 525.

⁴⁵ Там же. С. 526.

⁴⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 526.

⁴⁷ Там же. С. 527.

Газданов неслучайно делает акцент на эпитете «белый» и в описании Алеши, и в описании Екатерины Борисовны, это их объединяет: «выглядывал белый воротничок», «белую шею и черные контуры Екатерины Борисовны», «на руках у него были белые перчатки», «безупречно белыми пятнами перчаток», «белый цвет кожи». В приведенных примерах белый цвет символизирует невинность и чистоту. Газданов не описывает эротические сцены, но он умеет сказать об этом, не прибегая к деталям: «А под утро Алеша спал на диване в комнате Екатерины Борисовны. Свисала до полу рука в закапанной белой перчатке; окурок сигары лежал на губах»⁴⁸. Эпитет «закапанный» говорит о том, что нет больше чистого белого цвета. То, что Алеша был все время в белых перчатках можно интерпретировать и так: он убил охранника, был на каторге, после побега очутился на фронте. Его руки запятнаны кровью и он, поэтому прятал их под белыми перчатками.

Романтическое начало усиливается введением еще одного женского персонажа – Розы Шмидт. Как мы уже отмечали, о персонажах в «Рассказах...» Газданов говорит в стихотворной форме:

«черная широкополая, летящая по косо́й линии –
вниз шляпа и необыкновенное лицо

Розы Шмидт»⁴⁹.

Но Газданов прерывает свое повествование о Розе Шмидт и резко переключается на другую героиню – Люсю. Кабалоти объясняет это так: «Внешне такое появление персонажа – и вне всякой, казалось бы, связи с предшествовавшими этому появлению и следующими уже после него эпизодами – вполне в духе поэтики ранних газдановских рассказов с их модернистской мозаичностью, раздробленностью, фрагментарностью, – вполне в духе той монтажной техники, которая присуща подобной поэтике»⁵⁰.

Первый рассказ заканчивается, как и начинается, стихотворной формой, Россия представлена также как действующее лицо:

«Но сквозь тяжелую муть застывших лет
все повторяется, падает и снова упорно встает
эта неизменная история проигрышей,
это оглавление

этой жизни:

медленный ритм

Туп-

Там,

сигары Алеши,

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 527.

⁵⁰ Там же. С. 30.

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

и
затихший
грохот
России»⁵¹.

По сути, мы имеем дело с поэтическим опытом писателя. Больше к нему Газданов не возвращался, и исследователями не обнаружено стихов в его рукописях. Следует отметить, что в 1920-е гг. стихи пишут многие 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 гг.) явственно ощутимо влияние ранней советской прозы и поэзии, отразившееся на формальной стороне его творчества ("Серапионовы братья", Маяковский, Пастернак)». Исследователь называет даже опыты молодого писателя «манеризмами».

Во второй части «Рассказов...» мы наблюдаем хронологическое выстраивание сюжета. Этот рассказ также поделен на фрагменты, но более связанные между собой, чем в предыдущей части «Рассказов...». Переход от одного фрагмента к другому имеет обоснование, не так ощутимы разрывы в композиции и он представляет более цельную структуру.

В «Слабом сердце» сам способ характеристики типа оказывается именно модернистским⁵². Кабалоти находит переклички образов богатой гречанки (Слабое сердце), Екатерины Борисовны (Бунт) и Маруси-упади (Общество восьмерки пик). Он очень точно подметил, что все они охарактеризованы иронически, гротесково, шаржировано, юмористически⁵³. Мы, все-таки, не согласимся с этим по отношению к Екатерине Борисовне.

Основной бунтарь «Рассказов...», конечно же, Аскет, герой последнего рассказа «Смерть пингвина». С. Кабалоти так описывает данный персонаж: «Автор "Теории авантюризма" – Аскет – нигилист, анархист, бунтарь, попытавшийся реализовать амбиции метафизического

⁵¹ Там же. С. 529.

⁵² Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 33.

⁵³ Там же. С. 34.

бунта через реальность бунта исторического, оставшийся на первых порах в послереволюционной России, служивший в Красной Армии, а потом попавший «в какой-то научный институт, где безуспешно пытался учредить кафедру истории авантюры». Образ нигилиста очень распространен в русской литературе (вспомним Базарова) и как сказал Бердяев: «Русский нигилизм есть извращенная русская апокалиптичность»⁵⁴. Очень точно Кабалоти называет Аскета «осколком российского бунта»⁵⁵. Таких «осколков» было очень много в эмиграции.

Остальные рассказы обозначенного периода уже претерпевают изменения в поэтике, главным образом, на структурно-композиционном уровне. Сюжеты их также построены на русском материале, но стилистически более сложно представленном, полифоничном.

В рассказе «Товарищ Брак» впервые появляется мотив несоответствия героя эпохе, который прозвучит и в других более поздних произведениях писателя. Можно говорить и о несоответствии Ильи Аристарховича, автора голубиной книги («Повесть о трех неудачах»), но он, скорее всего, не подходит никакой эпохе, недаром его называют «блаженным» сумасшедшим. Он – выразитель вечных вопросов человечества.

По мнению исследователей, уже рассказ «Товарищ Брак» можно отнести к «зрелым» произведениям⁵⁶, так как в нем уже есть «последовательная и продуманная литературность, которая отрывает материал повествования от реальной жизни и создает в нем свои внутренние отношения и взаимодействие»⁵⁷. Добавим, что на примере этого рассказа уже можно наблюдать творческую эволюцию писателя. В рассказе выделяется стилистическая многоплановость. С одной стороны, присутствует «символизм "героического цикла"», слегка схематичный, «лубочный», в котором даже барышни-ремингтонистки, «половые функции государства», предстают «советскими святыми»⁵⁸. С другой стороны, – наличие жесткого натурализма «смуты», страшного калейдоскопа белых, красных, террористов, карателей⁵⁹. Таким же цельным представляется и следующий рассказ «Римляне».

Действие рассказа «Римляне» происходит в России задолго до известных исторических событий. Это рассказ-воспоминание о годах учебы в гимназии, времени нравственного становления героя, его взросления. Газданов в типичной для себя манере излагает свою позицию

⁵⁴ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923. С. 14.

⁵⁵ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 20.

⁵⁶ Сыроватко Л. Газданов-новеллист : в 3 т. М. : Согласие, 1999. Т. 3. С. 778.

⁵⁷ Новик Ал. Журнальная беллетристика: [Современные записки № 45] // Воля России. 1931. № 3–4.

⁵⁸ Сыроватко Л. Газданов-новеллист : в 3 т. М. : Согласие, 1999. Т. 3. С. 779.

⁵⁹ Там же. С. 778.

по многим ключевым жизненным вопросам. Рассказ написан от первого лица. Композиционно рассказ представляет цельную структуру с одним сюжетом, двумя главными героями. Рассказчик также является действующим лицом описываемой истории. Нет никакой интриги, нет кульминации сюжета. Но рассказ имеет линейную хронологическую структуру и единую тональность звучания. Интересно представлен спор героя-рассказчика с учителем Алексеем Борисовичем. Газданов, используя дискуссию (к этому приему он будет прибегать и в других произведениях), показал диаметрально противоположное мнение о римлянах. Алексей Борисович с возмущением относился к римлянам времен упадка и видел этот же упадок в России, говоря об ошибках римлян (он подразумевал революционные массы), он предупреждал о них молодое поколение, но молодежь воспринимала римлян по-своему. Рассказчик проводит параллель между Россией того времени и Поздним Римом: «...что и для нас наступает эпоха позднего Рима. Революция носилась в воздухе; мы встречали на улицах пьяных гимназистов, распевających романсы, уже открылась в городе первая лига свободной любви»⁶⁰. Поздний Рим – это Россия перед революцией, а римляне – это новое поколение людей-революционеров, но оцененное по-другому: «римляне – это мы, нам суждено очень многое сделать. Мы лишены растлевающей морали и пассивности христианства, мы будем возрождать породу праздных и веселых философов, мы станем вдохновителями многотысячных толп; мы удержим знания, заботливо собранные двумя тысячами лет, но вернемся к священным временам проституции; мы создадим смеющихся, снисходительных богов, непохожих на сумрачного Саваофа»⁶¹ (примечание 5). Очень явственно звучит переключка с рассказом «Счастье».

Рассказ «Дракон» написан от первого лица и содержит много автобиографических указаний: «Я жил тогда на улице Julie»⁶², «...когда был на Кавказе»⁶³, «я проснулся однажды – мне было восемь лет, я жил на Украине...»⁶⁴. Действие рассказа разворачивается в эмиграции, в Париже. Впервые в прозе появляется так отчетливо мотив одиночества, что обусловлено обстоятельствами, эмиграцией: «...он покидал мою комнату и я оставался один. Такое ощущение одиночества я испытывал, когда смотрел на уходящий поезд...»⁶⁵.

Также в этом рассказе появляется новый элемент его поэтики, Газданов использует метод «поток сознания»: «...и, вспоминая одно, я

⁶⁰ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 582.

⁶¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 583.

⁶² Там же. С. 589.

⁶³ Там же. С. 587.

⁶⁴ Там же. С. 590.

⁶⁵ Там же. С. 587.

тотчас вспоминал все остальные, связанные с ним, и я бродил среди них, навсегда лишенных движения в реальном пространстве...»⁶⁶. Герой-рассказчик был без работы и без денег, голодал много дней: «...от того, что я ничего не ел и лежал на кровати целыми днями – я отделялся без сожаления от вещей непосредственных, от мыслей о бифштексе, о ресторане, о возможности устроиться»⁶⁷. Он считает, что физические чувства мешают фантастическим странствиям воображения и когда он бывал сыт, то вторая его жизнь умолкала под грузом бифштексов и макарон. Мы наблюдаем визионерство героя: «Но я не умирал; я только – на кровати, на улице Julie – чувствовал, как, точно во сне, я возникаю для жизни; и что темный мир вещей и ощущений быстро вырастает передо мной – и я снова иду в лесу, как и раньше, и узнаю забытые и знакомые тропинки, покрытые песком, <...>. Я набирал воздух и вздыхал, и силой вдоха перемещался в другие края: <...> и вот я в полях Белоруссии, у реки Свислочь, – <...> – круг, в который я возвращался столько раз»⁶⁸.

В рассказе «Дракон» звучит тема путешествия и тема памяти. Появляется впервые раздвоение личности героя, он описывает свою вторую жизнь: «...но через секунду легкий шум моей второй жизни начинал по-прежнему звучать. Это второе существование, несравненно более значительное – я ощущал его подчас с необыкновенной силой и ожесточением – всегда имеет звуковую окраску – и если этот шум прекратится, то я умру»⁶⁹, «Я проснулся не таким, каким заснул, и ясно увидел себя со стороны: тело, ноги, лицо, глаза»⁷⁰. Этот прием Газданов использует и в рассказах «Фонари», «Водяная тюрьма», «Третья жизнь», в романе «Возвращение Будды» и др.

На синтаксическом уровне все чаще встречаются вставные конструкции, иногда они утяжеляют ритм повествования, но чаще лишь подчеркивают эмоциональную составляющую и дискретность текста.

Через все повествование проходит образ дракона, который является центральным и сюжетоорганизующим в рассказе. Вначале образ дракона появился в жизни героя из страха перед Богом, т.е. перед чем-то непонятным и неизвестным, мистическим. Затем он приходил к нему из сказок, но по ночам не снился и был не настоящим: «Настоящего дракона я увидел позже»⁷¹. Все, что рассказывали до того, не оставляло следа в воображении ребенка и только, когда он увидел дракона, то ощутил ужас и отвращение: «А наутро меня ждало зрелище, которое поразило меня сильнее всего, что мне пришлось вообще видеть: в коробке был дракон. Он

⁶⁶ Там же. С. 588.

⁶⁷ Там же. С. 587.

⁶⁸ Там же. С. 590.

⁶⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 590.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же.

лежал на дне, разноцветный и многоногий; голова с желтыми глазами возвышалась над туловищем, большие челюсти сжимались и разжимались. <...> Следующей ночью мне все снился тихий скрежет личинок – и дракон, страшное и жестокое животное, бесшумное и отвратительное»⁷². Образ этот аллегоричен: «...и с тех пор, когда я подходил к зеркалу, я неизменно встречал всегда чужой, но что-то отдаленно напоминающий взгляд – безличный и жестокий. Я узнавал его у других людей – это было до ужаса знакомо; я терялся и умолкал и дракон опять появлялся передо мной»⁷³. Дракон – это внутреннее состояние озлобленности и жестокости в каждом человеке, вызванное чувством голода физического.

В рассказе упоминается Франциск Ассизский (примечание 6). В прозе Газданова мы не раз еще встретим этот персонаж. Для Газданова он является знаковым и многое из его учений он приемлет сам. Также вплетенный в ткань повествования он выражает мысли героев и человеческие идеалы.

Поэтика рассказа «Превращение», как отмечено выше, отличается от поэтики дебютных рассказов. Прослеживается переключки образов первого рассказа «Гостиница грядущего» с рассказом «Превращение» и с более поздним рассказом «Водяная тюрьма»: место действия – гостиница и странные обитатели.

По мнению Л. Диенеша, рассказ «Превращение» «знаменует начало целой серии рассказов, в которых уже распознаются интонации его великих произведений 30-х гг.: это не иначе как изучение смерти и ее воздействия, а также введение в некоторые основные темы Газданова: жизни как путешествия, перевоплощения (метаморфоз); безжалостной памяти; бессмысленности жизни, а также в тему, которую мы называем «комплексом Valery», – обреченность человека на трагическое одиночество и невозможность быть понятым другими»⁷⁴.

Рассказ «Превращение» написан от первого лица. В нем мы можем выделить три части, относительно связанные между собой сюжетом. С самого начала рассказа герой-рассказчик предстает в своих визионерских сновидениях и блужданиях: «Я блуждал – как всегда – в необъятном хаосе самых отдаленных представлений»⁷⁵. Продолжают звучать тема путешествия и тема памяти. Снова появляется мотив смерти, который уже звучит в эпиграфе к рассказу, взятому из стихотворения Бодлера «Плаванье»: «Смерть! Старый капитан!...»⁷⁶. Бодлер, как и Филипп Аполлонович знал, что смерть – это мужчина (примечание 7). Основу структуры рассказа составляет вереница визионерских сновидений.

⁷² Там же.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 98.

⁷⁵ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 592.

⁷⁶ Там же. С. 592.

Рассказчик начинает повествование с воспоминаний о прошлой жизни в России.

Большое место в описаниях отводится звуковой стороне: элегия Массне (минорная тональность), бой часов, звон колоколов, шмель, кузнечики, оркестры – все это создает необходимый фон для развертывания основной темы рассказа. Во втором сне рассказчика опять звучит та же элегия Массне, исполняемая на расстроенном пианино (примечание 8). Слух рассказчика обострен и воспринимает мир через мельчайшие звуки. Музыкальные образы выполняют у Газданова важную психологическую функцию. Они призваны иллюстрировать сложные нерасчлененные психологические состояния, не переводимые на язык логических понятий⁷⁷. Музыка оказывается в этом случае единственно возможным средством их манифестации, обладая бесценным качеством – подвижностью, исключающей всякую остановку и определенность. Музыкальный язык представлялся Газданову бесконечно более богатым для выражения того сложного комплекса ощущений и эмоций, который присущ современному человеку⁷⁸. Сновидения рассказчика сопровождаются звуками: «Мне снился звенящий звук, точно если бы кто-нибудь ударял железной палочкой по тонкому медному диску...»⁷⁹.

Рассказ посвящен воспоминаниям о России, о гражданской войне. Этот рассказ так же, как и другие произведения Газданова, имеет автобиографическую основу. Основная тема рассказа – смерть как уход от сутолоки и мелочей, власть смерти – «это лучшая власть, какую я знал». Как отмечает Кабалоти, предметом изображения становятся два противоположных типа сознания, которые условно можно определить как романтически иррациональное и классически рациональное⁸⁰. И этот классически рациональный тип сознания пародируется в рассказе. Его выразителями является чета Томсон с их укладом жизни. Но помимо обозначенных противоположностей рассказ состоит из нескольких планов. В модернистской литературе, в отличие от скорее премодернистской, постромантической, являющейся своеобразным излетом романтизма символистской литературы, «планы бытия» в большей степени, чем раньше, оказываются «планами сознания»⁸¹. Эти планы сознания выражены в сновидениях рассказчика, в его психологическом состоянии в отношении к Филиппу Аполлоновичу, в состоянии между жизнью и смертью. Газданов

⁷⁷ Гайбарян О. Е. Искусство и творческая личность в художественном мире Гайто Газданова: Эстетический и поэтологический аспекты : дис. ... канд. филол. наук. М. : РГБ, 2005. С. 140.

⁷⁸ Там же. С. 140

⁷⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 592.

⁸⁰ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 50.

⁸¹ Там же. С. 54.

предлагает психологический анализ сновидений. Сон занимает центральное место в рассказе, это – пограничное состояние между жизнью и смертью. Похожее описание находим у Л. Толстого в «Войне и мире», где описан сон князя Андрея. В рассказе «Повесть о трех неудачах» Илья Васильевич Аристархов упоминает в своей голубиной книге сон князя Андрея: «Я пригласил комиссионера по продаже и переоценке духовных ценностей и предложил ему всю нидерландскую литературу за один сон князя Андрея»⁸². Сон князя Андрея – как видим, знаковый для Газданова текст.

Синтаксис рассказа сложный, бессоюзные предложения составляют фразы, которые, в свою очередь, образуют сверхфразовые единства.

Этот рассказ представляет творческую эволюцию писателя. В нем нет той фрагментарности первых рассказов, он имеет структурно завершенный сюжет, нет резких переключений на второстепенных героев. Он более приближен к классической новелле.

Рассказ «Мартын Расколинос», опубликованный в конце 20-х гг., назван Диенешем «чеховским». Он написан в традициях русской классической литературы. В дальнейшем у Газданова появится еще много рассказов в духе Чехова. Как точно определил Кабалоти, сюжет рассказа – это история соблазна и грехопадения. Газданов продолжает развивать тему одиночества, очень подробно и реалистично описывает историю Мартына. Повествование ведется от третьего лица, только в экспозиции рассказчик выступает от первого лица. Мартын – это образ русского человека, русской души в ее крайних проявлениях (сцена с котом). Он способен на самопожертвование. Конец рассказа очень символичен: жизнь без руки, оторвало от живого, стоял и не кричал от боли, с неммым вопросом: а что дальше?

Рассказ «Биография» написан Газдановым в 1928 г. и опубликован в 1930 г. Мы считаем правомерным включить этот рассказ в прозу 20-х гг. Этот очень удачный и прекрасно написанный, по нашему мнению, рассказ, как никакой другой из выше рассмотренных, написан в духе французской литературной традиции. В частности, Газданов следует доктрине натурализма, выдвинутой Золя (примечание 9). Персонажи рассказа – французы, это первый рассказ, написанный на французском материале, но в нем нет ни одного слова на французском языке.

Газданову особенно удалось представление человеческой жизни с физиологической стороны. Человек показан как низшее существо во всем своем падении и грехе. В рассказе много натуралистических описаний, напоминающих роман Золя «Земля» и другие его произведения: «Живот больной свистел и вздувался, почерневшие руки с грязными ногтями неподвижно лежали на кровати, как посторонние и ненужные предметы, пот

⁸² Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 515.

выступал на лице и высыхал, оставляя кисловатый запах»⁸³; «и могильные газы свистят под жирной почвой кладбищ и слепые и белые червяки ползут по гниющему мясу – и живут в спокойной темноте положенное им время и потом тоже перестают жить и земля наливается соком и идет пузырями»⁸⁴.

В описании смерти и ожидания встречи с ней уже нет ничего поэтического и мистического, как во всех других произведениях Газданова: «можно было считать, что она уже умерла; почти ничего человеческого в ней не осталось; и когда она на короткое время засыпала, то нижняя челюсть ее беспомощно отвисала, как у трупа, и так же, как у трупа, чернела гортань»⁸⁵. Газданов нарочито утрирует физиологическую сторону этого процесса. Однако и здесь Газданов остается верен себе и не забывает о том, что для него главное даже в такой крайней ситуации: «Душа, это такая маленькая вещь, которая не болит, но страдает»⁸⁶. Эти слова, сказанные проституткой, никак не вяжутся с ее образом, созданным писателем, и высказывание это – выражение самого автора. Только этот один рассказ так явно написан в духе Золя.

Написан рассказ от первого лица. Рассказчик повествует о своей соседке, проститутке. Впервые появляется этот персонаж, о котором Газданов будет писать в других произведениях (роман «Ночные дороги»).

Рассказ отличается от предыдущих своей композицией. Начало рассказа – это конец истории и действие разворачивается в обратном направлении. Первые два абзаца представляют заключение рассказа: «Вчера, наконец, умерла проститутка...»⁸⁷. В рассказе совсем нет имен. Газданов, описывая проститутку и ее соперницу по ремеслу, создает типажи. Сцена смерти героини очень напоминает сцену смерти Ральди из «Ночных дорог». Опять мы видим, что Газданов использует персонажи дебютных рассказов в других своих поздних произведениях большой формы.

Итак, мы можем утверждать, что классическая схема концентрического сюжета (*завязка, развитие действия, кульминация, развязка*; хроникальный сюжет из цепи *эпизодов*) отсутствует в дебютных рассказах Газданова. Прелесть поэтики дебютных рассказов в их бесформенности и даже во фрагментарности. Мы считаем, что фрагментарность пространства рассказов Газданова отчасти связана со свойствами художественного времени, отчасти же имеет самостоятельный характер. Дискретность же собственно пространства проявляется, прежде всего в том, что оно у Газданова обычно не описывается подробно, а лишь обозначается с помощью отдельных деталей, наиболее значимых для

⁸³ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 693.

⁸⁴ Там же. С. 694.

⁸⁵ Там же. С. 692.

⁸⁶ Там же. С. 693.

⁸⁷ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 689.

автора, где фрагментарность времени и пространства, переходы из одного времени в другое, пространственные перемещения осуществляются легко и свободно благодаря фигуре нарратора – посредника между изображаемым событием и читателем.

На интонационно-синтаксическом уровне дебютной прозы тоже имеет место сочетание противоположных тенденций: дробления / присоединения, членимости / непрерывности. С одной стороны, фраза Газданова развертывается прерывисто, она дробится на части, каждая из которых претендует на известную самостоятельность и ударность. Мы находим много примеров парцелляции (фраза может дробиться самыми разнообразными способами: могут быть отделены однородные сказуемые, части сложносочиненного или сложноподчиненного предложений, причастный и деепричастный обороты и т.д.). С другой стороны, мы находим у Газданова единство и непрерывность потока речи, которых он добивается многочисленными присоединениями, соединяющие фразы и абзацы. Там, где можно поставить точку, ставится запятая (и наоборот); запятая превращается в совершенно особый, интонационный знак препинания. Синтаксические единицы нанизываются последовательно на одну нить по принципу контаминации, и предложение, достигнув критической точки, рвется, отторгая и тем самым семантически акцентируя выделяемое слово. Он всегда стоит на отметке «умеренно», убыстряя или замедляя речевой темп только в пределах заданного диапазона. В итоге – рутинная повседневность мира предстает драматической и уравновешенной.

Газданов уже с самого начала своего творчества не «зацикливается» на русской теме. Он уже показывает синтез двух культур: русской и западноевропейской. Герои его прозы не только русские люди, эмигранты, но и французы, англичане. Он не делает акцент на национальных особенностях героев. Как верно отметила Т. Красавченко: «он один из первых в русской эмигрантской литературе начал изображать иностранцев – французов, ибо в каком-то смысле ему все равно, кто по национальности его персонажи – ему важны прежде всего глубинные проблемы человеческого бытия – смысла жизни. Что такое душа, счастье, поэтому его французы порой так похожи на русских ("Нищий", "Пробуждение", "Счастье")»⁸⁸.

Уже в рассказе «Римляне» Газданов использует спор между двумя противоположными персонажами. Нет единого мнения, решения проблемы, потому что мир не плоский и однобокий, он – многогранен и только из спора рождается истина, но Газданов не дает прямых ответов на

⁸⁸ Красавченко Т. Проза, не опубликованная при жизни : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 661.

поставленные вопросы о смысле жизни. В дальнейшем Газданов не раз использовал этот прием («Счастье», «Воспоминание» и др.).

Писатель начинает использовать французскую речь в тексте произведений. В дебютной прозе этот прием оправдан тем, что иноязычная речь представлена в диалогах, в речи персонажей-иностранцев, или в разговоре с ними для придания аутентичности повествованию. Позже мы увидим случаи, когда Газданов употребляет французские выражения уже в русском тексте повествователя или рассказчика без видимых оснований и здесь можно говорить о билингвизме самого автора и влиянии французского языка на его сознание.

Амбивалентность рассказов 1920-х гг. представлена в борьбе Добра и Зла. Сюжеты рассказов посвящены событиям гражданской войны, России в переломный момент. Постепенно к концу 20-х Газданов углубляется в экзистенциализм. На первое место ставит внутренний мир человека. Нелинейность его письма продолжается и в рассказах 1930-х гг.

Мы наблюдаем творческую эволюцию писателя уже на анализе его дебютных рассказов. Но, эволюционируя творчески, он меняется как личность, обостряются чувства одиночества, оторванности от России, ухудшаются его условия жизни в эмиграции, Газданов не может найти свое место в этой среде, не имеет никакой помощи и поддержки. Все это, конечно, не могло, не отразится на его прозе, и мы увидим все эти изменения в рассказах следующего периода творчества.

В. Брюсов заявлял в брошюре 1899 г. «Об искусстве»: «Сущность в художественном произведении – душа ее творца, и не все ли равно, какими путями мы подойдем к ней». Особенность произведений Гайто Газданова – это то, что мы 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, личность незаурядная, сильная, с богатым внутренним миром. Мы можем оценить его благородство, доброту и любовь к людям, к жизни, такой непростой, порой невыносимой, и понимаем, что через смерть в своих произведениях Газданов воспекает Жизнь, как великое благо, ниспосланное человеку, чтобы распорядиться ею обдуманно, не растрачивая ее на пустяки.

1.2. Эволюция эстетических взглядов писателя: рассказы 30–40-х гг.

1930–1940-е гг. – это самый плодотворный период в творчестве Газданова как по количеству рассказов, так и романов. С 1930 г. им было написано 34 рассказа, из них опубликован 21 рассказ. В 5-томном, наиболее полном на сегодняшний день, собрании сочинений писателя представлены из его архива неизвестные ранее и не опубликованные при жизни писателя рассказы: «Мечтатели» (начало 1930-х гг.), «Ход лучей» (начало 1930-х гг.),

«Наследство» (начало 1930-х гг.), «Жертва правосудия» (Париж, 1929–1930? гг.), «Письмо неизвестному» (начало 1930-х гг.), «Черная капля» (Париж, 1930-е гг., точная дата не указана), «Знакомство Маргариты» (Париж, 1930-е гг.), «Быстро» (место и дата не указаны).

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 эти годы им были написаны, но по непонятным причинам не опубликованы, три рассказа «Когда я вспоминаю об Ольге...» (15.01.1942 г.), «Дядя Леша» (Париж, 1942? г.), «Последний день» (17.X.1943 г.). Сам писатель в открытке, отправленной М. и Т. Осоргиным из Парижа в Шабри, называет написанное им в это время «незначительными вещами»:

«Paris 24/VIII42

Mes chers amis, excusez-moi de n'avoir pas écrit jusqu'à présent. J'étais bien au courant de se que vous faisiez par l'intermédiaire de madame Emilie et de Michel. Je n'écrivais pas, car on peut dire si peu de choses dans une carte et cela me décourageait. Mais je tiens quand même à rappeler timidement que j'existe toujours et que tant que j'existe, je garderai les mêmes sentiments envers vous. Je vous souhaite bien des choses et de préférence les meilleurs que puissent vous faire plaisir. Je vis paisiblement et j'écris des choses insignifiantes. J'ai l'occasion de parler souvent de vous chaque fois que je vois nos amis communs, il est vrai qu'en reste de moins en moins. Je serais heureux si cette petite carte revive en vous le souvenir de votre toujours dévoué Gasdanoff»⁸⁹.

«Мои дорогие друзья, извините, что я до сих пор не писал вам. Я был, однако, в курсе ваших дел благодаря мадам Эмили и Мишелю. Я не писал, так как очень мало, что можно написать в простой открытке и это обескураживало меня. Но все же я скромно напоминаю вам о том, что я все еще жив, и пока я существую, я буду хранить те же чувства к вам. Я желаю вам самого лучшего, что может вас порадовать. Я мирно живу и пишу **незначительные вещи** (выделено мной – Е.К). У меня часто бывает возможность говорить о вас всякий раз, когда я встречаю наших общих друзей. Я был бы счастлив, если бы эта открытка оживила в вас воспоминания о преданном вам всегда Газданове» (пер. Е.В. Кузнецовой).

Мы считаем, что большинство из не опубликованных рассказов представляет несомненный художественный интерес, они отличаются жанровым разнообразием, не были еще объектом исследования, и мы проанализируем их в этом параграфе. Эти произведения позволяют понять творчество писателя в его цельности.

Если романы Гайто Газданова вызывали больше критических замечаний, то рассказы, по мнению многих критиков и литературоведов,

⁸⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 5. С. 58.

удались ему гораздо лучше. И это особенно справедливо по отношению к рассказам обозначенного периода.

Поэтика рассказов этого периода отличается от дебютных рассказов, в первую очередь, по композиции и стилю. Нет такой явной цикличности, менее выражена фрагментарность повествования. Газданов продолжает нарушать линейность письма, но уже не в ущерб сюжету. На сюжетном уровне также заметны изменения. Рассказы написаны на французском и русском материале, в сюжете все еще присутствуют воспоминания о России и о войне, но это дано сквозь призму внутренних переживаний. Газданов углубляется в экзистенциальное повествование, описывает экзистенциальное одиночество человека перед лицом тотального абсурда жизни. Кабалоти справедливо, на наш взгляд, считает, что проза 30-х гг. отличается импрессионизацией, когда «центр художественного внимания смещается от вещи к процессу»⁹⁰.

Одно из главных достоинств прозы 30–40-х гг. — в композиционно-сюжетной оформленности. Уже в первой половине 30-х гг. заметна внутренняя сложность, глубина, некоторая трансформация стиля, отмечается преобладание стиля над сюжетом. М. Слоним отмечал особенности манеры Газданова, свойственной началу его творческого пути: «Фантастика реальности настолько привлекала Газданова, что он ради нее шел на некоторую несвязанность композиции, на тематические неясности, лишавшие порою его произведения внутреннего хребта»⁹¹. Но на эволюцию писателя он указал далее: «За последнее время он несколько отошел от этой первоначальной манеры ради более углубленного психологического анализа, но опять-таки главную прелесть его повестей и рассказов составляет соединение воображения и остроты художественного взора, эмоциональная напряженность, всегда сдержанная иронией и рассудочностью»⁹².

Все рассказы данного временного отрезка отличаются от предыдущих рассказов, в первую очередь, экзистенциальной философией. Газданов наполняет повествование философичностью. Сюжет — это не событие или история персонажа, это решение вопросов, поставленных рассказчиком перед собой о смысле жизни, о своем месте в мире, о малейших переживаниях и т.п. В этом малая проза Газданова очень похожа на рассказы Чехова. Герой — маленький человек с большими проблемами. Все, что так неважно для внешнего окружения, имеет важность глобальную в его внутреннем мире. Персонаж укрывается от внешнего в сновидениях, уходит

⁹⁰ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 285.

⁹¹ Слоним М. Литературный дневник: Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11. С. 116.

⁹² Слоним М. Литературный дневник: Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11. С. 117.

от реальности («Гавайские гитары» (1930 г.), «Водяная тюрьма» (1930 г.), «Черные лебеди» (1930 г.), «Авантюрист» (написан 6 мая, 1930 г.), «Мэтр Рай» (1931 г.), «Великий музыкант» (1931 г.), «Фонари» (1931), «Счастье» (1932 г.), «Третья жизнь» (1932 г.), «Водопад» (1934 г.), «Железный Лорд» (1934 г.), «Воспоминание» (1937 г.), «Хана» (1938 г.)). Культивируется раздвоение личности («Водяная тюрьма», «Третья жизнь», «Великий музыкант» и др.).

Раздвоение персонажа в литературе – довольно эксцентрический прием, знаменующий различные начала в человеке («Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта, «Тень» Е. Шварца и др.), а также его превращение (в животное, насекомое: «Превращение» Ф. Кафки, «Собачье сердце» М.А. Булгакова, «Клоп» В. Маяковского). У Газданова герои меняются на метафизическом уровне. Сложный, двоящийся сюжет у Газданова раскрывает в сущности один характер («Превращение», «Третья жизнь», «Воспоминание» и др.).

Полифоничность сюжета и его протекание в нескольких планах повествования объясняется также внутренним состоянием рассказчика и отсутствием значимого события, как такового и единой линии рассказа («Водяная тюрьма», «Третья жизнь», «Смерть господина Бернара» (1936 г.) и др.).

Появляется обращенность к притче («Черная капля», «Освобождение» (1936 г.)), характерная черта модернизма, аллегоричность текста, стремление к обобщению. Обращение к эпитафии – демонстрация обращенности к притче, что лишний раз подчеркивает важность метафизического плана⁹³.

Газданов прибегает к эссеизации художественного текста, что позволяет герою выйти за внутренние границы состояния («Великий музыкант», «Письмо неизвестному» и др.) (примечание 1).

«Письмо неизвестному» – это единственное произведение, написанное в форме письма. Неизвестно кому оно адресовано (Милый друг), реальному ли человеку, но по стилю оно, скорее всего, представляет собой художественный вымысел. Письмо не окончено и не было опубликовано Газдановым.

Впервые Газданов выступает как мистификатор, умело, создавая этим напряженность повествования: «Авантюрист», «Ошибка» (1938 г.), «Пленник» (1930 г.), «Исчезновение Рикарди» (1931 г.) и др. В рассказе «Ошибка» Газданов проявляет склонность к мистификации. 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

⁹³ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 254.

догадки. Необычна ассоциация взрослого имени с именем ребенка. Здесь фантазия писателя безгранична, и как тут не вспомнить уже обычный эпитет «неразгаданный» Газданов. Образ писателя Эдгара Алана По в рассказе «Авантюрист» предельно таинственен: загадочное появление на пустынной, зимней улице Петербурга, демоническая, неземная красота, мертвенное лицо, визионерство и т.д. Он окружен аурой смерти и холода.

Новым элементом поэтики прозы Газданова этого периода является описание «болезни воли», «болезни сосредоточенного внимания» и всех других непонятных душевных аномальных проявлений, визионерства, названных автором «болезнью». Он неоднократно оговаривается, что речь не идет о каком-то физическом недомогании. Газданов уделяет большое место в сюжете рассказов этим душевным мучениям героя-рассказчика и других персонажей («Водяная тюрьма», «Третья жизнь», «Фонари», «Освобождение», «Воспоминание» и др.). Особенно в рассказах этого периода поэтика тяготеет к поэтике литературы потока сознания, которая внутри связана с поэтикой сюрреализма. Так, Л. Андреев пишет: «И Пруст, и сюрреалисты вслушиваются в "глубины подсознания", откуда "нечто", "оно", "медленно плывет кверху", всплывает в сферу сознания и творчества»⁹⁴.

Рассказ «Освобождение» впервые был опубликован в 1936 г. в «Современных записках» (№ 60). Повествование ведется от третьего лица. Главный персонаж – старый русский, богатый, одинокий, больной эмигрант, Алексей Степанович. Эпиграфом к рассказу Газданов взял фразу из «Шагреновой кожи» Бальзака, в которой противопоставляются две ипостаси человеческого бытия, выраженных двумя глаголами: Хотеть и Мочь. Очень часто они находятся в противоречии, и тогда нарушается гармония и человек начинает страдать.

Болезнь Алексея Степановича, героя рассказа «Освобождение», по сути, напоминает болезненное состояние героя в «Вечере у Клэр», «Мэтра Рая», героя «Фонарей», «Исчезновение Рикарди» и др. Значит, она может рассматриваться как тематический ход, скорее характерный для Газданова, чем заимствованный. Бессмысленность лечения, которое не помогало Алексею Степановичу избавиться от недомогания, не означает в рассказе неизбежной обреченности самой по себе. Это – аллегорическое выражение бессмысленности, «нескончаемого и непрерывного жизненного потока», составляющего фон сюжета⁹⁵. Не совсем верно, на наш взгляд, слишком банально интерпретировал этот рассказ Ходасевич: «мораль заключается в двух положениях, из которых одно (не в деньгах счастье) составляет прописную истину, а второе (деньги не обладают творческой силой)

⁹⁴ Андреев Л. Марсель Пруст. М., 1968. С. 79.

⁹⁵ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 252.

неверно даже по Марксу. <...> Газданов сумел нарисовать героя, но не знал, что с ним делать, и насильно прицепил к изображению кое-как сделанный конец»⁹⁶. Героя рассказа, в самом начале думающего о том, «что эти минуты пробуждения – самые скверные в его жизни», одолевают те же мучительные мысли, что и дядю Виталия из «Вечера у Клэр», Павлова из «Черных лебедей» или Свердлова из «Великого музыканта», хотя и несколько иначе. Речь может идти, скорее, об отчаянии перед ясным осознанием тотального абсурда и бессмысленности жизни. Деньги не способны преобразовывать внутренний абсурд в красоту и гармонию. И Мария Матвеевна, и Акробат – такие же жертвы абсурда и бессмысленности жизни, как и Алексей Степанович, но последний, в отличие от них, персонаж пробужденный, и Акробат в финале мстит ему, в сущности, за утраченные иллюзии, только подтверждая его правоту: в этом смысле финал произведения глубоко закономерен, внутренне логичен и по-своему даже неизбежен, хотя и носит несколько авантюрный характер (что, впрочем, вполне в духе особенностей газдановской поэтики вообще)⁹⁷.

Ироническое начало в поэтике Газданова выражено необыкновенно ярко и отчетливо, что объясняется целым, на наш взгляд, комплексом не исключających друг друга причин, в основе которых лежит специфика самого мировидения писателя. Так, одной из определяющих стала не завуалированная «литературность» творчества писателя, которая сравнима со схожими тенденциями в творчестве Х.Л. Борхеса, рассказы которого, по замечанию Д. Барта, есть «постскрипtum ко всему корпусу литературы» (примечание 2).

Ирония понимается как средство выражения ценностных ориентиров писателя, как способ организации художественного целого его романов и рассказов, как форма диалога с «традицией» и, наконец, как одно из проявлений «игрового начала», в высшей степени присущего поэтике писателя.

Своеобразие иронии как элемента поэтики газдановской прозы еще не было предметом отдельных литературоведческих исследований, но мы полагаем, что в рамках данного исследования мы не можем обойти этот прием. Ирония играет важную роль в поэтике прозы Газданова. Оригинальный дар писателя, стойкая ироническая окрашенность его художественного мира позволяют предположить, что выбранный аспект исследования поможет продвинуться к созданию целостной картины поэтики Газданова, определить новые стороны его творческой индивидуальности,

⁹⁶ Ходасевич В. Современные записки // Возрождение. 1936. № 32–35.

⁹⁷ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 253.

Газданов иронизирует не только над некоторыми проявлениями человеческой сущности, но и над более глобальными явлениями, от неприемлемых писателем тех или иных литературных форм и тенденций до «способа диалога» с «традицией», ее «обновления» («Водяная тюрьма», «На острове», «Смерть господина Бернара», «Пленник», «Ход лучей», «Наследство», «Жертва правосудия», «Письмо неизвестному» и др.). Персонаж из «Наследства» очень напоминает писателя Кузнецова из романа «Полет»: «Сидор Спиридонович Вернер был преимущественно журналистом; хотя не всегда и не исключительно, но в значительной степени и главное, по призванию»⁹⁸, «В эпоху гражданской войны в России он считал, что не имеет права жертвовать своей жизнью, идя на фронт, ибо он незаменим в тылу, как пропагандист»⁹⁹. Первое предложение задает ироничный тон всему рассказу. В этом рассказе Газданов показал себя как прекрасный фельетонист. Нелепость героя объясняет его такое же нелепое наследство в конце рассказа: «Ввиду того, что там находился вулкан, никто, конечно, не мог жить на этом участке: уничтожение же вулкана хозяин считал трудноосуществимым»¹⁰⁰. Газданов остро высмеивает лжеписателей, лжежурналистов и других подобных приспособленцев: «В остальном его читатели и сотрудники были еще менее сильны, чем он, и, в конце концов, Сидор Спиридонович стал почти знаменитостью»¹⁰¹. Он делает этот персонаж узнаваемым и типичным для той среды: «и вот, в один прекрасный майский вечер, задумавшись, впервые, быть может, за всю свою жизнь, Сидор Спиридонович вдруг понял с безнадежной ясностью, что сроки наступают, что все ерунда и грусть, и что надо себе приготовить отступление, пока не поздно»¹⁰². Бескорыстие героя надуманное, сам он простой лицемер. Высмеивает Газданов и эмигрантов, пытавшихся выдать себя за аристократов или интеллигенцию, не умея даже грамотно писать и говорить: «а в письме было написано: мадам де Федорчук просит Сидора Спиридоновича пожаловать к ней завтра утром по очень важному»¹⁰³.

В таком же веселом и иронично-пародийном тоне написан рассказ «Жертва правосудия». Газданов уже описывал похожую сцену, когда плохо одетый русский эмигрант обращался с просьбой о помощи к герою-рассказчику (роман «Возвращение Будды»). Но в этом рассказе жертва правосудия – простой мошенник, жулик, правда, с угрызениями совести, как голубой воришка у Ильфа и Петрова в «Двенадцати стульях». Рассказ написан от первого лица, причем рассказчик в первой же фразе настаивает

⁹⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 480.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же. С. 484.

¹⁰¹ Там же. С. 481.

¹⁰² Там же. С. 482.

¹⁰³ Там же.

на правдивости истории и отсутствия в ней художественного вымысла: «К изложению этого случая меня побуждает человеколюбие и желание предостеречь слишком доверчивых людей <...> и это не в беллетристическом смысле, а точная передача фактов, обманчивая внешность которых заставила меня очень ошибиться и сделала то, что теперь мои воспоминания об этом невольно принимают несколько минорный характер»¹⁰⁴. Напротив, веселый тон рассказа сохраняется до конца повествования и трудно удержаться от улыбки. Несколько пафосный тон придает лишь контрастность в описании события. Сама ситуация очень комична. Читателю сразу становится ясно, что рассказчик имеет дело с мошенником, так как с самого начала он сообщает читателю о своей ошибке, и трудно поверить, как могло случиться, что мошеннику удался его обман. Однако кроме рассказчика в обман втянут еще и его приятель. Покровский, профессионал, плут и жулик, еще и прекрасный актер и психолог. Он не просто подошел на улице и обратился к рассказчику, он его выбрал и был уверен, что сможет осуществить задуманное, использовать и обмануть этого человека. Не случайно, что и костюм рассказчика оказался ему по размеру, он выбрал человека своей комплекции. В конце истории рассказчик и его приятель Р., обманутые мошенником, не признают себя обманутыми перед знакомыми, выставляя жертвой обмана, друг друга. Настоящей жертвой своей доверчивости и наивности оказываются рассказчик и его приятель Р.

В рассказе «Водяная тюрьма» много комических сцен (гости у mlle Tito). Почти все действующие лица отмечены какой-то внешней, либо внутренней ущербностью.

Поэтика рассказа «Смерть господина Бернара» отличается от предыдущих рассказов. Газданов возвращается к изображению определенного уклада жизни (чета Томсон) – не просто гротескного, но как-то даже сюрреализированно-автоматичного. Этому укладу жизни в рассказе не противопоставляются никакие иные планы сознания и бытия – так как это у Газданова происходило прежде (в «Водяной тюрьме», «Авантюристе», «Фонарях»), – при ближайшем рассмотрении он оказывается внутренне расколотым, «скандално двойственным и непоправимо подвергнутым сомнению изнутри», как тезис и антитезис в поэтике Чехова (по А. Чудакову), хотя антитезиса в этом рассказе Газданов вроде бы и не дает. По степени сгущенности гротеска и максимальной иронии, как и по стилизованности (под «детективное расследование» в одном случае и под «этнографическое исследование в другом»), рассказ чем-то очень напоминает «Сообщение Броуди» Борхеса: в обоих произведениях, хотя и по-разному, в пародийном ключе звучит идея

¹⁰⁴ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 486.

амбивалентности, а в самой атмосфере есть что-то глубоко карнавальное¹⁰⁵.

В начале 30-х гг. Газданов опубликовал два непохожих рассказа: «Гавайские гитары», написанный в традициях классической литературы, и «Водяная тюрьма» – рассказ в духе модернизма. На примере этих рассказов мы опять видим в писательской манере Газданова синтез литературных традиций.

В основу рассказа «Гавайские гитары» легли реальные события: прототипом героини явилась его двоюродная сестра Аврора Газданова, балерина балетной труппы Дягилева.

Рассказ написан от первого лица и, учитывая родство писателя с прототипом героини, несет на себе отпечаток автобиографичности. Структурно рассказ не поделен на части, он уже отличается цельностью композиции и сюжета. Но рассказ по сюжету можно разделить на две части: до смерти героини и ее похороны. В рассказе нет события, как такового. Главное место отводится внутреннему миру рассказчика и его воспоминаниям. Вся история представлена цепочкой ассоциативных воспоминаний и переживаний рассказчика. Повествование начинается, как и в рассказе «Превращение» со сна героя-рассказчика и описания его внутреннего состояния. В поэтике этого рассказа сон занимает важное место и переходит в пограничное состояние между сном и реальностью, а затем и в визионерство, во время которого герой-рассказчик слышит непонятную музыку: «Я не мог проснуться и открыть глаз; но я ясно слышал эти звуки и следил за их плачущим мотивом»¹⁰⁶. Газданов опять использует музыку как фон для описания чувств и придания нужной тональности событиям, звук у него снится прежде, чем появляется. Та же функция музыки – в рассказах «Фонари», «Великий музыкант», «Воспоминание», «Ход лучей» и др. Но музыка у него всегда конкретная и в каждом отдельном произведении она разная: композиторы (Массне, Вагнер, Сен-Санс и др.), эпитеты (неживая, неопределенная, лишенная резко мелодического характера, смягченная и измененная и др.), происхождение (музыкальные инструменты, пение кузнечиков, звук часов, звон колоколов и др.).

Сюжет рассказа «Гавайские гитары» развивается в нескольких планах: план сознания рассказчика, план сознания умирающей сестры и план «бытия» Володи и француженки-подруги сестры. Сюжет представляет история болезни и последних дней сестры рассказчика Оли. Нет никакой интриги и действия. Рассказ полон психологизма и сконцентрирован на внутреннем мире и чувствах рассказчика. Газданов продолжает развивать

¹⁰⁵ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 255.

¹⁰⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 623.

тему смерти, и мотив ее наполняет все повествование. Описание предсмертного состояния героини созвучно с описанием проститутки из «Биографии». Газданов использует те же натуралистические приемы, но здесь он не обнажает настолько физиологию, как в «Биографии». Писатель опять использует прием «ассоциативной» памяти, появившийся ранее в рассказе «Преображение»: «я посмотрел на ее вытянувшееся лицо и черные волосы, неподвижно лежавшие на подушке, – и почему-то вспомнил, как давным-давно, лет десять тому назад, я ходил гулять с моей сестрой...»¹⁰⁷. Весь рассказ пронизан воспоминаниями о России: «Похороны в России были совсем другими; там были заросшие кладбища, тихие улицы окраин, крестьяне, снимавшие шапки; и похоронная процессия медленно двигалась в тишине и важности. Здесь же дорогу ежеминутно пересекали автомобили, трамваи, автобусы; сквозь туман доносился непрерывный грохот; кругом возвышались большие дома, и все было так непохоже на Россию, что я вдруг вспомнил это и вдруг удивился – хотя много лет жил в Париже, знал его лучше, чем какой-либо город, и никогда не находил в его облике ничего неожиданного или нового»¹⁰⁸. Почти через весь рассказ упоминается о тесных туфлях рассказчика и о боли, которую он из-за этого испытывает. Газданов противопоставляет физическое состояние умершей сестры и живого рассказчика. Только живой способен испытывать физическую боль: «Я не раз вспоминал это: яма, туман, странное мясо за обедом, шампанское, статуэтки из чёрного дерева – и ещё постоянная ноющая боль в ногах от слишком узких туфель, которые потом я отдал починять сапожнику и так их и оставил у него: отчасти потому, что мне действительно было нечем заплатить ему, отчасти потому, что их, пожалуй, не стоило брать»¹⁰⁹.

Горький в ответ на письмо Газданова писал по поводу этого рассказа: «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»¹¹⁰. Заметим здесь, что Горький очень положительно отнесся к Гайто Газданову и не раз хвалил его произведения.

¹⁰⁷ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 627.

¹⁰⁸ Там же. С. 631–632.

¹⁰⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 126.

¹¹⁰ Хадарцева А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова // Литературная Осетия. 1988. № 71.

В некоторых рассказах обозначенного периода Газданов придерживается эстетики сюрреализма, он как бы экспериментирует («Смерть господина Бернара», «Ход лучей», «Водяная тюрьма» и др.) (примечание 3). Газданов не придерживается одного направления, он хочет попробовать себя во всех ипостасях и жанрах. Рассказ «Водяная тюрьма» признан одним из лучших рассказов Газданова. Он откровенно отражает эстетику сюрреализма, как и неопубликованный рассказ «Ход лучей». В центре этих рассказов – сознание героя-рассказчика.

Характеризуя поэтику рассказа «Водяная тюрьма», Кабалоти отметил: «Поэтика его стала своеобразным зеркальным отображением поэтики "Превращения". Если там сюжетная композиция строилась через нанизывание визионерских наплывов – путешествий сознания, а объективный мир лишь эпизодически обозначался как фон, причем крайне неопределенный по характеру, неверный по самой своей сути, то сюжетная композиция нового рассказа начинается с нанизывания картин и образов объективного мира»¹¹¹. Но в рассказе подчеркивается статичность действительности, как, например, во время сна хочешь бежать, двигаться, но не можешь даже шелохнуться. Романтическое двоимирие в структуре «Водяной тюрьмы» представлено двумя семантическими полями: ограниченным своей устойчивостью и неподвижностью, закоснелым в собственной твердости и конечности миром абсурда и – многомерным, «транспространственным», опровергающим границы и расстояния, безусловно «надвещным» миром неких подлинных сущностей¹¹².

Рассказ «Водяная тюрьма» имеет спиралеобразную структуру, конца в нем, как и во многих других произведениях Газданова, нет. По содержанию, этот рассказ также неоднороден: реальная бытовая сторона сочетается в нем с «игрой» отдельных сцен. «Водяная тюрьма» – довольно свободное соединение сцен жизни, характеров, приемов, обычно показательных для прозы Газданова. Писатель изображает внешность и характеры Mlle Tito, аббата, русского критика, собственные фантазмагорические видения, в которые и заключен рассказ¹¹³.

Очень символичным является родственный по духу рассказчику мистический персонаж, заточенный за решетку умывальника. В конце рассказа герой просыпается и закрывает распахнутое окно, тем самым он отгораживается от всего мира в своем одиночестве, в мире сновидений. Конфликт героя-рассказчика и окружающего мира остается неразрешенным, что не типично для писателя. Обычно герои Газданова стремятся преодолеть этот кризис с тем или иным успехом.

¹¹¹ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 70.

¹¹² Там же. С. 74.

¹¹³ Там же. С. 180–181.

Композиция рассказа «Черные лебеди» имеет кольцевую структуру: начало рассказа – это конец истории, как и в рассказе «Железный Лорд». Сюжет движется из глубины прошлого и завершается тем событием, с которого начинается рассказ. Уже в начале рассказа «Черные лебеди» мы читаем: «Двадцать шестого августа прошлого года я раскрыл газету утром и прочел <...>»¹¹⁴.

Повествование ведется от первого лица. Рассказчик активно участвует в событиях и одновременно наблюдает, анализирует и рассказывает историю, он ближе всех к Павлову, лучше остальных понимает его и понимает неотвратимость трагического исхода его жизни. 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, анализируя причины этого поступка, дает понять, 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, тотально¹¹⁵. Ст. Никоненко отметил, что Газданов раскрывает за внешним – внутреннюю суть: характера, явления, судьбы¹¹⁶. 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 существования¹¹⁷.

Рассказ «Пленник» написан от третьего лица и повествует о событии во время гражданской войны. Структурно он поделен на три части, завершенные и логически продолжающие нить сюжета. В рассказе повествователь иронизирует по поводу гражданской войны вообще и ее абсурдности, в частности: «он смеялся и веселыми глазами посматривал то на офицера, то на Свисткова»¹¹⁸, «до своего поступления в красную кавалерию он служил в ассенизационном обозе»¹¹⁹. Газданов не просто иронизирует, он высмеивает созданные образы солдат Красной Армии: «Офицер, казалось, думал о чем-то. Потом он твердо сказал, обращаясь к Свисткову: – Пошел вон»¹²⁰. Образ пленного в какой-то степени аллегоричен. Мистификация в рассказе ощущается с момента появления

¹¹⁴ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 127.

¹¹⁵ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 122.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же. С. 199.

¹¹⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 696.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же.

пленного и не рассеивается до конца повествования. Этим он напоминает рассказ «Авантюрист».

Пленник представлен не как военный, и автор на этом настаивает, через его штатский костюм и вежливое поведение, не соответствующие обстановке: «Пленный был одет в штатский костюм с выглаженными брюками, которые казались особенно удивительными в этой морозной российской глуши, в этой средневековой обстановке»¹²¹. Он дан в оппозиции с офицером вражеской армии. Интеллигентность, сословная разница подчеркнута утрирована в рассказе. Рассказ полон контрастов: «на снегу чернели...»¹²², «затрещал снег под грузными шагами, и к раскрытой двери подошел красногвардеец маленького роста. Гигантский маузер болтался на его поясе, доходя почти до колен»¹²³.

«Великий музыкант» – это по объему, скорее повесть, чем рассказ, написанный от первого лица и имеющий много автобиографических фактов из жизни писателя: жизнь в России до войны, Кавказ, служба на бронепоезде, жизнь в Константинополе и др. Сюжет сконцентрирован на внутреннем мире рассказчика и имеет экзистенциальную направленность. Уже в этом произведении намечаются черты эссе, когда рассказчик рассуждает об эмигрантах, типизируя их, он продолжает мысли писателя о читателях-эмигрантах, высказанные им в статье «О молодой эмигрантской литературе»: «Но ведь это же люди или, вообще говоря, некомпетентные, или погибшие. Некоторые из них были способны это понять до того, как усвоили профессиональную психологию, – это адвокаты, врачи, инженеры, ставшие шоферами или сверлильщиками. А люди, которые всю жизнь работали – именно в этом смысле, – просто лишены известной части сознания, она у них атрофирована»¹²⁴; о советской литературе: «Всякое совершенство включает в себе идею гибели, сказал Шувалов, и мне показалось, что это начало его возражения пришло к нему из иных краев – где не могло быть спора о литературе»¹²⁵. Эмигрантская среда сравнивается с кафе и характеризуется как «мертвое, неправдоподобное кафе». Характерно, что в произведении слышатся явные переключки с рассказами дебютного периода («Повесть о трех неудачах», «Товарищ Брак»), манерой письма, персонажами (генерал Скобелев). Уже начинает отчетливо оформляться тема путешествия через метафору жизни на корабле.

Композиция рассказа очень типична для писателя. Он предваряет основное событие сюжета пространством вступлением, включающим в себя размышления рассказчика о смысле жизни, о неясном будущем, о судьбах

¹²¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 695.

¹²² Там же.

¹²³ Там же. С. 697.

¹²⁴ Там же. С. 217.

¹²⁵ Там же. С. 203.

отдельных людей, он ностальгирует по прошлому и погружается в воспоминания, вызванные некоторыми ассоциациями. Все это – уже характерные черты поэтики прозы Газданова, не отошел он от них и в этом произведении. Эфемерность реальности подтверждается и использованием условного наклонения, что выражает лишь предположения рассказчика, находящегося в «полусомнамбулическом состоянии», реальность представлена как неправдоподобная: «невероятное кафе», «люди настолько неправдоподобные», «со странной неподвижностью тела». Это состояние оправдано положением самого писателя в этот период его жизни: «...однажды под утро, я долго шел по Севастопольскому бульвару за громадной и толстой проституткой, женщиной невероятных размеров, ночным чудовищем Центрального рынка, – обладавшей самыми прекрасными глазами, которые я видел за всю свою жизнь во всех городах и странах, где я был (*очень напоминает Ральди из «Ночных дорог», прим. Е.К.*) ... <...> и вот, после долгого времени, на двадцать пятом году своей жизни, в зимнем рассвете, на улице чужого и далекого города (*этот город останется таким и в романе «Ночные дороги», прим. Е.К.*) я вдруг увидел то, чего не смогли бы воскресить никакие усилия моей памяти. Я следил за девочками одиннадцати и двенадцати лет, продававшими свое тело опасно озиравшимся мужчинам; я слушал речь нищих и воров, сплошь состоящую из нецензурных слов; и я помню, что один раз, очнувшись на секунду и вернувшись в какие-то иные, мои края, я заметил, что сижу на скамейке рядом со старой женщиной, показывавшей мне свою грудь – всю в шрамах от порезов ножа – и ужасные раны на ногах...»¹²⁶. Газданов описывает ночную жизнь Парижа, к которой он вернется в романе «Ночные дороги»: «И вот эта ночная жизнь мало-помалу стала для меня совершенно привычной, заменила мне прежнее, дневное существование, и через некоторое время я всецело погрузился в нее»¹²⁷. В прозе Газданова очень большое место занимает слово «туман», которое объясняет состояние персонажей и может восприниматься как синоним «визионерства», «болезни сосредоточенного внимания», это – «нечто», что стоит между рациональным и иррациональным, некая преграда, сквозь которую воспринимается реальность и т.п. Рассказчик делит людей на людей из дневной жизни и людей из ночной жизни. Очень интересное описание кафе появляется в рассказе: «...обилием прямых линий и острых углов и еще тем, что громадные лампы потолков были утроены в форме нескольких параллельных плоскостей из матового стекла; и в том случае, когда эти плоскости образовывали с потолком характерные для кафе острые углы, – они походили на несколько крыльев...»¹²⁸. Газданов использует ту же

¹²⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 194–195.

¹²⁷ Там же. С. 197.

¹²⁸ Там же. С. 197–198.

эстетику кубизма, что и в дебютном рассказе «Повесть о трех неудачах» при описании женщины вертикальных линий.

На фоне этого разворачивается трагическая история любви Великого музыканта. Кульминацией произведения становится нелепая бессмысленная смерть Великого музыканта. Бессмысленность такого конца, обыденность ситуации подчеркивается последней фразой: «Вдруг пошел маленький дождь, как это часто бывает зимой в Париже. Я посмотрел на часы: было без десяти минут два»¹²⁹.

Рассказ «Фонари» написан от первого лица и повествует о человеке, имя которого остается неизвестным, известны только детали его внешности (странные, совершенно пустые секундами, глаза), то, что он – русский эмигрант (моему другу это понижение температуры было труднее переносить, чем морозы в России) и так же, как и рассказчик учился в университете (посещал библиотеку), был интеллигентом: «...не умел говорить не жаргоне французских рабочих, ремесленников и булочников, – а говорил на том языке, который не кажется неестественным только среди "интеллигентов". Он недостаточно хорошо знал живую французскую речь – все-таки в своей жизни он больше занимался литературой и философией...»¹³⁰.

Сюжет рассказа включает в себе описание психического состояния героя, его «болезни воли», «заболевания». Как точно заметил Кабалоти, рассказ повествует о преломленном сквозь мистику двойничества романтическом двоемирии, о сознании и подсознании в сфере, где особенно ярко проявляется власть иррационального, той самой романтической субъективности, в основе которой – бессознательное¹³¹.

Рассказ «Фонари», как мы уже об этом писали в предыдущем параграфе, отличается цикличностью в сюжете и композиции.

Начинается рассказ с экспозиции: рассказчик описывает место, где он познакомился с героем (библиотека святой Женевьевы) и самого героя, не называя его, что очень символично в данном контексте, так как все сконцентрировано на внутреннем состоянии этого персонажа. Рассказчик отмечает особенность этого человека и находит много сходства с собой, подчеркивает душевное родство: «Я подолгу разговаривал с этим человеком, которому была свойственна ненормальная прозрачность представлений и та легкость понимания, которую я знал в редкие и быстро проходящие минуты и которые чем-то отдаленно напоминали головокружение. <...> ... нередко в том, что он говорил, я узнавал свои собственные мысли, которых, как мне казалось, я не успел высказать»¹³².

¹²⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 236.

¹³⁰ Там же. С. 252.

¹³¹ Там же. С. 218.

¹³² Там же. С. 237.

Описание болезни и состояния транса, визионерства героя выполнено так же, как и в романе «Возвращение Будды». Описание места его работы и проживания очень похоже на то, что герой-рассказчик описывает в романе «Ночные дороги». Предмет сюжета – внутреннее состояние, все внимание направлено туда. Активное внешнее действие героя отсутствует. Оно представляет ночные блуждания персонажа и описание его состояния. Опять возникает тема путешествия, раздвоения личности. Герой находится в поиске смысла жизни и констатирует, что смысла нет в работе и нет ни в чем. Кульминация рассказа – попадание героя в тюрьму, где он и излечивается от своего недуга. Конец рассказа очень символичен. Герой выходит из тюрьмы обновленным, здоровым и свободным, он, как бы, пробуждается для новой жизни. Здесь уместно вспомнить «Третью жизнь», где Газданов также описывает несколько жизней, состояний героя.

«Исчезновение Рикарди» критики сравнивали с «Водяной тюрьмой» и сравнение было не в пользу первого рассказа. Однако, рассказ «Исчезновение Рикарди» отличается последовательной и продуманной литературностью, «которая отрывает материал повествования от реальной жизни и создает в нем свои внутренние отношения и взаимодействия»¹³³. Газданов опять ставит в нем вечные вопросы жизни. Структурно рассказ представляет собой цельное произведение с классической схемой сюжета. Но сюжет внешне не имеет особой значимости, он более глубок и многопланен. Речь идет о противопоставлении окружающего мира и сознания гибели человека. Основное содержание передается возвышенностью и прозрачностью тона повествования. Этим и создается впечатление от рассказа. Таким образом, главное в рассказе не сюжет, а впечатление, оставленное рассказом.

По мнению Диенеша, в эти годы у Газданова появляется новый для него «идеал простоты»: «Действительно, в "Исчезновении Рикарди", так же как и в большинстве рассказов, написанных в эти годы, особенно в "Счастье", "Железном Лорде" и некоторых других, перед нами предстает новый Газданов, "более простой", с точки зрения его техники. Теперь структурные и композиционные средства становятся менее очевидными, "нарочитость мастерства", заметная в таких "художественных вещах", как "Водяная тюрьма", заменяется стремлением к идеалу – "ars est celare artem" (Искусство – в умении скрыть искусство). Было бы ошибкой думать, что стиль этих произведений менее выверен, или они менее изысканны в удивительно продуманной своей композиции, тончайшей прорисовке персонажей или элегантности выбора слов, или что в них обнаруживается менее восхитительная чувствительность к их неизменным основным темам,

¹³³ Новик Ал. Журнальная беллетристика: Современные записки № 45 // Воля России. 1931. № 3–4. С. 378.

деликатному движению чувств, едва заметным движениям души»¹³⁴. Исследователь называет, кроме упомянутых выше, рассказы «Третья жизнь», «Смерть господина Бернара», «Бомбей», «Воспоминание», «Хана», «Вечерний спутник» шедеврами своего жанра. О постепенном исчезновении усложненности формы в рассказах этих лет говорит и Ст. Никоненко, подчеркивая, что «его стиль обретает те существеннейшие черты, которые так пленяют: легкость, плавность, безошибочный ритм, способность выразить словом краски, запахи, всю "влажную живую ткань бытия", передать мельчайшие, неуловимые движения души, сложнейшие переживания героев»¹³⁵.

«Мэтр Рай» один из немногих остросюжетных рассказов Газданова, написанных в жанре детектива. Повествование ведется от третьего лица. В рассказе нет никаких аллюзий с автобиографичностью писателя. Опять Газданов обращается к шпионской теме (делая главным героем агента Сюрте Женераль), появившейся еще в рассказе «Шпион». Поэтике рассказа присущи типичные для Газданова элементы: большое место отводится сну, воспоминаниям, путешествию, но путешествие представлено как бессмысленное времяпрепровождение. Композиционно рассказ написан в традиции классической новеллы с экспозицией, которая посвящена детальному описанию и представлению главного героя, завязкой и кульминацией. Впрочем, концовка рассказа несколько размыта. Газданов пытается заинтриговать читателя ожиданием некоего события, осуществление которого и является целью путешествия мэтра Рая. Кабалоти назвал этот рассказ «своего рода метафизическим триллером»¹³⁶.

Рассказ «На острове» впервые был опубликован в «Последних новостях» (Париж, 1932 г.). Этот рассказ, как многие другие рассказы и романы Газданова, содержит много автобиографических фактов: «Я учился в четырех гимназиях, в реальном училище, в кадетском корпусе и, наконец, в парижском университете, – но нигде не видел ничего, что хоть отдаленно напоминало бы то своеобразное учреждение, в которое я поступил в Константинополе, в тысяча девятьсот двадцать втором году...»¹³⁷. Но в отличие от других произведений Газданова в нем очень четко прослеживается хронология событий первого периода пребывания писателя в эмиграции. Газданов описывает годы учебы в гимназии, проведенные в болгарском городке. Он не называет его прямо, лишь характеризует как один из многих ничем не приметных городов: «...в Болгарии все города небольшие и провинциальные»¹³⁸. Писатель опять не обозначает до конца все факты своей биографии, тем самым он пытается дистанцироваться от

¹³⁴ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 125–126.

¹³⁵ Никоненко Ст. Загадка Газданова : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 24.

¹³⁶ Кабалоти С. М. Предисловие к рассказу «Мэтр Рай» // Нева. 1995. № 7.

¹³⁷ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 275.

¹³⁸ Там же. С. 276.

объективности и представить свою судьбу как общую для многих, кто был в эмиграции.

В целом проза Газданова несет отпечаток депрессивной настроенности и маркирована мотивами печальными, истоки которых мы объясняем особенностью судьбы писателя. Но есть в его прозе произведения «светлые», имеющие жизнеутверждающее начало и завершение, вселяющее надежду. К таким произведениям относится, например, рассказ «Счастье». По объему таких больших рассказов у Газданова всего три: «Рассказы о свободном времени», «Великий музыкант» (задуманный вначале как роман «Алексей Шувалов») и «Счастье». Эти рассказы, за исключением первого, представляющего цикл из трех рассказов-историй, скорее можно назвать повестью и тогда некоторая «растянутость» повествования, несвойственная рассказу, имеет свое оправдание. Рассказ написан на французском материале, все персонажи – французы. Рассказ структурирован по частям-периодам, их – восемь и они неравнозначны по продолжительности. Повествование ведется от третьего лица. Повествователь совсем не объективирован. Выразителями авторской интенции выступают два главных персонажа, через них автор оценивает изображаемый им мир. Авторская интенция в этом рассказе (и это объясняется частично самим названием) – найти ответ на вопрос, волновавший и волнующий многих: «Что такое счастье?» Ответы на вопрос о счастье даны с точки зрения героев: Анри и Андрэ. Если бы в рассказе была только лишь одна точка зрения автора, то произведение не было бы так интересно и по-философски глубоко и содержательно. Значит, авторская интенция состоит еще и в том, чтобы показать мир, окружающий нас, не однообразным и простым. Существуют различные ценностные точки зрения, которые Газданов представляет в рассказе как равноправные. Действие рассказа протекает в нескольких плоскостях повествования, которые можно определить как сюжетные линии: Анри – Андрэ, Андрэ – Мадлен, Анри – Мадлен.

Рассказ «Третья жизнь», написанный в том же году (Современные записки. 1932. № 50), композиционно намного сложнее и в нем совершенно отсутствует классический сюжет. Рассказ написан от первого лица. Структурно рассказ поделен на одиннадцать частей-фрагментов, каждая из которых представляет определенный этап жизни автора и они не связаны хронологически, а следуют как воспоминания: что-то важное, что вспомнилось и о чем непременно хочется рассказать другим, или, напротив, что-то совсем несущественное для всех, кроме самого автора, но о чем нельзя умолчать и т.п. Объединяющим стержнем для этих «кусков», центром повествования можно назвать внутреннее состояние героя. Здесь герой-рассказчик описывает *свою* внутреннюю жизнь, рисует многослойную психологическую картину, раскрывает самую суть *своих* терзаний и переживаний. Он предельно откровенен и раним, не стесняясь,

пишет о самом сокровенном. Свое внутреннее состояние он описывает как душевную болезнь, некое безумие, визионерство, что является характерным для поэтики писателя. Состояние, которое испытывает герой, названо им несколько раз: *ужасное томление, томление ожидания*. В этом смысле рассказ перекликается с другими произведениями Газданова (рассказ «Водяная тюрьма», романы «Вечер у Клэр», «Возвращение Буды» и др.), где его герой также мучается и самоизолируется от реальности. Есть очень похожие сцены погружения героя во время визионерских видений в воду и описания его состояния с рассказом «Водяная тюрьма»: «То, как я вступаю в этот воздух, похоже на погружение в холодную, неземную воду, где так медленны движения рук, где призрачны и неверны берега, где в глубине, почти у самого дна, плывут тысячелетние рыбы, сонно шевеля обледеневшими плавниками. Но вот с шумом исчезает вода; становятся видны человеческие лица, и стелется легкий туман, вдруг срывающийся, как покрывало фокусника»¹³⁹. И далее продолжается визионерство героя, путешествие в никуда, там он встречает женщину, сразу узнаваемую им на уровне чувственных ощущений, но не знакомую ему. Главная деталь ее внешности – это полные красные губы (слово «губы» будет повторяться многократно с различными эпитетами). *Красные губы* для писателя являются знаковыми, они несут нюанс эротики: красные губы тети Лизы из романа «Полет», Бланш из «Гостиницы грядущего» и др. Эта женщина для рассказчика значит очень много, она как путеводная звезда в его визионерских променадах.

«Железный Лорд» имеет кольцевую композицию. Повествование начинается с конца и возвращается на исходную точку в конце рассказа. Запах цветов на цветочном базаре в Париже вызывает поток ассоциаций у рассказчика, и он вспоминает похороны много лет назад в России. Этот рассказ, как никакой другой напоминает манеру Пруста, так как отображает «поток сознания»: «И в тот день, когда я проходил мимо *Marché aux Fleurs (Цветочный базар – пер. Е.К.)*, мне бросились в глаза бесчисленные розы, расставленные на земле. Сколько мне помнится, я никогда не видел такого количества роз. Они казались особенно неуместны мне здесь, - как они неуместны вообще где бы то ни было, кроме сада, в котором они растут, – все эти жалкие, увядающие цветы в ресторанах, магазинах, или в квартирах, или в ложе мюзикхолльной пожилой красавицы, где они вянут в таком оскорбительном соседстве». Рассказчик тем самым сравнивает цветочный базар и кладбище. Для него сорванные цветы – это символ смерти: «Они хороши только тогда, когда сопровождают чью-нибудь смерть. И я подумал, что уже видел однажды очень много роз; и все то, что предшествовало их появлению, вдруг сразу возникло в моей памяти - так же свежо и сильно, как этот запах цветов».

¹³⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 327.

Повествование рассказчика замедляется, он, как бы, ищет в глубинах своей памяти все мельчайшие детали вспомнившейся в данной ситуации истории, останавливаясь на описании места действия, так как этим он передает атмосферу спокойной размеренной жизни провинциального городка: «Мне было тогда восемь лет; это происходило в большом южном городе России, в высоком шестиэтажном доме, принадлежавшем другу моего отца; он стоял на окраине города, недалеко от городского парка, – улица была такая широкая и большая, застроенная особняками, ровная и светлая; громадные окна выходили в сады – и всегда на этой улице стояла особенная, несколько торжественная тишина, точно и дома, и люди питали друг к другу безмолвное уважение; потом, много лет спустя, где-то во французской провинции я видел нечто похожее»¹⁴⁰. Стиль этого рассказа особенно напоминает стиль Пруста («В поисках утраченного времени»), такие же длинные фразы, усложненные дополнительной информацией, которая вдруг всплывает в памяти и течет как поток реки.

Сюжет рассказа представляет историю любви Василия Николаевича, соседа рассказчика. Необычность этого семейного союза заключалась в полном несоответствии мужа и жены: «У них была дочь, барышня лет девятнадцати, и о семейной жизни Василия Николаевича ходили разные неправдоподобные слухи; но было очевидно, во всяком случае, что не все там было благополучно. Он был очень сдержан, всегда вежлив со своей женой, женщиной чувствительной и необыкновенно вздорной, которой вообще спокойствие было совершенно чуждо – так же несвойственно, как несвойственно зрение слепому».

История этой семьи показана с разных точек зрения. Первая принадлежит герою-рассказчику, выражавшему мнение окружающих. Вторая – рассказана Василием Николаевичем, и она прямо противоположна первой. Только в конце становится понятным, почему Василий Николаевич не бросил свою супругу, и почему Елена Власьевна так себя вела. Третья – жалобы на семейную жизнь Елены Власьевны.

Другая сюжетная линия разворачивается параллельно первой – отношения хозяина и его собаки. Очень трогательно описана дружба Василия Николаевича с собакой Железным Лордом, свидетелем его счастья и беды на протяжении почти двадцати лет. Для хозяина это умный и верный друг, который все понимает и никогда не предаст: «Лорд был старый, необыкновенно умный и необыкновенно ленивый пойнтер ее мужа. <...> – А в молодости Лорд был силен и неутомим, его прозвали Железный Лорд; он, по словам Василия Николаевича, был лучшей собакой, которую ему приходилось видеть за всю его жизнь; и его физические качества сочетались с необыкновенным умом и исключительной храбростью; он вцепился однажды в шею верховой

¹⁴⁰ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 340.

лошади, которая понесла Елену Власьевну, жену Василия Николаевича, и, по ее словам, "он, конечно, жертвуя своей собственной жизнью, спас мою – и, впрочем, напрасно, – прибавляла она тотчас же, – потому что если бы бедный Железный Лорд знал, что она будет состоять из непрерывной цепи таких мучительных и бесконечных страданий, то он не совершил бы этого поступка»¹⁴¹.

После смерти Железного Лорда Василий Николаевич кончает жизнь самоубийством и оставляет предсмертное письмо с объяснениями. Тут начинается еще один рассказ. Газданов не раз прибегает к приему «рассказ в рассказе», традиционным для классической новеллы (Мериме).

Рассказ «Воспоминание», опубликованный впервые в «Современных записках» (1937, № 64), содержит традиционные элементы прозы Газданова: визионерство и анализ внутреннего состояния, дисгармония внешнего и внутреннего и т.п. Рассказ написан от третьего лица и лишен каких-либо аллюзий с биографией автора. Композиционно он поделен на три неравных по продолжительности эпизода. Этот рассказ не основывается на автобиографических фактах и описываемые события не касаются личного жизненного опыта писателя.

В этом рассказе затрагиваются вопросы эзотерики и, по мнению Диенеша, содержит элементы тонкой пародии на эзотерику¹⁴² (примечание 4). В нем главный герой, находясь во сне-трансе, путешествует во времени в другой век, находится в Венеции и участвует в неких трагических для себя событиях. По мнению Диенеша, в рассказе ставится проблема идентичности, в основе его – идея существования где-то рядом, в незримых глубинах памяти, сознания, бытия некой «другой реальности», загадочные и непостижимые взаимоотношения *dream* и *identity*¹⁴³.

Как отметил Кабалоти, визионерские выводы в план «другой реальности» отличаются здесь от тех, которые имели место у Газданова раньше. При том, что они столь же аллегоричны и порой символичны; сама их универсальность не абсолютна, а скорее ситуативна, сведена, к своего рода, более-менее определенной культурно-психологической и культурно-исторической типологии: это ситуации, характерные для мира африканской архаики; для Венеции, по-видимому, в эпоху братоубийственных «распрей»; для России петровских времен; наконец, для мира восточной, азиатской древности с криками «Чужих голосов на понятном, но не родном языке»¹⁴⁴. В рассказе Газданов показывает

¹⁴¹ Там же. С. 340.

¹⁴² Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 139.

¹⁴³ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 252.

¹⁴⁴ Там же. С. 257.

доминантность «второй реальности» над действительностью и ее разрушительную силу.

Рассказ «Бомбей» был напечатан в 1938 г. (Русские записки. 1938. № 6. С. 3–50). Герой-рассказчик, русский бедный эмигрант, совершает путешествие в Индию. В этом рассказе Газданов блистательно раскрыл силу своего воображения. Он настолько реалистично описал Индию, что когда жена редактора Современных записок В.В. Руднева прочитала рассказ, она воскликнула: «Когда же Газданов успел побывать в Бомбее?». А Газданов в Бомбее никогда и не был, сюжет рассказа полностью вымышлен. Это примечательно как высокая оценка писателя, умеющего художественно изобразить сюжет. Газданов сумел достичь достоверности описания экзотической атмосферы и происходящих событий. Описания настолько сделаны в реальной манере, что трудно поверить в то, что история полностью вымышлена. Элементы полифонии присутствуют и в поэтике этого рассказа. Как всегда, с критической оценкой выступили Ходасевич и Адамович. В их откликах есть много несправедливого по отношению к рассказу. Ходасевич писал: «У Чехова фабула заменена, лучше сказать – вытеснена очень напряженным внутренним лиризмом, составляющим суть вещи. У Газданова этого лиризма нет – и, следовательно, нет никакой сути»¹⁴⁵.

Рассказ «Ошибка» полон противоречий, начиная со столкновения первых двух эпизодов и до последней сцены. Чувство Кати сложное непонятное для нее самой, но сильное, и она не в состоянии ему сопротивляться. Жизнь ее матери является неким фоном, на котором оттенена судьба самой Кати. Газданов останавливается на отношении матери Кати к ней и ее брату, такое отношение матери к детям неестественно, они – чужие люди. Вспоминается отношение матери Бальзака к нему, нелюбимому сыну от нелюбимого мужа.

Сюжетная особенность рассказа «Хана» – это не содержание, а атмосфера, тон повествования. Основной смысл рассказа в его музыкальности. По словам Диенеша, смысл рассказа не поддается выражению словами, потому что он подобен музыке или архитектуре – наслаждению для уха и глаза. Адамович в отклике на рассказ «Хана» обозначил особенность поэтики прозы Газданова как основанной на «анатоль-франсовской сущности его писательской натуры». Тем самым критик определил доминанту французской литературной традиции в прозе Газданова. Адамович писал о «Хане»: «Рассказ был бы чудесен в своей тончайшей эмоциональной ткани... особый спрос»¹⁴⁶. Кабалоти среди особенностей поэтики произведения обращает внимание на своеобразие контекста. Рассказчик показан романтиком, что дает общую

¹⁴⁵ Ходасевич В. Книги и люди. Русские записки // Возрождение. 1938. 22 июня.

¹⁴⁶ Адамович Г. СЗ. 59. Часть литературная // Последние новости. 1935. 28 ноября.

романтическую окрашенность поэтики рассказа «Хана»¹⁴⁷. Среди особенностей поэтики произведения важно обратить внимание на ряд моментов. Новой для Газданова деталью является своеобразие контекста, в котором упоминается имя Э. По. Если в «Заметках...» оно звучало в ряду имен главных газдановских героев истории литературы, что прямо подтверждается и в «Авантюристе», то на новом витке творческой эволюции писатель не то чтобы разочаровывается в своем герое или утрачивает пиетет к нему, но все же отношение его претерпевает определенную трансформацию. Хотя и прежде творчество По связывалось в восприятии Газданова прежде всего с той сферой сознательности вообще, где особенно важными становятся пограничные состояния сознания, dream trip, «болезненные психические состояния», на сей раз имя Э. По в рассказе называет персонаж, претерпевший симптоматическую трансформацию»¹⁴⁸. В рассказе создается общая картина бытия, которой внутренне присущи черты парадоксальности и абсурда¹⁴⁹.

В этом рассказе, как и в дебютном рассказе «Товарищ Брак» герой Газданова способен любить «только то, чего больше уже не увидишь». С. Кабалоти очень верно подмечает, что: «Все различия в ситуации «Товарища Брака» и «Ханы» в этом смысле концентрируются в сфере способа и стиля выражения определенной идеи (экспрессионистический напор и эмоциональный накал в одном случае и утопленность в импрессионистической хрупкости и неопределенности, усложненной многозначностью и многоплановостью полифонической, «перламутровой» длительности «с проекцией на бесконечность» – в другом), но сама идея, даже трансформируясь, по сути остается если и не вполне одной и той же, то все же безусловно присущей одному и тому же типу художественной сознательности. Сходства и отличия здесь указывают на характер и особенности творческой эволюции, отражая ее разные этапы¹⁵⁰. Поэтика рассказа не исчерпывается двуплановостью, в ней обнаруживается, по мнению С. Кабалоти, рационализм, в котором также, в свою очередь, отражается рисунок. Взаимоотношения трех планов («буддийское настроение», общее романтическое настроение, рационализм) и создает усложненность рисунка повествования. Кабалоти употребляет применительно к поэтике «Ханы» своеобразную характеристику – «метафизическая калейдоскопичность». В рассказе несколько историй, которые переплетаются, переходят одна в другую. Рассказ полон трансформаций (история Ханы, биография, отклики читателей).

¹⁴⁷ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 283.

¹⁴⁸ Ходасевич В. Русские записки. 1938. № 11. С. 80.

¹⁴⁹ Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. СПб. : Петербургский писатель, 1998. С. 284.

¹⁵⁰ Там же. С. 297.

С. Кабалоти делает вывод, что «Логика здесь абсурдна, но абсурдна в силу того, что изначально, внутренне, имманентно абсурден сам мир – "бытие, стихия, жизнь". <...> И если упоминание о гостинице "Русское хлебосольство", которая уже фигурировала у Газданова в «Повести о трех неудачах», является деталью внешнего характера, то внутренне в поэтике "Ханы" – на новом витке творческой эволюции писателя – по-своему проявились черты поэтики рассказа "Товарищ Брак"»¹⁵¹.

Рассказ «Вечерний спутник» сам автор считал успешным. Газданов использует творческий метод совмещения опыта и возможности реальной жизни с «вымыслом» сюжета. Прототипом главного героя стал Жорж Клемансо, видный французский государственный деятель (примечание 5). Но в рассказе у него вымышленное имя Эрнест. Основной части сюжета предшествует экспозиция, начало которой дано как изложение реального события: рассказчик, молодой русский эмигрант, журналист (автобиографическое сходство), гуляет по ночам в Париже и встречается в районе Трокадеро (центр города) старого человека, государственного деятеля. Известно, что Клемансо тоже жил неподалеку от Трокадеро и сам факт встречи этих двух людей (Клемансо и Газданова) мог иметь место быть в реальности. В рассказе герой-рассказчик и Эрнест знакомятся, и между ними завязывается беседа. Основная мысль рассказа – то, во что мы верим и есть для нас правда. Кабалоти верно отметил, что главной проблемой, волновавшей автора, была проблема подлинности и мнимости, распространявшаяся не только на окружающий мир, но и на «содержание всей истории», приобретая, таким образом, тотальный характер.

В рецензии на рассказ Газданова «Вечерний спутник» Адамович писал: «...рассказ Гайто Газданова производит двойственное впечатление: в нем прельщает "как", но смущает "что"». Говоря о сюжете, Адамович отметил: «...какая странная фантазия пришла на этот раз ему в голову!»¹⁵². Он имел в виду также и главного героя рассказа, узнавая в нем реальное лицо (Жорж Клемансо), которое Газданов наделил и внешним портретным сходством. Клемансо отличался сильным характером. В рассказе он также, как и прототип, назван Тигром, но и у него была Ахиллесова пята: «легкая тень той единственной женщины, ради которой стоило поехать – за несколько, в сущности, часов до наступления неотвратимой агонии – на юг, чтобы проститься с ней перед смертью», была единственной иллюзией великого человека. Она обманывала его всю жизнь. Эта мысль подтверждается и тем, что на обратном пути из Болье в Париж после последней встречи с любимой женщиной, Тигр вспоминал «мрачные и зловещие» стихи Бодлера, которые они читали вместе, когда были счастливы, как «наивные и светлые». Он ошибался до последнего вздоха.

¹⁵¹ Там же. С. 296.

¹⁵² Адамович Г. Литература в русских записках // Последние новости. 1939. 27 апреля.

Сюжет рассказа Газданов взял из газетной хроники. Критики упрекали писателя в этом неоднократно («Смерть господина Бернара», «Исчезновение Рикарди» и др.). В этом нет ничего странного, так как многие русские писатели работали с газетной хроникой, например, Достоевский.

Рассказ «Ход лучей» сильно отличается от всего написанного Газдановым ранее. Он выражает сюрреалистический подход. Написан он от первого лица в форме оправдательной речи на суде. С самого начала создается впечатление абсурдности событий и неадекватности рассказчика. В первой же фразе он называет предмет своего объяснения очень расплывчато и непонятно: «Впервые я заметил это во время партии в бридж»¹⁵³. Это единственный рассказ Газданова, написанный от первого лица, в котором герой-рассказчик не ассоциируется с писателем. Газданов умело перевоплощается в сумасшедшего игрока в карты и описывает сумасшествие изнутри. Рассказ написан в ироническом ключе. Т. Красавченко видит глубокий литературно-философский контекст рассказа в синтезе традиций Гоголя с его «Записками сумасшедшего» и Мопассана с его темой безумия в рассказе «Орля» (1886 г.) (примечание 6) (Газданов не раз использовал эпитафии из произведений Мопассана, например, к рассказу «Водяная тюрьма» эпитафия взята из «Орля» и также в этом рассказе речь идет о сумасшествии), с одной стороны, и характерного для русской классической литературы использования мотива карт¹⁵⁴. Лотман назвал карточную игру моделью «социального мира и универсума»¹⁵⁵. Творчество Ги де Мопассана повлияло на Газданова и мы находим этому подтверждения и в его художественной прозе и в публицистике (рассказ Васи из «Общества восьмерки пик» напоминает рассказ Мопассана «В порту» (1869 г.), Газданов посвятил эссе Мопассану и др.).

Рассказ «Мечтатели» не был опубликован Газдановым. Написан он от первого лица. Композиционно рассказ поделен на три части. Первая часть представляет «рассказ в рассказе», прием, который Газданов иногда использовал: «В воспоминаниях одного французского писателя я прочел рассказ о том, как один его товарищ...»¹⁵⁶. Рассказ наполнен автобиографичными фактами. Сюжет построен на воспоминаниях рассказчика о детстве и юности, представленных не в хронологическом порядке, а фрагментарно. Вторая и третья части посвящены рассказам о судьбах двух персонажей: Алеши и Жени. Все три части объединены темой путешествия.

¹⁵³ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 473.

¹⁵⁴ Красавченко Т. Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 717–718.

¹⁵⁵ Лотман Ю. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Труды по знаковым системам. VII. Тарту, 1975. С. 123.

¹⁵⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 467.

Произведение «Ольга» (или «Когда я вспоминаю об Ольге») можно назвать повестью, также как и «Великий музыкант» это достаточно объемное по форме произведение. Мы уже упоминали, что сюжет этого произведения нашел свое продолжение и завершение в романе «Эвелина и ее друзья», в котором эта история и заканчивается.

Композиция рассказа довольно сложная, трехчастная, логически выстроенная, с плавными переходами. Рассказ начинается с фразы, которая отсылает нас к прошлому: «Когда я вспоминаю об Ольге, мне всегда кажется, что я знал ее всю мою жизнь, бесконечно давно»¹⁵⁷. И далее он продолжает вспоминать. Все повествование – это воспоминание о любимой женщине. Все описано в прошедшем времени, но конец, на первый взгляд, счастливый, с позиции настоящего времени написания рассказа, остается неизвестным и незаконченным. Ритм повествования неторопливый и текучий.

Написанный от первого лица в традициях Газданова с большими кусками, посвященными прошлому, воспоминаниям, сюжет достаточно размытый и как обычно, лишен внешних активных действий и коллизий. Он четко выстроен хронологически, и описанная история происходит в течение многих лет. Все направлено на исследование отношений между героем-рассказчиком и Ольгой, предметом его любви. Это – история любви рассказчика, написанная проникновенно и чувственно. Любовь обретает свое название только в конце произведения, на протяжении всего повествования рассказчик описывает любовные приключения и неудачи героини, сам, оставаясь лишь фоном и не проявляя явно своей позиции. Время играет очень важную роль. Рассказчик акцентирует мысль схожести и полного понимания между ним и Ольгой, они – как две половинки одного целого и, конечно, в конце они соединяются. Герой испытывает состояния, похожие на сон, которые вносят в повествование идею зыбкости и нереальности окружающего. У Газданова не так много рассказов, полностью посвященных любовной теме, а с хорошим концом, только этот.

Рассказ «Бистро» был опубликован только в «Литературной газете» благодаря исследователям творчества писателя, нашедшим рукопись рассказа в архиве Хотонской 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 этот период творчества. В этом рассказе все персонажи – французы и нет никаких аллюзий, связанных с Россией, что очень характерно для позднего периода творчества писателя.

¹⁵⁷ Там же. С. 510.

В свое время Г. Струве упрекал Газданова в том, что он делал грамматические ошибки, «ляпсусы»¹⁵⁸. В рассказе «Бистро» тоже допущена ошибка, но ее можно расценить как результат межъязыковой интерференции: «...Франсуа остановил проезжавший такси...»¹⁵⁹.

Газданов был билингвом, и французский язык стал для него вторым языком, и по этой ошибке можно предположить, что рассказ относится к **данному** периоду его творчества, когда французский несколько вытеснил русский язык (по-французски такси – *le taxi* – мужского рода).

Это самый короткий рассказ Газданова, но, несмотря на краткость, одно из самых лучших его творений: великолепный стиль, емкость фраз, яркость образов. Фабула рассказа, что, впрочем, очень характерно для писателя, незамысловата и проста, в ней нет никакой интриги. Сложность у Газданова, как мы это уже констатировали, 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 так же, как и в других рассказах писателя, 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 необыкновенную отчетливость и выразительность»¹⁶⁰. Это безличное «бывают» сразу определяет нейтральность повествователя, его размытость и полное отсутствие в произведении. 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. В этом рассказе персонажи обретают свою свободу.

Рассказ «Дядя Леша» (1942 г.), написанный от первого лица, поражает зрелостью мастерства писателя. Прототипом героя является реальное лицо, Георгий Сергеевич Калантаров, муж близкой подруги жены писателя. Это – рассказ-размышление, глубоко философичный. В нем не чувствуется художественного вымысла, это – рассказ-эссе. В рассказе главной темой

¹⁵⁸ Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 294.

¹⁵⁹ 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»).

¹⁶⁰ 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»).

является отношение к войне. Герой рассуждает по этому поводу в дискуссии с дядей Лешей. Рассказчик затрагивает общечеловеческие проблемы и судьбы. Композиционно рассказ не разделен на части, но он представлен разными временными кусками – фрагментами, без связных переходов, сцепленных ассоциативной цепочкой. Начало рассказа представляет длинное вступление. На фоне общечеловеческой трагедии судьба отдельного человека. Рассказчик противопоставляет серую массу и отдельную личность, говорит и о своей непохожести. В отличие от дебютной прозы, в рассказе Газданов не противопоставляет Добро и Зло, но представляет их во взаимосвязи, в их неразрывности друг от друга: «Я давно пришел к тому убеждению, что если даже вообще принимать существование добра и зла как каких-то несомненных категорий, то нужно констатировать их временную неразделяемость. Другими словами, эти элементы встречаются в постоянном соединении, иногда больше одного, иногда – другого, но они неразделимы так же, как вот до сих пор, скажем, неразложим кислород. А если это так, то вы понимаете, насколько призрачна и условна всякая положительная мораль»¹⁶¹.

Газданов обозначает четкие временные указатели. Начинается повествование с 1942 г., затем возврат в довоенное прошлое 1930 г. Поэтика его уже отличается от предыдущих произведений. Это один из очень немногих рассказов писателя, где только один главный персонаж и все повествование посвящено ему. Благодаря автобиографическим фактам, можно понять, что писатель лично знал героя. Рассказ написан очень реалистично. В рассказе нет замкнутости на внутреннем мире героя. **Рассказчик** размышляет о славянском типе, о русской душе. Звучит в рассказе и неуверенность в завтрашнем дне, все те же переживания, что и в предыдущих рассказах. Он вспоминает свои переживания в гражданскую войну и проводит аналогии между Францией и Россией, гражданской войной и второй мировой войной: «И я ловлю себя на мысли о том, что славянский разрушительный гений и то, что я не столько готов к смерти, сколько всегда презираю в глубине души жизнь, но могу, при всем усилии, понять ту жалкую ее ценность, которая так сильна, особенно здесь, в этой несчастной стране, – и все то, что с такой ужасной и безвозвратной отчетливостью я пережил больше двадцати лет тому назад, во время войны в России, шестнадцатилетним мальчиком, все, о чем я тщетно пытался забыть за это мирное время, вплоть до сентября 39-го года, – все эти вещи так же сильны во мне, как раньше, в те незабываемые дни двадцатого года, на юге России»¹⁶². Впервые Газданов проявляет, объясняя свое отношение, так явно свою национальную принадлежность, не этническую по рождению, а принадлежность к России: «это характерно вообще для

¹⁶¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 553.

¹⁶² Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 554.

всякого или почти всякого русского, потому что те материальные ценности, которые составляют смысл существования почти всей Европы, для нас почти не существуют»¹⁶³. Он исследует причины поражения Франции, размышляя о русском и европейском менталитете, о ценностях, о бесполезности войн. В связи с этими размышлениями всплывает воспоминание о дяде Леше: «И всякий раз, когда я думаю о войне и о том, что сейчас происходит, я вспоминаю дядю Лешу, как его все называли, моего старого знакомого, очень удивительного и оригинального человека»¹⁶⁴. Газданов рисует литературный портрет персонажа (позднее он обратится к этому в «Письмах Иванова» (1963 г.)). Он создает психологический характер, полный контрастов между внешним состоянием и внутренним: «Ему было шестьдесят четыре года, когда я с ним познакомился. Он был небольшого роста, узенький, сухой человек со старым лицом. Меня удивили быстрота и точность его движений, его скорая, юношеская походка и полное отсутствие выражения усталости в глазах, характерное для людей его возраста»¹⁶⁵.

Поэтике дебютных рассказов Газданова чужд пантеизм, в отличие от Бунина, с которым его не раз сравнивали. Газданов не встал «по ту сторону добра и зла». Красота для него не равноценна во всех своих бесчисленных бликах. В рассказе «Дядя Леша», наоборот, большое место отводится природе, роли, которую она играет в жизни человечества и отдельного индивида. Дядя Леша воспринимает природу как средоточие мирового разума, и он растворяется в ней. Пантеизм сравним здесь с описаниями природы у Бунина, с его пантеистическим отношением к природе, но Газданов высказывает мнение о том, что такое отношение уже не актуально: «В эти именно последние дни он все больше и больше привязывался к лесу, в котором он жил, все меньше любил общество людей, и когда я представлял себе в воображении его мифологически-законный конец, как это было бы в сказке о нем, если бы такая сказка могла быть написана, – мне казалось, он должен был бы в один прекрасный день уйти в лес и больше не вернуться; и через некоторое время я бы мельком увидел его бесшумно проскользнувшую в листве тень, точно похожую на тень настоящего лешего. Ему было свойственно пантеистическое отношение к природе, и в этом смысле в нем было нечто совершенно несовременное, так что казалось, будто он принадлежал давно прошедшему столетию»¹⁶⁶.

Именно пейзаж создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя

¹⁶³ Там же. С. 545.

¹⁶⁴ Там же. С. 546.

¹⁶⁵ Там же. С. 548.

¹⁶⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 552.

к изменениям в их жизни. Описание природы часто у Газданова составляет психологический, эмоциональный фон развития сюжета. Пейзаж, данный через восприятие героя, – знак его психологического состояния в момент действия и он говорит о чертах его мировосприятия, о его характере. Душевная красота героя вырастает не из отвлеченного понятия «патриотизм», а из переданного через пейзаж глубокого чувства природы, малой родины, которую он нашел в чужой стране. Природа выступает здесь не только как эстетическая ценность, но и как высшая этическая категория.

Пейзажные образы в контексте рассказа становятся символическими и многозначными. Они символизируют и чувство родины, и полноту бытия, счастье взаимопонимания.

Газданов делает очень важные выводы о причинах любой войны, видя их в невежественности государственных людей, находящихся во главе государства, от которых зависит судьба страны. Маршал Петэн, подписавший капитуляцию Франции, описан как человек отживший свое и стоящий на пороге смерти, ему все равно, что будет с другими. Очень жестко высказывается он о маршале Петэне, прибегая к эпитетам: «могильный голос маршала Петэна», «голос, идущий с того света», «предсмертная, восьмидесятилетняя усталость», «полумертвый маршал»¹⁶⁷ (примечание 7).

Рассказ «Последний день» датирован 17 октября 1943 г. и не был опубликован Газдановым при жизни. Композиция рассказа имеет спиралеобразную структуру с возвратом на исходную точку повествования, с повторами, изображающими определенный временной этап повествования и описываемого события. Этот рассказ, как и «Ход лучей», написан от первого лица в форме монолога. Газданов избегает диалогов, используя косвенную речь. Сюжет рассказа имеет некоторое хронологическое следование, но прерывается отступлениями, цепочкой ассоциаций, воспоминаниями и пространственными философскими размышлениями.

Можно поделить рассказ условно на несколько частей. В экспозиции рассказчик интригует читателя («Исчезновение Рикарди»), пытаясь очень расплывчато предвосхитить так называемые таинственные события. Учитывая специфику деятельности рассказчика, он не называет город и страну, в которой происходит описываемая история: «О тех событиях, которые с такой беспощадной неожиданностью обрушились на город, где я жил в последнее время, я знал, в противоположность всему его населению, задолго до того, как они произошли»¹⁶⁸. Судьба всего населения города зависит от одного или нескольких человек. Начало рассказа не вносит

¹⁶⁷ Там же. С. 554–555.

¹⁶⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 556.

никакой ясности в повествование, а, наоборот, лишь запутывает читателя. Вступление к основной части затягивается и занимает почти половину всего рассказа. Рассказчик дает временную рамку истории для придания достоверности событиям: «Это было на пятый год войны, после которой мир так неузнаваемо изменился»¹⁶⁹. Рассказчик в пространных отступлениях размышляет об абсурдности войны и выражает свое мнение на этот счет. Газданов, участник Сопротивления, в рассказах, написанных в период войны, очень четко выражает свое отношение к войне («Дядя Леша»): «Я всегда испытывал отвращение к тому массовому убийству, какое представляет собою всякая война, и внутренне протестовал против нее всеми своими силами»¹⁷⁰, «никакая война не оправдывает таких утрат и никакие государственные и национальные интересы не стоят таких жертв»¹⁷¹. Рассказ представляет собой воспоминание о прошлом. Рассказчик ведет повествование со стороны, но он одновременно и участник, и рассказчик, анализирующий свои поступки и чувства. Не лишен рассказ и характерной газдановской иронии. Абсурдность, неясность, роль случая, действия рассказчика и описание реальности «сквозь туман» (об этом мы писали выше), состояние нереальности описываемых событий и т.п. – все это напоминает прозу Кафки. Неправдоподобные появления Эрмита (имя на французском обозначает *отшельник*) – «Когда после одной из неудачных моих экспедиций, я лежал, ежеминутно теряя сознание, и старался не стонать, с двумя пулями в спине, в небольшой и влажной канаве, на краю проселочной дороги, и ждал или смерти, или ареста, – первое лицо, которое я над собой увидел, было лицо Эрмита. Я до сих пор не понимаю, когда и как он успел узнать все подробности моего отъезда и моей неудачи; но, во всяком случае, именно ему я обязан тем, что через час меня отнесли куда-то на носилках, еще через полчаса оперировали и вообще я остался жив»¹⁷² и его такая нелепая смерть, как и неправдоподобная смерть солдата, его убившего: «Эрмит спускался на парашюте. Это было уже под утро, почти светло; и вражеский солдат, с ближайшего сторожевого поста выпустил в него целую пулеметную ленту. Этот солдат, между прочим, был убит через два дня выстрелом в затылок»¹⁷³. Газданов вновь обращается к описанию шпионской деятельности («Шпион», «Мэтр Рай») и дано оно с некоторой долей иронии и абсурдности. Становится непонятным, как такой опытный разведчик мог довериться первой встречной женщине с ребенком и привести к себе домой, оставить на видном месте очень важный документ, от которого зависела судьба всей группы и как смогла шестилетняя девочка найти именно этот документ и взять его? На эти вопросы нет вразумительного ответа и все эти

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Там же. С. 560.

¹⁷² Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 560.

¹⁷³ Там же.

детали, как и описание Янсена и его деятельности, а также причина замедления принятия действий подчеркивают абсурдность ситуации: «Причина выяснилась значительно позже: человек, которому была поручена расшифровка бумаги, скоропостижно умер, не начав своей работы, он был отравлен своим поваром, его личным врагом, совершенно посторонним для нас человеком, не подозревавшим о существовании бумаги»¹⁷⁴. Все это очень напоминает абсурд в духе Кафки. Действие протекает, как бы, в двух реальностях, которые не пересекаются. Жизнь города (в котором уже нет ничего от прежней жизни) течет своим чередом и зависит от действий нескольких людей. Город не являлся главной целью бомбардировки, но оказался полностью разрушенным. Очень символично в этом ракурсе представлен дом, в котором укрывается герой. Об этом доме он говорит в начале истории и возвращается в него, переживает бомбежку. Все вокруг рушится и гибнет, а дом остается не тронутым: «Через два часа после конца бомбардировки раздался телефонный звонок. Это могло показаться удивительным в городе, где, конечно, не было уже давно ни электричества, ни воды, ни, тем более, телефона»¹⁷⁵. Ужасные сцены описываются героем со стороны (он уже не участник, а только наблюдатель) и напоминают «Данте» Алигьери, как непреодолимое видение ада. Весь рассказ – протест против войны и насилия.

Последний рассказ, опубликованный в обозначенный период – «Шрам», так же как и «Вечерний спутник», основан на реальном событии, и сюжет его позаимствован из газетной хроники. Рассказ «Шрам», написанный в 1943 г. (датировка рукописи самим Газдановым – 29.09.1943 г.), был впервые опубликован лишь в 1949 г. в нью-йоркском «Новом журнале» (№ 21). Сюжет рассказа основан на сохранившейся среди рукописей писателя газетной публикации («Последние новости», 1938 г., 14 мая), которая озаглавлена как «Преступление Алексея Берсенева»¹⁷⁶. Но в рассказе в отличие от газетной заметки речь идет лишь об одном преступлении – игре в «кукушку». Рассказ начинается с детального описания героини, полном противоречий и иронии. Сюжет посвящен одному событию, но структурно рассказ может быть поделен на несколько частей.

В рассказах «Дядя Леша», «Последний день» намечается смена сюжетной доминанты, нашедшей свое развитие в прозе 1950–1960-х гг. Яркое тому подтверждение и политический роман «Переворот». Газданов размышляет о государстве как системе, продолжая и развивая тему, начатую еще в романе «Возвращение Будды». Намечается новый виток в творческой эволюции писателя.

¹⁷⁴ Там же. С. 568.

¹⁷⁵ Там же. С. 572.

¹⁷⁶ Сыроватко, Никоненко, Диенеш. 1996. Т. 3. С. 828–829.

1.3. Новое в поэтике рассказов 1950–1960-х гг.

К позднему периоду творчества относятся рассказы, написанные в 1950–1960-х гг.: «Княжна Мэри» (1953 г.), «Судьба Саломеи» (1959 г.), «Панихида» (1960 г.), «Интеллектуальный трест» (1961 г.), «Нищий» (1962 г.), «Из блокнота» (1962 г.), «Письма Иванова» (1963 г.). Первый исследователь его творчества Диенеш отнес эти рассказы к числу наибольших творческих удач. Это свидетельствует о том, что писатель к этому времени стал мастером рассказа. Проза его становится лаконичной, без излишеств. Рассказы «Профессор математики» (1950 г.) и «Капитан Семенов» (1950 г.) не были опубликованы при жизни писателя и впервые были представлены читателю в 4-м томе пятитомного собрания сочинений, изданного в 2009 г.

Диенеш охарактеризовал этот период в творчестве писателя как переломный, в который Газданов достигает вершины своего писательского мастерства.

Все перечисленные рассказы написаны от первого лица и содержат много автобиографических фактов жизни писателя. Повествование от первого лица дает автору-рассказчику возможность занять точку зрения, возвышающую его над событиями¹⁷⁷.

Композиционно рассказы выстроены в цельности с сюжетом и отличаются единством композиционного строя.

В рассказах Газданов продолжает тему природы, начатую в не опубликованных рассказах военного времени («Дядя Леша», «Последний день»), показывает неразрывную связь природы и человека («Профессор математики», «Капитан Семенов»).

Одна из основных тем этого периода, по мнению Диенеша, это тема множественности жизни, а также судьбы, как преобразования, ведущего человека к своей настоящей сути, т.е. к той участи, которая должна быть дарована ему при идеальном стечении обстоятельств¹⁷⁸.

Газданов уже пытался затрагивать эту тему в рассказах предыдущих периодов («Мартын Расколинос» и др.). Но только в рассказах позднего периода тема эта заявлена как центральная, и все рассказы могут быть объединены этой темой в некий цикл произведений.

В рассказе «Княжна Мэри» мы видим, что Газданов все еще проявляет стремление показать «необычное», «странное», «нереальное», но тон повествования, по сравнению с рассказами прежних лет, меняется.

Рассказ «Княжна Мэри» продолжает тему обращения к памяти и воспоминаниям, от этого Газданов не смог отказаться до конца своей писательской деятельности. Всю жизнь он прожил с оглядкой назад, не забыв тех трагических событий, которые так изменили его жизнь,

¹⁷⁷ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 189.

¹⁷⁸ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 190.

возвращаясь в прошлое, черпая сюжеты из глубин памяти, вспоминая события прошлых лет.

Сюжет рассказа интригует читателя в начале, но интрига сведена в финале к банальности реальной действительности. Опять Газданов обращается к иллюзорности бытия, затрагивает все те же проблемы поиска смысла жизни, раздвоения личности, описывает состояние визионерства и транса.

Проблему раздвоения личности Газданов изображал не раз, обратился он к ней и в поздней прозе («Письма Иванова», «Нищий»). Как мы уже отмечали в предыдущем параграфе, Газданов вводит понятие «туман» как иллюстрацию некоего пограничного состояния. Это же применение мы находим и в рассказе «Княжна Мэри»: «На дворе шел мелкий снег, сквозь легкий туман мутно светили фонари. Не знаю, почему, все в тот вечер доходило до меня сквозь эту мутную прозрачность снега, фонарей, зимних пустынных улиц». Газданов создает атмосферу нереального, чего-то ускользающего и необъяснимого. Его герой находится в состоянии, похожем на транс, и ощущает себя вне пространства и времени: «это могло быть где угодно», «неверность того, что было вчера, неизвестность того, что будет завтра». Газданов этими неясными временными контурами подчеркивает зыбкость воспоминаний и реальность описываемых событий, после стольких лет он, как бы и не помнит точно детали. Эту же зыбкость времени мы находим и в рассказе «Профессор математики»: «Где-то, когда-то, в страшной дали времен, я знал нечто, что напомнил мне полет белки, – эту легкость, эту безошибочную точность движений, этот короткий вызов воздушному пространству, вызов, по сравнению с которым движения цирковых акробатов кажутся медленными и тяжелыми»¹⁷⁹.

Описание вечера в «Княжне Мэри» является реминисценцией на известное стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» (зимний холодный вечер, фонари, улицы): «чьи-то чужие и далекие воспоминания о Петербурге, и эти магические слова – "Ночь, улица, фонарь, аптека", – весь тот исчезнувший мир, которого я никогда не знал, но который неоднократно возникал в моем воображении». Так, например, Газданов описывает персонажей, размещая их, как на картине Рембрандта, и тем самым создает атмосферу таинственности и интимности: они возникают почти в рембрандтовских сумерках.

Опять Газданов использует известный прием двойничества («Фонари», «Счастье», «История одного путешествия» и др.). Рассказчик как бы раздваивается и передает свои мысли через другого человека, в форме косвенной речи: «Потом он, наконец, заговорил о литературе». Рассказчик передает слова персонажа, сам не проявляя своего участия в

¹⁷⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 577.

беседе, тем самым, давая понять то, что и он придерживается того же мнения. Этому подтверждение мы находим и в единственной реплике персонажа, включающей в себя вывод о сказанном: «И это есть настоящая литература».

Нельзя не согласиться с Диенешем в том, что все детали в рассказе имеют смысл. «Волшебство» этого рассказа связано собой писательской технике, но отличается при этом большим духовным и психологическим содержанием¹⁸⁰. Это же относится и к рассказам «Судьба Саломеи», «Панихида», «Нищий» и «Письма Иванова».

В центре рассказа «Судьба Саломеи» молодая женщина, которую любят одновременно два человека: рассказчик и его друг Андрей. В отличие от Андрея рассказчик о своих чувствах к Саломее не высказывается, а, напротив, стремится всячески выразить свое неприятие этой женщины. Только в конце рассказа, во время случайной встречи рассказчика с Саломеей он выдает свое истинное отношение к этой женщине. В своей прозе Газданову удалось создать разные типы женских образов. Но все женщины, становящиеся героинями его прозы, всегда незаурядные и чем-то особенные (внешне всегда – это не классические красавицы, но обязательно выразительницы явного эротического начала).

В контексте творчества позднего периода этот рассказ стоит особняком. Н. Цховребов считает, что написан он словно бы тем, другим Газдановым, автором «Ханы», «Бомбея» и «Ночных дорог»¹⁸¹. Вдруг, совершенно неожиданно, спустя десять лет, вновь появляется газдановский герой, который перекинул своим повествованием мост в послевоенное время. Но вот писатель воскрешает своего героя, один раз, последний, чтобы поведать о любви своего друга к экстравагантной особе, любви, длившейся со времен студенчества 30-х до послевоенных 50-х гг. По стилю и по композиции рассказ удивительно узнаваем. Повествователь и Андрей, влюбленный в Саломею, выступают словно двойники, списанные с одного общего прообраза. Мы уже обращали внимание на то, что в ранних произведениях Газданов не редко воплощал в одном персонаже свойства двух прототипов, и наоборот: образ одного реального человека мог стать основой для двух разных персонажей. И похоже, что в «Судьбе Саломеи» Газданов повторяет этот художественный прием¹⁸². О. Орлова предполагает, что у этого рассказа могла быть реальная сюжетная основа, связанная с личным опытом писателя. Свои предположения она основывает на том, что, во-первых, обращает на себя внимание стиль: повествователь начинает рассказывать о своем приятеле Андрее таким образом, словно просто

¹⁸⁰ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 190.

¹⁸¹ Цховребов Н. Гайто Газданов. Владикавказ : Ир, 2003.

¹⁸² Орлова О. М. Проблема автобиографичности в творческой эволюции Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 162.

стремится соблюсти некоторые формальности, чтобы не признаваться в том, что это рассказ о самом себе. Газданов нередко прибегал к этому довольно старому приему. Во-вторых, она приводит документальное подтверждение – весьма скромное свидетельство по поводу этого рассказа, сохранившееся в переписке Газданова с Романом Гулем, бывшим в ту пору соредктором «Нового журнала». *«Дорогой Георгий Иванович! Надеюсь, что Вы уже прочли о судьбе Саломеи в последнем номере "Нового журнала". Этой судьбой многие весьма заинтересованы. Кстати, когда я читал, я почему-то думал о Мэри Меерсон. Знали? Очень та линия. Прекрасно»*¹⁸³.

Газданов в ответном письме не отрицает наличие прототипа у Саломеи: *«Саломея – не Мэри Меерсон, которой я не знал, но, конечно, персонаж: не целиком выдуманный»* (9 марта 1960 г.).

Подобными, «не целиком вымышленными» персонажами, как мы знаем, были населены его прежние произведения с героем-рассказчиком. В этом рассказе писатель вновь возвращается к прежней художественной системе, потому что собственная судьба вновь становится поводом для творчества, когда возникает ситуация, характерная для довоенной жизни Газданова.

Тема преобразования, затронутая еще в конце 20-х гг., также находит свое продолжение в этом рассказе, но здесь она получает свое логическое завершение. Характер и судьба героини кардинально меняются после военных событий и ее встречи со смертью (такое уже было в «Превращении»). Газданов в который раз отводит этому событию в жизни человека ключевое место и решающее значение. Героиня претерпевает метаморфозу (как и герой рассказа «Превращение») и становится из блистательной красавицы и сердцеедки простой, непритязательной женой сапожника. Газданов изображает две крайности жизни. Самореализация героини происходит только после ее перемещения из среды воспитанных и умных молодых людей в нищенское существование (то же самое происходит и с Вердье в «Нищем»). Диенеш называет это возвращением к судьбе, к тому, что было заложено в характере человека, к «данной ему от рождения доли»¹⁸⁴.

Эту же мысль Газданов высказывает и в рассказе «Панихида»: «Глядя на Володю, я нередко возвращался к мысли о том, насколько условны могут быть так называемые социальные различия: этому бездомному человеку следовало бы быть собственником крупного ювелирного магазина где-нибудь на rue du Faubourg St. Honoré». Таким образом, следуя логике, тому, что Газданов такое значение отводит судьбе, можно назвать Газданова в некотором смысле фаталистом.

¹⁸³ Р.Б. Гуль – Г.И. Газданову от 6 марта 1960 г. // Г. Газданов. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 5. С. 100.

¹⁸⁴ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 191.

Рассказ «Панихида» основан на подлинных событиях: «Это было в жестокие и печальные времена немецкой оккупации Парижа. Война захватывала все большие и большие пространства. Сотни тысяч людей двигались по замерзшим дорогам России, шли бои в Африке, взрывались бомбы в Европе. По вечерам Париж погружался в ледяную тьму, нигде не горели фонари и не светились окна. Только в редкие зимние ночи луна освещала этот замерзший, почти призрачный город, точно созданный чьим-то чудовищным воображением и забытый в апокалипсической глубине времен. В многоэтажных домах, которые давно перестали отапливаться, стояла ледяная сырость». Писатель очень точен в описаниях места и времени повествования, это придает некую документальность изложению и отсутствие ощущения художественного вымысла: «В те времена я пришел однажды в небольшое кафе, в одном из предместий Парижа, где у меня было свидание со случайным знакомым. Это было вечером, лютой зимой сорок второго года»¹⁸⁵.

Газданов в реалистической манере описывает жизнь русских эмигрантов во время оккупации и разные слои эмигрантов: «У стойки хорошо одетые люди – шарфы, меховые воротники, выглаженные костюмы – пили коньяк, кофе с ромом и ликеры, ели бутерброды с ветчиной, которой я давно не видал. Я узнал потом, чем объяснялась эта ветчина, этот коньяк и все остальное: завсегдатаями кафе, в которое я случайно попал, были русские, занимавшиеся черной биржей. До войны, в мирные и сытые времена, большинство этих людей были безработными – не потому, что не находили работы, а оттого, что не хотели работать из какого-то непонятного и упорного нежелания жить так, как жили все другие: ходить на завод, снимать комнату в плохой гостинице и получать жалованье раз в две недели. Эти люди жили в состоянии хронического и чаще всего бессознательного бунта против той европейской действительности, которая их окружала. Многие из них проводили ночи в деревянных бараках, сколоченных из досок и мрачно черневших на лохматых пустырях парижских окраин. Они знали все ночлежные дома Парижа, скудный желтый свет над железными кроватями огромных дортуаров, сырую прохладу этих мрачных мест, их постоянную кислую вонь. Они знали Армию Спасения, притоны и нищие кафе *place Maubert*, куда сходились собиратели окурков, оцепенелый сон на скамейках подземных станций метро и бесконечные блуждания по Парижу. Многие изъездили и исходили французскую провинцию – Лион, Ницца, Марсель, Тулуза, Лилль»¹⁸⁶.

Во время оккупации Парижа жизнь многих изменилась, и сотрудничество с немцами позволило многим разбогатеть, но не стать

¹⁸⁵ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 579.

¹⁸⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 580.

счастливыми: «И вот после того, как немецкая армия заняла больше половины французской территории, в жизни этих людей произошли необыкновенные изменения. Им была дана внезапная и чудесная возможность разбогатеть – без особенных усилий и, в сущности, почти не работая. Немецкая армия и учреждения, связанные с ней, покупали оптом, не торгуясь, все товары, которые им предлагались: сапоги и зубные щетки, мыло и гвозди, золото и уголь, одежду и топоры, провода и машины, цемент и шелк – все. Эти люди стали посредниками между немецкими покупателями и французскими коммерсантами, продававшими свои товары. И как в арабской сказке, вчерашние безработные разбогатели. Они жили теперь в теплых квартирах, из которых уехали их бывшие хозяева, оставив картины непонятного содержания, хорошие ковры и удобные кресла. Они носили на руке золотые часы с золотыми браслетами, на их пальцах были кольца с настоящими драгоценными камнями. У каждого из них в прошлом была сложная жизнь – города, дороги и улицы в различных странах, огромные расстояния, которые они прошли пешком, – и вот теперь они дошли до того, о чем никогда не могли мечтать»¹⁸⁷.

Газданов продолжает размышлять и о смысле жизни, и о подлинном счастье. И опять он подтверждает мысль, уже прозвучавшую в рассказе «Освобождение», что не в деньгах счастье: «Картины, впрочем, покупали все или почти все клиенты этого кафе, так же, как они покупали золотые вещи или монеты. У этих людей, у которых никогда ничего не было, вдруг пробудилось какое-то порывистое и беспорядочное стяжательство, никогда, впрочем, не принимавшее западной формы механического накопления денег»¹⁸⁸.

Газданов показал, что материальное благосостояние побудило этих русских коммерсантов к приобщению к прекрасному, и они начали скупать предметы высокого искусства: «– <...> купил я, значит, картину, – говорил как-то Гриша. – <...> Какую же ты картину купил, Гриша? – Картина, Василий Иванович, не простая. Деньги за нее такие заплатил – вспомнить страшно. Но сюжет уж очень роскошный. – <...> Изображен там, Василий Иванович, огромный орел, и куда-то он летит, а у него на спине, понимаешь, такой молодой юноша, которого он вроде как уносит. Не совсем понятно, правда, но орел, я тебе скажу, лучше не бывает. Много раз я эту картину рассматривал – и каждый раз одно и то же: замечательная картина, ничего не скажешь. – А какого художника? – Этого я не знаю, – сказал Гриша. – Какой-то очень знаменитый. Мне продавец фамилию сказал, я забыл. Только помню, он сказал, что по сравнению с ним Репин, говорит, это просто бревно. И название картины сказал, но я, знаешь, его

¹⁸⁷ Там же. С. 579.

¹⁸⁸ Там же. С. 585.

как-то даже не слушал, до того у меня дыхание захватило»¹⁸⁹. Конечно же, картина, о которой рассказал Гриша оказалась копией.

Герои на подсознательном уровне ощущают свою несостоятельность и стремятся выйти из этого круга. Приведенный пример показывает их невежественность, неспособность отличить настоящее от подделки, оригинал от копии. Эта жизнь не принесла Григорию Тимофеевичу ожидаемого счастья: «Григорий Тимофеевич мне говорил: – Живу я теперь хорошо, конечно. Но только вижу, что раньше я неправильно мечтал. Вот, например, помню я одну ночь в Лионе, зимой. Денег нет, работы нет, комнаты нет. Ночевал я на стройке, все-таки крыша, хоть дождь не заливает. Холодно, накрыться нечем. Лежал я тогда, знаете, на досках, не мог заснуть – никак не согреться – и мечтал. Вот, думаю, квартиру бы вам, Григорий Тимофеевич, с центральным, черт возьми, отоплением, кроватьку бы с простынями. А вечером жена ужин подает: колбаса, закуска, бифштексы. Вот это была бы жизнь. Глаза его стали задумчивыми. – А вышло, что все это неправильно. Не в этом дело. Вернее, не только в этом. В чем – не знаю, только знаю, что не в этом. Теперь у меня все это есть: и квартира, и обед, и жена, и даже ванна – живи, не хочу. Но оказывается, все это не то. Я так теперь думаю. Вот попадет человек в беду, например, или, скажем, в нищету. Ему, дураку, кажется, что это самое главное. Не будь этой нищеты, все было бы хорошо. Ну ладно. Взяли его и как в сказке одели, обули, дали ему квартиру и все остальное и говорят – ну, теперь живи, будь счастлив. А где же его взять, счастье-то? В ванне, что ли?»¹⁹⁰. Интересно, что в это время сам Газданов уже обрел материальное благополучие, работа на радиостанции «Свобода» приносила ему постоянный заработок, но в рассказе звучат личные нотки, когда герой вспоминает о былых годах нужды. Получается, что тогда он был счастливее. И опять нет ответа на вопрос, что же такое настоящее счастье и в чем смысл жизни.

Главный герой рассказа Гриша остро чувствует недостаточность только материальных благ для полноты счастья.

Основное событие рассказа – священнодействие, панихида по умершему Григорию Тимофеевичу (при жизни Гриша, Гришка), организованная Володей, где собрались все друзья и посетители кафе, русские эмигранты. Во время этой панихиды все пели стройным единым хором заупокойную молитву, и это объединило всех присутствующих, таких разных, в едином духовном порыве. Звучит тема соборности русской культуры. Об особенностях славянской души Газданов начал уже размышлять в рассказе «Дядя Леша».

¹⁸⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 584.

¹⁹⁰ Там же. С. 585.

Газданов описывает неизгладимое впечатление от услышанной церковной музыки и переживания рассказчика, используя прием синтаксического параллелизма, который способствует передаче и усилению эмоционального состояния героя: «Никогда панихида не казалась мне такой потрясающей, как в этот сумрачный зимний день в Париже. Никогда я не чувствовал с такой судорожной силой, что ни в чем, быть может, человеческий гений не достигал такого страшного совершенства, как в этом сочетании раскаленных и торжественных слов с тем движением звуков, в котором они возникали. Никогда до этого я не понимал с такой пронзительной безнадежностью неудержимое приближение смерти ко всем, кого я любил и знал и за кого возносилась та же молитва, которую пел хор: "Со святыми упокой..."»¹⁹¹. Экспрессивная лексика создает атмосферу эмоциональной напряженности, высокого подъема, предельного выражения мысли героя: «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 ни понятия о том, что такое жизнь, ни представления о том, что такое смерть. И это было самое главное, а все остальное не имело значения»¹⁹². Состояние рассказчика похоже на знакомое уже состояние транса, на то, что уже не раз описывалось в рассказах писателя ранее.

Конец рассказа очень многозначителен, панихида позволила соприкоснуться с вечностью, возвыситься над смертью, обрести изгнанникам свои корни и соприкоснуться в этом состоянии с потерянной отчизной: «И после того, как прошло некоторое время, мне начало казаться, что ничего этого вообще не было, что это было видение, кратковременное вторжение вечности в ту случайную историческую действительность, в которой мы жили, говоря чужие слова на чужом языке, не зная, куда мы идем, и забыв, откуда мы вышли»¹⁹³.

Рассказ «Нищий» повествует историю француза, изменившего свою жизнь. Богатый и известный француз Густав Вердье бросил все: семью, положение в обществе и богатство, чтобы стать клошаром, нищим и жить на улице много лет и умереть в полном одиночестве в деревянном ящике. Освободившись от социального груза обязанностей и ответственности, он обрел свободу духа. Газданов опять затрагивает тему перевоплощения и на примере Вердье провозглашает преобладание духовного над телесным: «Уже много лет, с тех пор как он стал нищим, одной из особенностей его существования было то, что он почти перестал говорить, не только оттого,

¹⁹¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 589.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Там же. С. 588.

что он этого не хотел, а еще и потому, что в этом не было никакой необходимости. Слова, и их значение, так же давно потеряли для него свой прежний смысл, как все то, что предшествовало его теперешней жизни». Вердье порвал все связи с внешним миром, замкнулся в себе и перестал существовать как личность. Главная его черта – безразличие ко всему и ко всем, начиная с себя: «Однажды он увидел брошенную кем-то газету: она лежала на сером полу коридора метро, и на первой ее странице огромными буквами были напечатаны слова: "Война в Корее". Он посмотрел на газету своими тусклыми глазами и не запомнил ни этого сочетания букв, ни их значения. Этой войны, за которой следили миллионы людей во всем мире, для него не было, как не было и ничего другого, кроме его собственного длительного бреда, через который он медленно и неуклонно приближался к смерти».

Вся жизнь Вердье до нищенства – это путешествие к себе, после – путешествие к смерти: «Он вспомнил свой возраст – ему было семьдесят шесть лет, – и ему стало ясно, что долгая его жизнь подходит к концу и что этого ничто не может теперь изменить»¹⁹⁴.

Как только он понял, что его конец близок, он начал вспоминать свою прежнюю жизнь: «С этого дня, стоя в коридоре метро, то закрывая, то открывая глаза, он вновь начал думать о том, что занимало его мысли много лет тому назад. Это было бесконечно давно, задолго до того, как он стал таким, каким он был теперь. Вопрос, который в то время неотступно стоял перед ним и на который, как он знал это и тогда и теперь, не было и не могло быть ответа, – это был вопрос о том, какой смысл имела его жизнь, зачем она была нужна и для какой таинственной цели возникло это долгое движение, которое теперь привело его сюда, в этот теплый каменный туннель под Елисейскими Полями»¹⁹⁵.

Газданов опять не находит ответа о смысле жизни. Конец жизни – это смерть. Мысль эта проходит лейтмотив через всю прозу писателя.

Музыка в повествовании опять выступает фоном для точного выражения чувств героя. В этом рассказе тон задает «Болеро» Равеля (примечание 1). Музыка эта представляет собой одну главную музыкальную тему, которая повторяется 48 раз, но с каждым разом ее исполняют все новые инструменты. Она может показаться монотонной и долгой, но нарастающее форте к концу музыкального произведения символизирует силу жизни. Для Вердье эта музыка в его богатой жизни могла означать монотонность, рутинность его существования. Поэтому Вердье так ненавидел «Болеро»: «Сквозь шум в голове он опять услышал ту мелодию, которую играл слепой юноша с гармонью. До сих пор он был настолько далек от окружающего, что воспринимал эту музыку как

¹⁹⁴ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 613.

¹⁹⁵ Там же. С. 614.

механическое раздражение слуха, не отдавая себе отчета в том, что это такое. Теперь он вдруг узнал эту мелодию и вспомнил, что это было "Болеро" Равеля, которого еще в прежнее время он терпеть не мог; ему всегда казалось, что в этом тупом повторении одних и тех же варварских звуков, в их дикарском и примитивном ритме было что-то, действующее на нервы. "Болеро" вызывало у него почти физическое отвращение»¹⁹⁶.

Он вдруг сумел распознать эту мелодию, на которую много лет не обращал внимания, и она дала толчок потоку ассоциаций: «Когда он это слышал последний раз? Он сделал усилие и вспомнил, что это было очень давно, на концерте. Он отчетливо увидел перед собой концертный зал, фрак дирижера, его лысую голову, ряды кресел, множество знакомых лиц, мужских и женских, которые возникали перед ним или в черно-белых рамках смокингов, воротничков и галстуков, или в вялых цветах напудренной кожи женских шей и плеч, обрывавшихся там, где кончались платья, над вырезанными линиями которых сверкали разными световыми отливами ожерелья»¹⁹⁷. Воспоминания его наполнены игрой светотени, бликами отражения света и напоминают картины импрессионистов. Картины прошлого набирают обороты и стремительно раскручиваются в памяти Вердье: «Он вспомнил, как судорожно дергался дирижер в ритм музыке и такими же дергающимися движениями вверх и вниз по струнам скрипок подымались и опускались смычки»¹⁹⁸. Акцент в воспоминаниях героя делается на негативном отношении к жене: «Он сидел тогда во втором ряду, не поворачивая головы в сторону жены, чтобы не видеть ее лица и холодно-глупого выражения ее глаз. <...> После концерта был ночной ресторан, белое вино и устрицы, и в ресторане ему было так же неприятно, как в концертном зале, и он с тоской смотрел, как неумоимо действовали толстые пальцы его жены, которыми она держала раковины, и думал о том, когда он наконец вернется домой и останется один с ощущением иллюзорной и кратковременной свободы»¹⁹⁹.

Итак, то, к чему стремился Вердье такой ценой, – это свобода, которая подразумевает и уход от ненавистной, нелюбимой жены. Но и полученная свобода не дала ему счастья и полноты жизни. Он был как живой мертвец, не жил, а существовал: «И вот это возвращение домой, в тот пригород Парижа, где находился особняк, в котором он жил, то, что он входил в свою спальню и затворял за собой дверь, – это, в сущности, было похоже на его возвращение в тот ящик, где он жил теперь, с той разницей, что теперь он был свободен»²⁰⁰.

¹⁹⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 615.

¹⁹⁷ Там же.

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Там же.

Русские эмигранты-литераторы тоже уехали из России, чтобы остаться свободными, и это для них было важнее их благосостояния. Многим пришлось нищенствовать, как Вердьё. В рецензии на рассказ «Нищий» Н.Я. Горбов делает вывод о близости образа француза Вердьё и нищенствующих русских эмигрантах: «В "Нищем" он говорит о французе Густаве Вердьё. И ему удается – и как удается! – нарисовать в высшей степени убедительный образ... Густав Вердьё покинул богатство не оттого, что у него была ненависть к богатству, а потому что он не мог найти смысла появления своего на свет и смысла существования других людей. Это проклятые русские вопросы, характерные для русской души. Он добровольно и с душевным отдыхом стал нищим и обрел свободу от всех связей и обязанностей. <...> Не будь Гайто Газданов так одарен, так внимателен и так проницателен, – его попытка "пересадки" русской души во французское тело могла бы показаться натяжкой. Простота и художественная правдивость подбора образов, языка, сочетание и последовательность выбранных точек зрения, придают тексту большую рельефность. Один остается у читателя вопрос – не было ли у Вердьё русских предков, о которых он ничего не знал? Не даром, ведь, ему приснились снег и метель»²⁰¹.

Он никак не использовал обретенную свободу. Его выбор – выбор слабого человека. Он был лишен чувства любви к кому бы то ни было и, в первую очередь, к себе самому. Единственное его желание – желание свободы, как он это понимал: «Жить – это значит иметь желания, к чему-то стремиться, что-то защищать. У него ничего этого не было. У него, правда, оставалось одно желание – свободы. Но и в этом тоже не было никакой ценности. Свобода была ему нужна не для того, чтобы иметь возможность сделать что-то, чего он без нее сделать не мог. То, что казалось ему тогда стремлением к свободе, – было просто отказом от всех многочисленных обязательств, которые **лежали** на нем, отказом от того мира, в котором он жил и в котором он не находил ничего, что оправдывало бы его пребывание в нем или как-то искупало бы это»²⁰².

В рассказе Газданов возвращается к теме бунта, появившейся еще в дебютных рассказах («Повесть о трех неудачах»): «Из этих слов – богатство, бедность и бунт – можно было составить разные сочетания; но главное слово, это все-таки было слово "бунт". У Вердьё не было никакой ненависти к богатству и никакого стремления к бедности или нищете. Но всю свою жизнь – до тех пор, пока он не добился свободы, отказавшись от того, что другие считали величайшим благом, – он безмолвно и постоянно бунтовал против той системы насилия над ним, которая его окружала со всех сторон и которая заставляла его жить не так, как он хотел, а так, как он

²⁰¹ Горбов Н. Я. Рецензия на рассказ «Нищий» // Возрождение. 1962. № 129. С. 149–150.

²⁰² Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 620.

должен был жить. Никто никогда его не спрашивал, хочет он этого или не хочет»²⁰³.

Внутренний бунт Вердые – пассивный, разрушивший только его налаженную жизнь. Позднее такие бунтари, как Вердые, становились хиппи и бунтовали против общественных устоев.

Рассказ «Интеллектуальный трест» выделяется из всех рассказов этого периода. Он написан в юмористическом, веселом тоне и наполнен авторской самоиронией.

Сюжет рассказа отражает единственную попытку Газданова заняться бизнесом. Диенеш называет этот рассказ правдивым отчетом о предприятии, организованном в «героические» двадцатые, которое потерпело фиаско. Другие два участника (из четырех, включая Газданова) этой коммерческой затеи, «необыкновенно интеллектуального и совершенно безуспешного начинания»²⁰⁴, имели своих прототипов (Вадим Андреев и поэт Б. Божнев).

В самом начале рассказчик заявляет о том, что каждый должен заниматься тем, к чему у него есть «вдохновение»: «...и чтобы в этом преуспеть, нужен был какой-то особенный вид вдохновения, не имеющий часто ничего общего с вдохновением артистическим, например»²⁰⁵. За собой этого вдохновения он не знал, но все-таки, согласился участвовать в предприятии в качестве шофера грузовика, развозившего продукты домохозяйкам в пригород Парижа. Здесь очень похожая ситуация с рассказом «Жертва правосудия», когда рассказчик понимает умом несостоятельность того, что он видит, но, не во имя, а вопреки, все-таки, поддается уговорам. Комичность ситуации и ирония автора очень хорошо показаны: «Эти выражения – "поступления средств", "увеличение оборотного капитала" – в его устах звучали как-то тревожно-неестественно. Если бы речь шла о лирике, романтизме, о некоторых особенностях амфибрахия, о метафоричности, о символистах, это было бы нормально. Кроме того, количества предполагаемых продуктов для предполагаемой клиентуры поразили меня своей незначительностью: полфунта или четверть фунта масла, полдюжины яиц, «немного сыра»²⁰⁶. Газданов показывает, что изначально участники проекта обречены на неудачу, противопоставляет язык участников проекта и само предприятие, в этом противоречии подчеркивается вся несуразность затеи и несоответствие героев на роль коммерсантов: «– Я только полагаю, что при оценке этой машины было бы полезно отказаться на один раз от тех

²⁰³ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 620.

²⁰⁴ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 61.

²⁰⁵ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 589.

²⁰⁶ Там же. С. 590.

эстетических концепций, которые мы до сих пор считали в известной мере обязательными»²⁰⁷.

Но эта история очень примечательна тем, что она показывает, насколько молодые писатели хотели выбраться из нищеты и разбогатеть, как это удалось многим другим (образы, которых, очень хорошо изображены в других рассказах и романах писателя «Воспоминание», «Освобождение», «Полет» и др.).

Этот рассказ единственный в прозе Газданова, написанный в таком веселом тоне и самоироничном ключе. Газданов вспоминает об этой истории с долей тоски по тем временам его суровой молодости. Были и такие курьезные моменты, и он сумел сохранить чувство юмора, несмотря на сильные потрясения и переживания: «...когда мы начинали нашу деятельность, наш оборотный капитал выражался суммой в триста франков, и в день ее прекращения, как Феникс из пепла, возникла эта же самая цифра во всей ее коммерческой неотразимости»²⁰⁸.

Если сравнить героев этого рассказа с героями «Панихиды», то наблюдается прямо противоположный процесс. Как бы не старались коммерсанты из «Панихиды» стать людьми искусства, им это не удастся, как не удастся и писателям из «Интеллектуального треста» превратиться в удачливых бизнесменов. Опять Газданов провозглашает мысль о том, что каждый способен преуспеть там, для чего он был рожден, и для чего его подготовила судьба.

Рассказ «Письма Иванова» представляет блестящий пример перевоплощения писателя. Рассказ поделен на четыре части не одинаковые по объему. Сюжет рассказа не однороден, он содержит два рассказа: первый рассказ о Николае Францевиче и, второй, письма Иванова, человека, которого никогда и не существовало. Первый сюжет не представляет собой ничего необычного и замечательного, заслуживающего особого внимания. Интригующим является только не известный источник благосостояния Николая Францевича, русского эмигранта. Он нигде не работал, но получал регулярно денежные средства и жил, не отказывая себе ни в чем. Друзей у него не было. Окружающие его знакомые не могли догадаться о природе этих средств, и некоторые полагали, что он был тайным агентом. Таким образом, этот персонаж в первой части рассказа окружен ореолом тайны: «Мне всегда казалось, что он чего-то не договаривает или что-то скрывает, хотя скрывать ему как будто было нечего. Ни о ком так часто не говорили слова "кажется", как о нем. — Он, кажется, из какой-то очень северной губернии. — Он, кажется, жил одно время на Ближнем востоке. — Он, кажется, был женат. — Он, кажется, в свое время был состоятельным

²⁰⁷ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 591.

²⁰⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 596.

человеком. – Он, кажется, пишет какие-то статьи по экономическим вопросам. – Он, кажется, кончил университет за границей»²⁰⁹.

Рассуждения Николая Францевича о литературе представляют собой эссе: «Человеческая жизнь бедна, огромное большинство людей не умеет видеть то, что происходит вокруг них, и так называемый жизненный опыт состоит чаще всего из нескольких десятков несложных выводов. Но очень многим людям, т.е. так называемым читателям, свойственно постоянное желание чего-то, чего они в своей жизни не находят, какого-то другого понимания, каких-то других возможностей. У них нет воображения для того, чтобы представить себе это без посторонней помощи. Вот, собственно говоря, главная *raison d'être* (причина, обосновывающая появление (франц.) литературы и искусства, но особенно литературы. А потом, знаете, у некоторых народов есть профессиональные плакальщицы. Их роль заключается в том, чтобы заменять людей, которые не умеют соответствующим образом выражать свои чувства, в данном случае горе – оттого, что умер близкий им человек. И вот плакальщицы, которые покойного 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 примерно такие же функции по отношению к читателям. Таким, например, в русской литературе был Некрасов. Это, конечно, только часть литературы, но часть довольно важная»²¹⁰. Так Газданов назвал Некрасова «плакальщицей в русской литературе». Газданов уже пытался выразить свою оценку писателям через героев (о Достоевском, например, негативно высказывался Павлов из «Черных лебедей»).

И только после смерти Николая Францевича, когда экономка принесла его архив рассказчику, начинается увлекательнейшее путешествие в мир фантазий Иванова. Газданов не стал пересказывать содержание писем Иванова, он их написал сам и показал в рассказе.

Иванов всю жизнь писал письма в различные фонды и организации, представляясь то ослепшим художником, то нищим философом, то парализованным музыкантом, то композитором, медленно умирающим от чахотки, и т.п.: «Все его письма, впрочем, всегда содержали просьбу о помощи, – но никогда эта просьба не была выражена прямо. Каждое письмо – это был рассказ, и все они были написаны в таком тоне, точно Иванов обращается к людям, которые не могут его не понять, которые вместе с ним склонны рассуждать о превратностях судьбы и о печальной участи их корреспондента».

²⁰⁹ Там же. С. 629.

²¹⁰ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 630.

Тема перевоплощения нашла свой апогей в этом рассказе. Иванов предстал талантливым человеком. В его письмах герои предстают как живые благодаря литературному качеству этих писем.

И опять тема множественности жизни звучит лейтмотивом в рассказе: «— Извольте ли видеть, — сказал он, — я убежден, что каждому или почти каждому человеку интересно не то, как он живет, а то, как он хотел бы или должен был бы жить. Многие люди, как вы знаете, видят себя не такими, какими их видят другие. Огромное большинство знает или полагает, что знает, несколько истин. Во-первых, что они не такие, как все это думают, во-вторых, что они живут не так, как должны были бы жить, в силу целого ряда случайностей, потому что неблагоприятные обстоятельства заставляют их вести именно такое существование. В-третьих, что они заслуживают лучшей участи, чем та, которая выпала на их долю. И наконец, еще одно, быть может, самое важное: множеству людей тесно в тех условиях, которые определяют их существование. Их душа, их разум требуют чего-то другого, так, точно каждому из них нужно было бы прожить несколько жизней, а не одну». Но рассказчик в заключении рассказа дает свою оценку таким перевоплощениям: «Та изменчивость форм, в которой проходило его существование, то неправдоподобное множество превращений, о котором, свидетельствовали его письма, все это были, быть может, его судорожные и безуспешные попытки воплощения, бесплодное стремление найти свое место в мире, которое, в силу неизвестных причин, было давно потеряно, как воспоминание о прошлом, которого не могли восстановить никакие усилия памяти и воображения. А, кроме того, никакая созерцательная философия и назидательное чтение Боссюэ и Декарта не могли спасти Николая Францевича — в той мере, в какой он существовал, — от этой постоянной лжи, от сознания своей тягостной вины перед доверчивыми людьми, которым он писал свои письма и к которым он обращался во имя тех положительных принципов, которых его жизнь была жестоким и непоправимым отрицанием. Все было ложью и химерой — и его философия, и его жизнь, и эпистолярная литература Иванова, все было неверно и обманчиво, вплоть до календарной даты его похорон, потому что Николай Францевич, которого я знал столько лет и в реальность которого я не мог поверить до конца, растворился и исчез в той пустой могиле, куда был опущен его пустой гроб, не тогда, когда была произнесена речь о несуществующих заслугах этого не существовавшего человека, а несколькими днями позже, в тот летний вечер, когда я вернулся домой после чтения писем Иванова»²¹¹.

Газданов не выступает как моралист, он не дает оценок поступкам Иванова. Но для него важным является найти ответ на вопрос, а был ли

²¹¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1999. Т. 3. С. 650.

Иванов? И был ли Николай Францевич? Становится ясным, что не было реального, подлинного человека.

Диенеш назвал все метаморфозы Иванова, все его призрачные персонажи, живущие в его письмах, всех этих ивановых, каждый из которых болен на свой манер, «попытками воплощения»²¹².

Однако нельзя отрицать гениальность и изобретательность Иванова. Как заметил Л.В. Костюков: «искусство вообще и литература в частности всегда есть высокий подлог в духе писем Иванова и его квитанции есть честные гонорарные справки»²¹³. Продолжая эту мысль, Иванов может рассматриваться как метафора любого литературного творчества. Как отметил Диенеш: «Писатель придумывает рассказы, делая вид, что они могут что-то дать читателю – эстетическое удовольствие, моральное наставление, катарсис, увлекательность, что-либо другое из желаемого им, но при этом получает от него за это вознаграждение. Искусство является таким же обманом, как и мольбы о помощи больному, но вымышленному Иванову, исходящие от здорового Николая Францевича»²¹⁴.

Рассказ «Профессор математики» написан в форме мемуаров. Рассказчик вспоминает об одном знакомом. В этом рассказе не чувствуется вымысел, очень много указаний на автобиографичность сюжета. Рассказ имеет стройную композиционную структуру.

В экспозиции писатель описывает баварский лес и в неторопливой манере наблюдателя следит за прыжками белки. Этот зверек послужил толчком к потоку воспоминаний, и рассказчик возвращается в далекое прошлое: «Я думал: насколько люди неловки в своих движениях, – во всяком случае, огромное большинство людей. И вот когда я подумал об этом, именно о неловкости человеческих движений, – я вспомнил одного профессора математики, которого я знал и судьба которого была не совсем обычна»²¹⁵.

Основная часть рассказа посвящена описанию профессора математики в то время, когда рассказчик находился с ним в русском военном лагере. Этот персонаж не соответствовал обстановке и поэтому казался таким несуразным: «...к этому человеку все офицеры относились с непонятной почтительностью. Когда я спросил, кто он такой, мне ответили, что это доброволец, профессор математики и, в частности, автор книги «Победный марш». Но его явная физическая несостоятельность не позволила ему стать ни пулеметчиком, ни артиллеристом. Поэтому на фронт он не ездил, а

²¹² Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 193.

²¹³ Костюков Л. В. Качество, форма, содержание. О рассказе Газданова «Письма Иванова» // Возвращение Гайто Газданова: науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения / сост. М. А. Васильевой. М. : Русский путь, 2000. Вып. 1. С. 13.

²¹⁴ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 194.

²¹⁵ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 577.

остался в тылу, где и написал свою книгу»²¹⁶. Книга его не представляла никакой ценности и была плохо написана. После лагеря профессор жил в балканской глуши и писал статью в русской газете. Во время второй войны он опять записался в русский антибольшевистский корпус. Смерть его была ужасна: «...он стоял с винтовкой на посту, артиллерийский снаряд разорвался под его ногами – и от него буквально ничего не осталось»²¹⁷.

В заключительной части рассказчик рассуждает о смысле жизни и видит его в трагическом героизме этой смерти, о роли личности в истории, о патриотизме: «Есть люди, которые очень хорошо знают, что такое культура и свобода и у которых не хватает мужества отстаивать их против насилия. Их убеждения кончаются там, где возникает угроза их личной безопасности»²¹⁸. Рассказчик уважает этого человека, потому что у него хватило мужества отстаивать до конца свои идеалы: «Автор книги «Победный марш», смешной и беспомощный человек, плохо понимал смысл событий, современником которых он был. Но жил он все-таки как герой, – и погиб, защищая ту самую культуру, о которой у него было такое превратное и простодушное представление»²¹⁹. Становится понятным, почему рассказчик не забыл этого человека и посвятил ему рассказ.

Рукопись рассказа «Капитан Семенов» начинается словами: «...каков полет голодного коршуна над бесплодной глинистой землей...»²²⁰. С самого начала рассказчик окунается в воспоминания, которые представлены потоком ассоциаций. Повествование накладывается слоями друг на друга. Сначала он вспоминает о своем визите к знакомой, а потом – о том, что случилось раньше и это воспоминание вновь вызвало у него далекие и бурные чувства. Если рассматривать первые два абзаца как экспозицию рассказа, то по содержанию она совсем не имеет логической связи с дальнейшим повествованием. Но это произведение не было готово к публикации и поэтому трудно как-то иначе интерпретировать еще не готовое вступление. Тем не менее, мы включили этот рассказ в данный параграф, так как он все же имеет художественную ценность и заслуживает внимания исследователей.

Газданов в начале основной части интригует читателя тем, что знакомая рассказчика характеризует своего соседа по имению, как милейшего, порядочного человека, у которого вдруг при имени рассказчика «начались трястись руки» и он изменился в лице. Когда рассказчик узнает его фамилию, то он сразу вспоминает этого человека и прежняя ненависть вспыхивает в нем. Такова завязка сюжета.

²¹⁶ Там же. С. 578.

²¹⁷ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 581.

²¹⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 581.

²¹⁹ Там же. С. 582.

²²⁰ Там же. С. 583.

Этот небольшой рассказ может быть поделен на несколько частей. Он включает три плана повествования, каждый из которых описывает изменение отношения рассказчика к объекту повествования. Первый – встреча и разговор рассказчика и знакомой, отображает противоречивое представление главного персонажа – капитана Семенова. Второй план – случайная встреча рассказчика с Семеновым. Третий – дружба рассказчика и Семенова. В заключении Газданов возвращается в лес, описывает природу, которая создает фон и отображает внутреннее состояние героя: «Когда мы с ним говорили об этом, опять был апрель и снова такой же солнечный и безветренный день в лесу. Кричала кукушка, стучал дятел, остро пах нагретый солнцем высокий муравейник»²²¹.

Газданов высказывает очень верную мысль о справедливости, справедливости свыше: «Умер он именно так, как думал: лег вечером спать – а утром его нашли мертвым. И я подумал тогда, что судьба избавила его от долгих предсмертных страданий – и что в том была не случайная и явная справедливость»²²². Отношение рассказчика не было справедливым к Семенову не по его вине, но он успел исправить это при жизни Семенова.

Выводы к главе 1

Проведенный анализ позволил нам констатировать, что Газданов в рассказах следует общей тенденции в литературе XIX–XX вв.: тяготение к подчеркнуто условному, абстрактному пространству, которое появилось, в частности, у Достоевского («Сон смешного человека»), Л. Андреева («Правила добра», «Жизнь человека»), в драмах М. Метерлинка, Б. Брехта («Добрый человек из Сезуана»), в произведениях Ф. Кафки, А. Камю («Посторонний»), Ж.-П. Сартра и многих других, а также в литературе *science fiction* и фэнтези.

Еще одной тенденцией литературы XIX–XX вв. становится индивидуализация пространственно-временных форм, что связано и с развитием индивидуальных стилей, и с возрастающей оригинальностью концепций мира и человека у каждого писателя.

У Газданова в рассказах переживания и мысли, в отличие от других процессов, выражают интенсивность душевной жизни. Это же характерно и для многих писателей-психологов: Толстого, Достоевского, Фолкнера, Хемингуэя, Пруста. Событий как таковых в этой прозе нет. Все, что происходит в рассказе, не меняет ни характер человека, ни взаимоотношения людей, не двигает сюжет (фабулу) от завязки к развязке.

²²¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 586.

²²² Там же. С. 586.

Функция времени у Газданова – воспроизводить устойчивый уклад жизни. Газданов, как и в конце XIX в. Чехов, для которого незавершенность художественного времени стала одним из оснований его новаторской эстетики, также вспоминает эти традиционные развязки. Историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира Газданова обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению. Как и писатели в XIX и особенно в XX в., он использует пространственно-временную композицию как особый, осознанный художественный прием; начинается своего рода «игра» со временем и пространством. Ее смысл, по-видимому, состоит в том, чтобы, сопоставляя разные времена и пространства, выявить как характеристические свойства «здесь» и «теперь», так и общие, универсальные законы бытия, осмыслить мир в его единстве. Изображение воспринимается не последовательно во времени, но одновременно, как в пространственном искусстве.

Превалирующий прием Газданова в дебютной прозе – **импрессионистическое описание отдельных событий и мгновений жизни**. Главный сюжет – это одна сплошная трагедия – обреченность на одиночество в эмиграции.

В целом художественную систему прозы Газданова во второй половине 30-х гг. отличает **преобладание** стиля над сюжетом. Поэтике её присущ определенный динамизм и отсутствие выраженного тяготения к тем или иным эстетическим канонам: ее характеризует общая модернистская эстетическая многоплановость. Роль основополагающих элементов поэтики приобретают образ автора и образ идеи. Прозе этого периода присущ синтез противоположностей.

На сюжетном уровне следует отметить перенесение центра повествования с внешнего на внутреннее, с объекта на рефлексию субъекта и предметом изображения становится субъективное сознание персонажа. Сюжет осложняется сплетением различных планов реальности, показанных через поток сознания героя. Сюжет соединяется с бессюжетностью.

Писатель постепенно погружается в философию экзистенциализма: одиночество человека, поиск смысла жизни, противоречие его бытия и сознания.

Газданов использует метод «поток сознания», продолжая традицию Пруста и русских классиков (Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов). Характерные черты стиля Газданова – стилистический эклектизм, аллегории, реминисценции, ассоциации, **повторы**, **фрагментарность**. Дискретность повествования достигается также путем использования различных по природе вставных конструкций, отражающих фрагментарность мышления персонажей.

Персонажи даны как характеры – расстановка их осуществляется по принципу антитезы (по контрасту). Антитеза характеров – одна из доминант стиля Газданова.

У Газданова «трудная» повествовательная форма контрастирует с бедностью самих событий, если их выстроить в хронологический ряд. Или можно сказать иначе: в произведениях, где главный интерес заключается в подробностях умонастроений и переживаний, – свои критерии событийности, здесь внутреннее действие теснит внешнее.

Проведенное исследование позволяет нам констатировать тот факт, что творчество Газданова продолжало свою эволюцию до последних дней жизни деятельности писателя. Самый плодотворный период его писательской деятельности приходится на 1930–1940-е гг.

В 1950–1960-е гг. он написал всего несколько рассказов (мы не говорим о романах), но все они являются удачными и получили лишь положительные отклики литературных критиков.

Все рассказы этого периода опираются на автобиографические факты жизни писателя. Все они написаны от первого лица и имеют стройную композицию. Мы не видим дискретности повествования, нет былой фрагментарности. Части текста логически связаны сюжетом и композиционно ближе к традиционной новелле. Характеры героев психологически раскрыты. Нет того обилия проходных персонажей.

В поздних рассказах Газданов показал себя мастером – новеллистом и достиг вершин в своей творческой эволюции. Каждый из немногочисленных рассказов последних десятилетий заслуживает внимания.

Все дебютные рассказы отражают основную мысль писателя о том, что жизнь разрушена, и спасенья в будущем нет, и не может быть.

Довоенные рассказы проникнуты идеей счастья, наметившимися возможностями его обретения, но безуспешными и тотальным одиночеством человека в чужой среде. Писатель все еще в поиске внутреннего равновесия.

Те немногие рассказы, которые написал Газданов во время войны и во второй половине 1940-х гг. на первый план выдвигают идею ценности жизни отдельного человека и жизни всего человечества. Газданов выступает как гуманист, противник войны и всякого насилия, отчетливо представляя свою гражданскую позицию.

Рассказы последних лет жизни писателя могут быть рассмотрены как ответы на многие вопросы о смысле жизни, о реальности, о множественности жизни.

ГЛАВА 2

СВОЕОБРАЗИЕ СТРУКТУРЫ РОМАНОВ ГАЗДАНОВА

2.1. Жанровые трансформации романной прозы: от «Вечер у Клэр» до «Эвелина и ее друзья»

Роман – явление, непрерывно меняющееся в течение прошлого столетия, хотя эти изменения не всегда ощущались современниками. Он испытывал влияние других литературных жанров – поэмы, драмы, рассказа, очерка, анекдота, заимствуя у них то, что кажется полезным для решения очередных задач. Смена исторических эпох дает более устойчивые основы для периодизации, так как жизнь народа определяет формы художественного творчества.

В литературе конца XIX – начала XX в. наметилась тенденция формирования новой жанровой парадигмы, связанной с новым типом жанрового мышления.

Результатом литературных процессов конца XIX в. явилось то, что в XX в. отношение к литературному произведению принципиально меняется. В начале прошлого века писатели находились в поиске новых жанров, новой стилистики и т.п. В прозе преобладает индивидуально-авторское начало.

Сложности в литературных процессах усугублялись общественно-историческими процессами начала века, переломного момента в истории, что нашло свое отражение и в творчестве писателей. Изменения мышления повлекли за собой изменения в структуре жанра романа, где произошли существенные трансформации. В первую очередь, это было вызвано рядом объективных причин (во-первых, события Первой мировой войны, затем, 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. Под влиянием происходящих процессов возникают новые формы, новые литературные подходы в литературе.

Исследование жанрового своеобразия романов Газданова в контексте жанровой трансформации романа показало, что в его прозе доминирует «экзистенциальный тип» романа («Вечер у Клэр» 1930 г., «Ночные дороги» 1939–1952 гг., «Полет» 1939 г., «Призрак Александра Вольфа» 1944–1948 гг., «Эвелина и ее друзья» 1968 г.), а также нашли отражение «феноменологический» («Возвращение Будды» 1948–1950 гг., «Пилигримы» 1953 г.) «интеллектуальный» («История одного путешествия» 1934–1935 гг., «Возвращение Будды», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа»), «психологический» («Вечер у Клэр», «Возвращение Будды», «История одного путешествия», «Полет», «Пробуждение» 1965), «виртуальный» («Возвращение Будды»), «теургический» («Возвращение Будды», «Ночные дороги», «Пробуждение», «Эвелина и ее друзья»), «политический» («Переворот» 1972 г.) типы романов, роман-притча («Пилигримы»,

«Пробуждение»). Добавим также, что в некоторых романах присутствуют черты романа-эссе, характерного для первой половины прошлого столетия. Такой синтез моделей романной формы в прозе Газданова говорит, в первую очередь, о своеобразии мировоззрения писателя.

Многие из этих моделей появляются в литературе с конца XIX в. и бурно развиваются в дальнейшие десятилетия. Выбор жанра, например, в творчестве реалистов Бальзака, Стендаля, Беранже также определялся не только литературными требованиями, но и материалом реальной жизни, который будет освещён в произведении. Таким образом, действительность диктует законы жанру.

Со временем французский роман прошел много стадий развития. Эти стадии не совсем совпадают с чередованием литературных школ. На рубеже XVIII и XIX вв. во Франции совершались события, за четверть столетия изменившие страну до неузнаваемости. Изменилась и литература. Новые задачи, которые стояли перед обществом, вышедшим из революции и продолжавшим ее, должны были получить свое отражение в романе. Выросла роль романа, ставшего основной формой литературного выражения, изменились его социальная функция, его художественные интересы, контингент читающих масс. То новое, что появилось в общественном и художественном бытии романа, в известной мере было отрицанием традиций XVIII в., но вместе с тем и переосмыслением их. Единство литературного процесса обнаруживается не в этих формах, а в единстве исторических задач, разрешавшихся французским обществом в течение этого столетия.

Переходя к литературе XX в., Вл. Луков считает, что терминов «жанр» и «система жанров» недостаточно, и вводит понятие «жанровой генерализации». Этим термином он обозначает «процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа». Жанровая генерализация как художественная тенденция стала возможна на рубеже XIX–XX вв., когда началось разрушение жанровых границ. Возникают философская, моралистическая, психологическая, биографическая, историческая и другие жанровые генерализации. При этом происходит внедрение соответствующих принципов жанровой генерализации в различные пласты искусства²²³.

Некоторые литературные жанры, существующие в разных культурах, имеют специфические характеристики, которые нередко варьируются. При определении жанра нужно учитывать следующие характеристики и факторы: 1) формальные признаки (например, композиция, стиль,

²²³ Луков Вл. А. Тезаурусные структуры понимания нового содержания: жанры, жанровые системы, жанровые генерализации. URL: <http://zpu-journal.ru>.

основные темы и приемы изложения); 2) намерения и цели автора; 3) процесс создания произведения; 4) среда, в которой работал автор; 5) цели и назначение произведения; 6) содержание²²⁴.

Главной приметой новой формы Ю. Мальцев полагает перенос центра тяжести с события на его восприятие, а в основе композиции усматривает контрапункт двух восприятий – прошлого и сиюминутного. В этом движении по звеньям памяти реализуется последняя цель романа такого типа: восприятие расширяется до универсальной стадии и все повествование переходит из ограниченной и очевидной сферы быта в неограниченную – бытия. В сущности, это уже и не романная форма повествования, а какая-то иная жанровая его форма, родственная традиционному классическому роману разве что объемом повествования: «большая проза»²²⁵.

В жанре романа большое влияние на изменение литературной традиции оказал Марсель Пруст (1871–1922 гг.) своим романом-эпопеей «В поисках утраченного времени» (в 14-ти томах) (примечание 1).

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. Философские идеи А. Бергсона (1859–1941 гг.), который обобщил опыт импрессионистско-символистского направления, отправной точки модернистских течений XX в., и легли в основу знаменитого романа французского писателя М. Пруста (примечание 2).

По мнению Х. Ортега-и-Гассет, главное назначение современного романа в описании атмосферы. Пруст категорически отказывается занимать читателя стремительным развитием действия, обрекая его на созерцательную позицию (примечание 3). Х. Ортега-и-Гассет отмечает полное отсутствие драматизма в романе Пруста, в котором читателю предлагается микроанализ человеческих душ. Однако Х. Ортега-и-Гассет считает, что поскольку действие – чисто механический элемент, в эстетическом плане оно – балласт, который должен быть сведен к минимуму.

Х. Ортега-и-Гассет, анализируя современную ему литературную прозу, объявил роман «медлительным жанром», лучшим примером которому служат произведения Достоевского: «Нет, не сюжет служит источником наслаждения, – нам вовсе не важно знать, что произойдет с тем или иным персонажем. И вот доказательство: сюжет любого романа можно изложить в двух словах. Но тогда он совершенно неинтересен. Мы хотим, чтобы автор остановился, чтобы он несколько раз обвел нас вокруг своих героев».

²²⁴ URL: http://www.krotov.info/libr_min/s/stragoro/evang_zhanr.htm.

²²⁵ Мальцев Ю. Феноменологический роман // Грани. 1995. № 175.

«Подобного результата, – считает Х. Ортега-и-Гассет, – можно добиться лишь избытком подробностей. Автор способен отгородить читателя от внешнего мира, только взяв его в плотное кольцо тонко подмеченных деталей». И тогда «заглавие книги звучит словно имя города, где прожил какое-то время: слыша его, тотчас же вспоминаешь климат, своеобразный городской запах, особый говор жителей, типичный ритм существования»²²⁶.

Х. Ортега-и-Гассет называет великим преобразователем техники романа, новатором романной формы, Достоевского. Хотя все книги Достоевского необычайно велики по объему, представленное в них действие до чрезвычайности кратко. Плотность обретается не нанизыванием одного события на другое, а растягиванием каждого отдельного приключения за счет скрупулезного описания мельчайших его компонентов. Роман сводится к чистому, неподвижному описанию, становится слишком разреженным, эфирным; пропадает конкретное действие, которое все же необходимо жанру.

М. Пруст своим романом начал историю развития нового жанра – модернистского психологического романа. В первую очередь, как мы отметили выше, роман стал ответом на события Первой мировой войны, потому что этот исторический период породил «потерянное» поколение. Традиционное повествование с его внутренней логикой и мотивированностью в романе заменяется потоком сознания, т.е. воспроизведением динамичной картины психической деятельности человека, лишенной логики, смысловой и синтаксической упорядоченности. Писатель показывает непосредственную смену мыслей, чувств, воспоминаний, скачки ассоциаций, возникающих как реакция на внешние раздражители, факторы окружающей действительности, не отделяя, таким образом, сознательное от бессознательного. Предметом художественного исследования в такой литературе становится не объективный мир, а субъективные впечатления от него, отраженные в сознании героя, поэтому текст нередко представляет собой соединение обрывков фраз, отдельных слов, даже слогов.

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 и на литературу. У многих писателей первой половины XX в. «поток сознания» из философского метода познания превратился в эффектный художественный прием.

²²⁶ Инновации в структурировании большой прозы Х. Ортега-и-Гассет. Мысли о романе / пер. А. Б. Матвеева, 1991. URL: www.philosophy.ru/library/ortega/roman.html.

Однако трансформации жанра не следует понимать лишь как переход от жанровых канонов к нежанровым формам художественного мышления. Этот процесс представляет собой смешение ранее существующих жанров и появление новых художественных принципов.

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»²²⁷. С повышением интереса к прессе как литературному произведению он связывает факт появления нового вида романа или повести с «кусковой композицией».

В свою очередь, В. Шкловский также отмечает глубокие изменения, затрагивавшие сюжет, указывая на то, что сам сюжет заменяется средствами связи частей произведения²²⁸.

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»²²⁹. Как это похоже на критические упреки в адрес Газданова.

Справедливо заметил Х. Ортега-и-Гассет о современном романе, что суть жанра не в том, что происходит, а в том, что вообще несводимо к этому «происходить» и заключается в чистом «жить»: в жизни, бытии, присутствии персонажей, взятых вместе, в их обстановке. Подтверждение этому он находит в том, что в лучших романах запоминаются не происшествия или события, а их участники. Определяя жанровые признаки романа в самом современном смысле слова, он отвечает на вопрос: на чем может основываться эпическое произведение, которое самой своей формой исключает все необычное и чудесное? Чтобы пробудить интерес к роману, автор должен не расширять наш повседневный горизонт, а, наоборот, максимально сузить его. Стратегия автора – изъять читателя из горизонта реальности, поместив в небольшой, замкнутый воображаемый мир, составляющий внутреннее пространство романа. Настоящий романист не только умеет забывать о реальности, лежащей за гранью произведения, – он заставляет забыть о ней и читателя. Все говорит о том, что как регулярное жанровое производство, как

²²⁷ Тынянов Ю. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 19.

²²⁸ Шкловский В. Теория прозы. М. – Л., 1925. С. 72.

²²⁹ Локс К. О современной русской литературе // Печать и революция. 1923. № 3. С. 43.

пригодное к эксплуатации месторождение роман себя исчерпал. Однако на большой глубине таятся скрытые жилы, которые, должно быть, содержат тончайшие образцы породы. Удел избранных духом – вести там свой смелый поиск, прокладывая в недрах земли новые ходы. Ни его форма (структура), ни его материал еще не извели окончательной отделки. Материал романа – психология воображения²³⁰.

Газданова стали называть последователем Пруста сразу же после публикации первого романа «Вечер у Клэр».

Но в отличие от многих молодых писателей своего поколения он сумел избежать последствий влияния западной литературы как слепого подражания и следования ей (М. Пруста, Д. Джойса и др.). В начале своего творческого пути он был также подвержен и недолгому влиянию советской литературы (И. Бабель, Б. Пильняк, И. Эренбург). И все-таки, мы можем с уверенностью констатировать, что Газданов ассимилировал и синтезировал в своей прозе литературные традиции русских классиков и французских писателей и, тем самым, создал свой собственный стиль и проявил себя как самобытный писатель. Например, Адамович указывает в своем отзыве на первый роман Газданова и на влияние Бунина: «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 приемами вызвать интерес читателя и считая, что жизнь интереснее всякого вымысла. Он прав. Жизнь действительно интереснее вымысла. И потому, что Газданов умеет в ней разобраться, его рассказ ни на минуту не становится ни вялым, ни бледным, хотя рассказывает он, в сущности, "ни о чем". <...> Общее впечатление: очень талантливо, местами очень тонко, хотя еще и не совсем самостоятельно...»²³¹.

В статье «Молодые писатели за рубежом» М. Слоним писал: «<...> тяготение к "иностранной теме" замечалось иногда и у 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»²³².

²³⁰ Инновации в структурировании большой прозы Х.Ортега-и Гассет. Мысли о романе / пер. А. Б. Матвеева, 1991. URL: www.philosophy.ru/library/ortega/roman.html.

²³¹ Адамович Г. Иллюстрированная Россия. 1930. 8 марта. С. 14.

²³² Слоним М. Литературный дневник: Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10–11. С. 100.

Первый 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 роману²³³.

В рецензии на роман «Вечер у Клэр» Н. Оцуп писал: «Как у Пруста, у молодого русского писателя главное место действия не тот или иной город, не та или другая комната, а душа автора, память его, пытающаяся разыскать в прошлом все, что привело к настоящему, и делающая по дороге открытия и сопоставления достаточно горестные»²³⁴. Эта характеристика прозы Газданова перекликается со словами А. Белого относительно его романа «Петербург»: «подлинное местодействие романа – душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговой работой; а действующие лица – мысленные формы, так сказать, не доплывшие до порога сознания»²³⁵. Вообще следует отметить тягу критики навешивать ярлыки и искать похожесть на предшественников. Это можно объяснить историческими условиями. Находясь в эмиграции основной задачей для писателей было сохранение традиций. Поэтому так ревностно искали источники вдохновения и учителей в русской литературе в творчестве молодых писателей. Да и среди именитых писателей тоже находили схожесть с великими русскими. Сравнивали с Прустом не только Газданова, но и Ю. Фельзена и даже «Жизнь Арсеньева» Бунина. Пруст влиял на молодую литературу не только французскую, но и русскую.

О влиянии М. Пруста на творчество Газданова написано достаточно много. Приведем, однако, более позднюю 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 фраз²³⁶. 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

²³³ Архив А.М. Горького // ИМЛИ им. А.М. Горького. КГ-П 55-12-32а. 2006. 416 с.

²³⁴ Оцуп Н. Гайто Газданов. Вечер у Клэр // Числа. 1930. № 1. С. 232.

²³⁵ Белый А. История становления самопознания. Цит. по: История русской литературы XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива и др. М.: Прогресс, 1995. С. 121.

²³⁶ Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris: УМСА-Press, 1984. С. 292.

оказал Л. Толстой. Газданов также признавал Л. Толстого своим учителем. Отсюда, возможно, и схожесть в стилистике авторов.

Газданов не писал «под Пруста», он, как и другие французские писатели (например, Натали Саррот и Ален Роб-Грийо), нашел близкое для себя в поэтике Пруста. Можно отметить явные переклички 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.

Формальная структура романа «Вечер у Клэр» совпадает со структурой романов Пруста: конец, вынесенный в начало и раскручивание памяти в обратном направлении в ее глубины с помощью воспоминаний о событиях, которые и привели рассказчика к началу, которое одновременно является и концом истории. Сюжет как объединяющий элемент структуры отсутствует.

И. Дьяконова называет Газданова художником, который предугадал продуктивные для постмодернистской эстетики модели текста – виртуальный роман, гипертекст²³⁷.

Так, например, у Газданова в первых романах («Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «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 и 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

²³⁷ Дьяконова И. А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова: дис. ... канд. филол. наук. И. : РГБ, 2003. С. 61.

кварталов, станций метро); затем раскручивается спираль воспоминаний, и 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.

Второй роман «История одного путешествия» рассказывает об эмоциональной жизни главного героя. Многими критиками и литературоведами этот роман назван одним из лучших романов Газданова, хотя и в нем отсутствует традиционный сюжет, и нет единства композиции.

По мнению Диенеша, структура романа отражает структуру видения Газдановым самой жизни: форма и композиция становятся у него «значащими»²³⁸ (примечание 4). Эпизодичность повествования отражает мозаичность видения мира; цепочки различных эпизодов не могут быть вплетены в единую сюжетную ткань, где бы фабула вела из пункта А в пункт Б, поскольку писатель не верит в возможность существования единой, всеобъемлющей картины²³⁹. Его романы состоят из отдельных эпизодов и отступлений, которые он сумел сделать интересными и это компенсирует отсутствие фабулы романа в традиционном смысле. В романе нет четкой структуры, он не поделен на главы, композиция изменчива как сама жизнь. Связующим звеном является Володя – главный герой. Повествование ведется от третьего лица, исходной является точка зрения Володи (т.е. самого Газданова), чьи память и ощущения служат базовым организационным принципом художественной композиции²⁴⁰.

В романе «Полет» мы наблюдаем изменения в поэтике, появившиеся уже в «Истории одного путешествия», которые будут продолжены писателем в последующем романе «Ночные дороги». В произведениях Газданова практически всегда делается акцент на иронические значения слов, образов, понятий.

Специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, «мира доцентрированного», представляющего сознанию лишь в виде

²³⁸ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 150.

²³⁹ Там же.

²⁴⁰ Там же.

иерархически неупорядоченных фрагментов, и получило определение *постмодернизма*.

Постмодернизм затрагивает, как мы видели, сферу, глобальную по своему масштабу, поскольку касается вопросов не столько мировоззрения, сколько мироощущения, т.е. ту область, где на первый план выходит не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир.

В искусстве постмодернизма господствует специфическая ирония и интертекстуальность (примечание 5). Все теоретики постмодернизма указывают, что ирония в нем приобретает иное обличье и функцию по сравнению с традиционной литературой. Так, Ч. Дженкс определяет сущность постмодернизма как «парадоксальный дуализм», или двойное кодирование, указание на который содержится в самом гибридном названии *постмодернизм* (примечание 6).

Под «двойным кодированием» Дженкс понимает присущее постмодернизму постоянное ироническое сопоставление (двух или более) «текстуальных миров», т.е. различных способов семиотического кодирования эстетических систем, под которыми следует понимать художественные стили. Рассматриваемый в таком плане постмодернизм выступает одновременно и как продолжение практики модернизма, и как его преодоление, поскольку он «иронически преодолевает» стилистику своего предшественника²⁴¹.

Ирония играет важную роль в поэтике прозы Газданова. Однако вопрос этот является скорее поставленным, чем решенным. Оригинальный дар писателя, стойкая ироническая окрашенность его художественного мира позволяют предположить, что выбранный аспект исследования поможет продвинуться к созданию целостной картины поэтики Газданова, определить новые стороны его творческой индивидуальности,

Ироническое начало в поэтике Газданова выражено необыкновенно ярко и отчетливо, что объясняется целым, на наш взгляд, комплексом не исключających друг друга причин, в основе которых лежит специфика самого мировосприятия писателя. Так, одной из определяющих стала не завуалированная «литературность» творчества писателя, которая сравнима со схожими тенденциями в творчестве Х.Л. Борхеса, рассказы которого, по замечанию Д. Барта, есть «постскрипtum ко всему корпусу литературы».

Ирония понимается как средство выражения ценностных ориентиров писателя, как способ организации художественного целого его романов и рассказов, как форма диалога с «традицией» и, наконец, как одно из проявлений «игрового начала», в высшей степени присущего поэтике писателя.

²⁴¹ Jencks Ch. What is postmodernism? L., 1986. P. 123.

Писатель использует ироническую стратегию высказывания от «средства критики» неприемлемых писателем тех или иных литературных форм и тенденций до «способа диалога» с «традицией», ее «обновления».

Своеобразие иронии как элемента поэтики газдановской прозы еще не было предметом отдельных литературоведческих исследований, но мы полагаем, что в рамках данного исследования, мы не можем обойти этот вопрос. Ирония Газданова – это разъединение внутреннего «я» и внешнего мира как против безликой объективности жизни («толпы» в ее романтическом понимании), так и против субъективной безосновательности, безопорности уединенной личности.

Такая ирония наблюдается, скажем, в «Полете». Выразителем этой иронии является один из главных героев, Сергей Сергеевич. Посетители, которые приходят к нему регулярно только за финансовой помощью, описаны не просто как отдельные личности; в этих персонажах автор показывает типаж: «Сергей Сергеевич вернулся к себе, где его уже ждала очередная посетительница, знаменитая артистка Лола Энэ, пришедшая просить у него субсидию на мюзик-холл, который она собиралась открывать».

Ирония усиливается оппозицией: «Это была очень старая женщина, годившаяся по возрасту в матери Сергею Сергеевичу, но убежденная в своей неотразимости, перенесшая много хирургических операций, проводившая ежедневно долгие часы в заботах о массаже, наружности и туалетах. <...> Она улыбнулась, обнажив свои прекрасные зубы. Но чувствовала она себя, – как давно, уже много лет, – неважно. Сейчас ее мучил геморрой. Она сидела точно на раскаленном пятке, <...> А когда эта боль проходила, ей начинало смертельно хотеться спать и она делала усилие, чтобы не уронить голову на грудь».

Об умственных способностях этой дамы, точнее, об их отсутствии, повествователь предлагает сделать вывод по ее отношению к литературе и искусству: «Так как она была очень глупа, то, несмотря, на долгую свою карьеру, она не научилась ничему, ничего не понимала в искусстве и слепо верила театральным критикам. <...> Она искренне считала шедевром злополучную "Даму с камелиями"; впрочем, она лично очень близко знала ее автора, которого считала гением. <...> ...но с не меньшим энтузиазмом она относилась ко многим современным пьесам, уже вовсе малограмотным и не имеющим даже самого отдаленного отношения к искусству и авторы которых находились примерно на ее умственном уровне – с той лишь разницей, что ее ум был неподвижен, а их – отличался некоторым примитивным динамизмом»²⁴².

²⁴² Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 310–311

Этот комичный персонаж вызывает жалость. Даже второстепенные персонажи в этом романе представлены в двух планах: внутреннем и внешнем, такими, как их воспринимают окружающие и такими, какими являются на самом деле. Например, все та же Лола Энэ актрисой стала случайно, после протекции влиятельного человека, у которого она служила горничной. Он заведовал театральным отделом одной из газет, но был человеком ограниченного ума. Она меняла поклонников из богемной среды, и они постепенно создали другой образ Лолы Энэ – эрудитки, способной рассуждать о пластическом искусстве, об испанском театре, об итальянской живописи, о русском балете, хотя она не имела ни малейшего представления обо всем этом.

Следующим посетителем Сергея Сергеевича был известный драматург, режиссер и актер: «...жеманный как кокетка <...> Он был совершенно непроницаем для искусства в том смысле, что все, претендовавшее на подлинный талант, подлинное понимание и подлинное вдохновение, для него не существовало и не производило на него никакого впечатления – настолько это было чуждо ему и далеко от его собственного творчества...».

Последней посетительницей была совсем юная актерка (само слово выражает уничижительный (пезоративный) нюанс): «Она была очень весела и довольна, так как до того, как ехать к Сергею Сергеевичу, была у врача, убедившего ее, что сифилис, которым она совсем недавно заболела, так как только что начинала свою карьеру, – совершенно и бесследно излечим»²⁴³.

Перед нами проходит галерея второстепенных персонажей, показанных как характеры, типы, представители эмигрантской среды.

Газданов не просто иронизирует, он выражает сарказм в отношении такого рода «писак», творцов: «Книги Аркадия Александровича были, действительно, чудесны; то непреодолимое и прекрасное, что было в них, все росло и шумело и никогда не кончалось, все было умно, нежно и печально, – и только никто, кроме Ольги Александровны, не умел этого видеть»²⁴⁴. Мнение Сергея Сергеевича как всегда несколько цинично, но в нем угадывается точка зрения самого автора: «...он со всегдашним своим благодушием заговорил о литературе и писателях, которых – всех без исключения – считал очаровательными людьми, но, конечно, ненормальными и ошибающимися, ошибались же они чаще всего в своем призвании; по мнению Сергея Сергеевича, большинству из них совершенно не следовало писать»²⁴⁵. Подобную критику Газданов высказывал в своих статьях о литературе в эмиграции: «Вот этот твой

²⁴³ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 316.

²⁴⁴ Там же. Т. 1. С. 323.

²⁴⁵ Там же. С. 321.

Кузнецов, он, знаешь, такие печальные книги пишет, и все есть тлен, дескать, и суета, а сам он такой интересный и умный и все это прекрасно понимает. А герои у него все говорят одним и тем же интеллигентски-адвокатским языком, которым живые люди вообще не говорят, Лизочка, а только присяжные поверенные и фармацевты. И все это герои – от конюха до генерала – говорят одно и то же»²⁴⁶. Здесь можно уловить колкость в адрес Набокова, которого упрекали в том, что герои его – не живые, что он далек от любви к своим героям и т.п. Газданов объясняет секрет литературного успеха. По его мнению, писатель должен сам быть живым и остро чувствующим жизнь человеком: «Однако литературного успеха у него не было. И этому были десятки готовых и приличных объяснений; но главная причина, о которой Аркадий Александрович никогда не думал, заключалась в том, что он не был способен испытать или понять ни соблазна преступления, ни разврата, ни сильной страсти, ни стремления к убийству, ни мести, ни непреодолимого желания, ни изнурительного физического усилия. <...> ...и ни разу его чувства не подвергались жестоким испытаниям смертельной опасности, голода или войны – все шло в культурных полутонах и оттого все получалось, в сущности, неубедительно»²⁴⁷. Газданов дает отсылку на свое творчество и объясняет свой успех.

По мнению Т. Семеновой, горечь иронии, с которой Газданов актуализировал в «Полёте» тексты и сюжеты русских классиков, происходит, во-первых, из ощутимого контраста восприятия мира писателя XX в. и цитируемой им картины мира, которая при всей своей внутренней проблематичности не выдерживает "испытания" современным фоном и выглядит идиллической и сентиментальной²⁴⁸.

В романе «Ночные дороги» Газданов иронизирует над манией преследования, распространенной в эмигрантской среде, «эмиссарами» НКВД (это мы встретим позднее и в романе «Переворот»).

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. И в поздних романах Газданов показывает склонность к свободно композиционно выстроенному повествованию, насыщенному отступлениями-рассуждениями и раздумьями на важные для писателя темы.

По выделенным особенностям первых романов Газданова его творческая манера уже может быть оценена как близкая к постмодернизму, который определяется следующими характеристиками:

²⁴⁶ Там же. С. 322.

²⁴⁷ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 327.

²⁴⁸ Семенова Т. Идея децентрации в творчестве Г.И. Газданова 1920–1930-х гг. URL: <http://aseminar.narod.ru/index.htm>.

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.²⁴⁹.

По мнению И. Дьяконовой, в творчестве Газданова обнаруживаются различные модификации романной формы, реализующие разнообразные жанровые типы видения мира и модели творчества, которые, с одной стороны, перекликаются с теургическими идеями младосимволистов, а с другой – предугадывают некоторые элементы поэтики, ставшие традиционными в постмодернистском искусстве²⁵⁰. Исследовательница видит теургическую идею в романах «Ночные дороги», «Пилигримы», «Пробуждение», Реализация этой идеи показана в представлении писателя об искусстве как житнетворчестве и «преодолевающей жизнь» функции слова, о неразделенности «текста искусства» и «текста жизни», о смешении реально-биографического «я» и «я» героя-рассказчика, а также в появлении героя, способного на творческий акт, посильный лишь Богу²⁵¹. Истоки «теургической» концепции творчества Газданова, как считает Дьяконова, следует искать, у «младосимволистов» – 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 жизни»²⁵², выразилась наиболее полно. Но для русского символизма характерна творческая ориентация и реализация личности (в любой доступной ей сфере – будь это область религии, философии, искусства или самой социальной действительности). Цель русского символизма – не познание, а преобразование мира, не жизнесозерцание или жизнеописание, а «жизнестроение», не приспособление личности к существующему, несовершенному и обыденному, но «пресуществление» и созидание реальности – в соответствии с предельными идеалами божественной Истины, Добра и Красоты. Из трех названных компонентов культурного универсума русский символизм отдавал предпочтение эстетическому началу, следуя в

²⁴⁹ Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М., 1999. С. 57–58.

²⁵⁰ Дьяконова И. А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук. И. : РГБ, 2003. С. 51.

²⁵¹ Дьяконова И. А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук. И. : РГБ, 2003. С. 52.

²⁵² Белый А. Критика – Эстетика. Теория символизма : в 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 38.

этом отношении тезису Достоевского «Красота спасет мир», в дальнейшем развитому Вл. Соловьевым в качестве метафизического основания его концепции «всеединства»²⁵³.

Но сам механизм теургии у Газданова иной: не преобразование мира красотой, не эстетизация реальности, а освоение жизни и победа над ней «творящего сознания». В газдановедении есть мнения, что писатель в своем творчестве переосмысливает культурный опыт литературы Серебряного века (в частности, А. Белого, Ф. Сологуба и др.).

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.

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 целого²⁵⁴.

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»²⁵⁵. 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 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

²⁵³ Кондаков И. В. Русский символизм // Культурология. XX век. СПб., 1998. С. 203.

²⁵⁴ Егорова О. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века : дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2004. С. 390.

²⁵⁵ Там же.

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.

Романы Газданова представляют 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.

Для структуры традиционного сюжета все эти «посторонние» эпизоды можно считать лишними, так как они не выстроены в логическом порядке, ведущему к заранее планируемому концу. Но художественная особенность Газданова состоит в том, что все эти эпизоды и персонажи составляют в своем единстве смысл романа.

Это все характерно и для виртуального романа. Таким образом, мы можем найти черты виртуального романа, который представляет собой жанровую инновацию, у Газданова. В этом аспекте для иллюстрации мы можем так же провести параллель с такими яркими примерами гипертекста, каковыми являются роман Х. Кортасара «Игра в классики» и книга рассказов Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок». Например, в романе «Возвращение Будды» «виртуальные элементы изменяют изнутри привычный романский стереотип»²⁵⁶, что выражается в скачкообразном развертывании темы.

В романе Г. Газданова сталкиваются два типа наррации и две жанровые структуры: с одной стороны, налицо уголовная история похищения статуи Будды, убийства ее владельца и расследование преступления, с другой – в центре повествования внутренний мир русского эмигранта, студента, подверженного необычайным душевным расстройствам. Хронотоп романа достаточно локализован, действие скорее интенсивно, направлено вглубь, в сферы духовного существования героя-рассказчика²⁵⁷.

Но Газданов не следует только структуре так называемого виртуального романа, как приведенные выше писатели, он лишь использует некоторые из элементов виртуального романа: разрыв линейного повествования, прерывистость сюжета, события, происходящие лишь в воображении героя, но связанные с реальностью через символы и т.п. Все эти приемы позволяют автору устранить строгие рамки

²⁵⁶ Дарьялова Л. Н. «Возвращение Будды» Газданова и «Возвращение Будды» Вс. Иванова: опыт художественной интерпретации // Газданов и мировая культура : сб. ст. / ред.-сост. Л. В. Сыроватко. Калининград : ГП «КГТ», 2000. С. 181.

²⁵⁷ Там же. С. 175–188.

повествования, дают возможность герою перенестись в параллельные миры: сосуществование мира рационального и иррационального.

Например, в начале романа «Возвращение Будды» герой карабкается по отвесной скале и, почти достигнув высоты, срывается и падает в пропасть. Это происходит лишь в его воображении в виртуальном пространстве. Повествование начинается воспоминанием о смерти героя, после которого он продолжает жить. В этом романе, как и в других произведениях Газданова, герой часто переживает состояние раздвоения личности. Писатель называет такое состояние странной болезнью. После виртуального сна, в котором герой увидел себя мертвым: «...я долго искал слова, которыми я мог бы описать это, и, убедившись, что ни одно из понятий, которые я знал и которыми привык оперировать, не определяло этого, и то, которое казалось мне наименее неточным, было связано именно с областью смерти, – я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей»²⁵⁸, происходит скачок в сюжетном повествовании и возврат на исходную точку. Визионерство героя приводит к смешению рационального и иррационального планов повествования. Газданов ставит вопрос о том, какой же из миров является подлинным, а какой вымышленным.

В его прозе уже появляется тема множественности жизней через перевоплощения героя (примечание 7). В конце романа он излечивается от этой болезни, 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»²⁵⁹. 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 любимой женщиной, Катрин. Герой постоянно параллельно с развитием сюжетной линии, раскрытием преступления, 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 правления диктатуры (например, сталинский режим, режим Пиночета, Гитлера и т.п.) (примечание 8).

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

²⁵⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1996. Т. 2. С. 125.

²⁵⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1996. Т. 2. С. 252.

под арестом до выяснения и т.д. Время в сновидениях героя, как бы, останавливается.

Сюжет романа позволяет расширить границы его художественного мира. В этом романе Газданов показывает не только экзистенциальную направленность повествования, но и феноменологическую (примечание 9).

Так же можно найти в романе и признаки интеллектуального романа, появившегося в 20–30-е гг. XX в., когда происходили бурные перемены в истории, культуре, науке, формировалась новая научная, философская и художественная парадигма (примечание 10).

Его возникновение обусловлено стремлением писателей найти точку опоры в современном мире, «предложить свою концепцию устройства мира и существования человека в нем, поразмышлять вместе с читателями над сложными вопросами, издавна стоящими перед человечеством»²⁶⁰. В интеллектуальном романе, который является многоуровневым и полифункциональным текстом, поднимаются проблемы идейного и духовного кризиса цивилизации, в нем отражается смятение и тревога за будущее человечества, неверие в социальный прогресс и духовный потенциал личности²⁶¹.

В этом романе Газданов начинает дискуссию об общей концепции власти в XX в., которую он продолжит в других романах («Ночные дороги», «Пилигримы») и закончит в политическом романе «Переворот».

Ю. Бабичева справедливо замечает, что злободневный памфлет на тему советской России, какой она представлялась русскому зарубежью, у Газданова превращается в грозное предупреждение всему человечеству: «Дух политической системы Центрального государства (имя ей – «свирепый идиотизм»), примитивизм, доведенный до абсурда – воплощал опасность глобального тоталитаризма, только что проявившего себя в событиях Второй мировой войны»²⁶².

В некоторых поздних послевоенных романах («Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды») 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 жизнью²⁶³.

Далее критик пишет, что в романах Газданова много разнообразных элементов: элементы психологического романа соседствуют с элементами

²⁶⁰ Гиль О. Л. Английский интеллектуальный роман. Омск, 2001. С. 4.

²⁶¹ Дьяконова И. А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук. И. : РГБ, 2003. С. 61.

²⁶² Бабичева Ю. В. Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века : учеб. пос. Вологда : Русь, 2002. С. 23.

²⁶³ Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 294.

романа полицейского, авантюрный роман сплетается со светским, и тут же длинные и часто малоудачные философские рассуждения²⁶⁴.

Роман «Ночные дороги» написан от первого лица и после «Вечера у Клэр» также считается автобиографическим. Бесфабульное повествование ведется от имени ночного таксиста, русского эмигранта. Весь сюжет романа построен на описании случайных встреч во время ночных рейсов героя-рассказчика, на его воспоминаниях, наполненных многочисленными отступлениями-размышлениями и комментариями, написанные по принципу «потока сознания». Это все и составляет суть такой бесфабульной композиции романа. Герой описывает ночную жизнь Парижа, его изнанку и повторяет мысль о том, что он чужой в этой среде и ощущает свое одиночество. На фоне этой мрачной и тяжелой атмосферы, рассказчик вспоминает прошлое, Россию, и воспоминания эти, в оппозицию ночной жизни, светлые и ностальгические.

Следующей чертой романов Газданова можно назвать возможность их объединения на метароманном уровне. Метароманы, объединенные и формально в циклы, эпопею, сагу, уже были написаны в XIX в. (Бальзак «Человеческая комедия», Золя «Ругон – Маккары» и др.).

У Газданова романы не объединены в цикл на формальном уровне, но есть немало исследований, где авторы рассматривают их как единое целое на идейном уровне.

Мы согласны, что многие романы (как и рассказы) Газданова состоят в идейном родстве, так как 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 только некоторые его романы могут быть объединены в цикл, как по идейной связи, так 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 и к окружающей действительности, по общим мотивам (одиночество, путешествие, смерть и т.п.). Исходя из этого, документальную книгу «На французской земле», романы «Пилигримы», «Пробуждение» и незаконченный роман «Переворот», мы не включаем в выше обозначенные, так как они отличаются по многим критериям от остальных романов.

Рассматривая авторскую идею на уровне нескольких 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

²⁶⁴ Там же. С. 293.

повествовании мотив, сюжетный ход, образ отсылает к образам и эпизодам другого романа. Есть мнение, что роман «Эвелина и ее друзья» можно в данном контексте рассматривать как замыкающий художественное пространство метароманного цикла, обобщающий его основные темы и идеи²⁶⁵.

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 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.

Как мы уже отмечали выше, классическое представление о сюжете, начиная с XX столетия, значительно меняется. Событийность отходит на второй план, уступая место описанию внутреннего мира героев, что влечет за собой в XX в. такие формы повествования, которые направлены на познание личности.

Очень наглядно это отражено и в романах Газданова «Пилигримы» и «Пробуждение», где своеобразно преломились эти тенденции в организации классического сюжета, что повлекло ослабление внешнего действия и развитие действия внутреннего. Но Газданов не уходит полностью от событийности повествования. Художественный текст строится в нескольких планах: на событийный, сознательный уровень накладывается уровень внутреннего мира героя, иррационального сознания.

Начало в жанровом определении романов «Пилигримы» и «Пробуждение» положил первый биограф и исследователь творчества Газданова Л. Диенеш. Он назвал роман «Пилигримы» «расширенной

²⁶⁵ Дьяконова И. А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук. И. : РГБ, 2003. С. 61.

притчей», а «Пробуждение» – «еще одной историей на тему морали, едва завуалированной притчей»²⁶⁶.

Все возрастающий интерес писателей к притче начал проявляться еще в начале прошлого столетия. Использование притчевых форм позволяет писателю раскрыть вопросы смысла жизни и тайны смерти, глубже познать сущность человека, как высшего существа природы. Исследователь А. Княжицкий выделяет два типа притч: *библейские* и *художественные*. В отличие от библейских притч, в художественных, современных «образность возникает в тексте как открытие его автора»²⁶⁷.

В. Хализев относит жанр притчи к онтологической группе жанров, где человек «соотносится не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия»²⁶⁸.

Как отмечает И. Дьяконова, в литературе XX в. притчевое событие перестает мыслиться и восприниматься как некая бесспорная истина. Место выверенного опытом веков этического абсолюта евангельской притчи теперь занимает установка, являющаяся формой выражения нравственного императива автора. Поэтому так важны для писателя XX столетия коммуникативные возможности притчи как жанра, в рамках которого наиболее интенсивно по сравнению с другими жанрами актуализируется диалог с читателем²⁶⁹. Исследовательница проводит мысль о том, что важность диалога с читателем выражается в притчевой коммуникативной стратегии Газданова усилением как раз креативной компетенции, предполагающей наставление или предупреждение современному читателю. Притча нуждается в адресном послании своего иносказания. Именно момент адресации – современный читатель, компенсирующий потребность в духовных ориентирах в условиях «распада бытия» – представляется автору наиболее важным в перемещении акцента от завуалированной формы своих «русских» романов 20–40-х гг. к обнаженному приему во «французском» периоде 50–60-х (с. 159). И эту креативную интенцию она видит уже в самих заглавиях романов («Пилигримы» и «Пробуждение»), так как заглавие приобретает оценочный оттенок.

Заслуживающей внимания, на наш взгляд, представляется идея, высказанная Асмоловой²⁷⁰, о том, что духовный поиск газдановского

²⁶⁶ Диенеш Л. Гайто Газданов: жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 182.

²⁶⁷ Княжицкий А. Притчи. М., 1994. С. 14.

²⁶⁸ Понятие «содержательная форма» в применении к жанрам // Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002.

²⁶⁹ Дьяконова И. А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук. И. : РГБ, 2003. С. 158.

²⁷⁰ Асмолова Е. В. Свообразие художественного психологизма в романах Г.И. Газданова : дис. ... канд. филол. наук. М. : РГБ, 2006.

пилигрима, явленный в общечеловеческом масштабе, иллюстративен, его опыт открыт читателю и назидателен. Идея победы творчества человека над смертью последовательно осуществляется Газдановым во всем – от сюжетно-композиционного до символично-архетипического и философского уровней текста²⁷¹. Притчевая стратегия Газданова, таким образом, ориентирована на выявление универсальных, архетипических категорий личности, генетической памяти. Таким образом, психологическое изображение становится возможным в художественном варианте притчи Газданова, так как «вскрывает» глубинные слои человеческой личности, определяя духовный путь героя, а не внешний социально детерминированный слой его внутреннего мира, охватываемый характером²⁷².

Газданов в своем письме Роману Гулю раскрывает смысл заглавия романа: «2.2.65 Париж <...> Теперь о заглавии. Я тоже теперь вспоминаю, что это было у Ржевского. Совершенно с Вами согласен, название плохое. Поставьте тогда, дорогой Роман Борисович, другое заглавие – "Пробуждение"». Тоже не Бог весть что, но будем надеяться, что рассказа с таким заглавием мой друг Ржевский не писал. О содержании романа я, помнится, Вам что-то писал. В нескольких словах оно сводится к тому, что Пьер увозит эту женщину, которая потеряла память и дар слова и превратилась в "бедное больное животное" – как это определяет его друг Франсуа, – увозит ее в Париж, к себе, ухаживает за ней, как бы за ребенком, и пытается – безрезультатно – вернуть ее в человеческое состояние – в чем он видит смысл своей жизни. Но все это не приводит ни к чему, и усилия его оказываются бесплодными. Затем, в результате чисто клинических потрясений, – менингит и тяжелое падение, – от которых она едва не умирает, она приходит в себя и постепенно, с трудом вспоминает все, что предшествовало ее погружению в небытие, так как ей трудно это вспомнить, она это пишет – и дает читать Пьеру. Для него это возникновение нового мира, для нее – пробуждение. Он, впрочем, считает, что его роль в ее жизни кончена, что он не имеет на нее никаких прав, но знает, что если она вернется в свой собственный мир и он останется один, то жизнь его теряет смысл. Спешу Вас предупредить, что то, что она пишет, изложено в третьем лице, никаких ее литературных излияний в романе нет. История душевного сближения между героиней и героем изложена, так сказать, между строк, что касается физического сближения, то о нем в романе нет речи – и конечно, чисто психологически, это иначе быть не может, в противном случае Пьер не мог быть Пьером и роман писать не стоило бы. На самой последней странице романа – развязка: Пьер, не найдя ее дома, думает, что она ушла, и погружается в состояние,

²⁷¹ Там же. С. 165.

²⁷² Там же. С. 166.

напоминающее душевную агонию – но вечером, когда он теряет всякую надежду на то, что он когда-либо ее увидит, она возвращается домой, и между ними происходит обмен двумя лаконичными репликами, смысл которых не оставляет места для сомнений: «Если бы все нужно было начинать сначала, я бы не колебался» – «И я тоже». Не помню точно текста, но приблизительно так. Так что получается в общем happy end. По замыслу автора, он должен казаться психологически неопровержимым. В какой мере это удалось, это другой вопрос и об этом судить не мне. Вот содержание романа, вернее, его схема. Заглавие «Пробуждение», как видите, имеет, быть может, некоторый смысл. Во всяком случае, его можно поставить пока что, – окончательно или в ожидании лучшего <...>»²⁷³.

В жанровом аспекте композиционно роман «Пробуждение» соответствует традициям жанра: есть завязка, кульминация и развязка. Но в романе отсутствует явный конфликт, его развитие и нет видимой коллизии, композиционная его структура довольно сложна. В противоречие вступают, как это мы часто наблюдаем у Газданова, внутреннее действие и внешнее отсутствие событий. Роман называется «Пробуждение», но посвящен возрождению: спасая Мари-Анну, Пьер возрождается сам, понимает свое предназначение и смысл своей жизни. В свою очередь Мари возрождается измененная любовью Пьера, она меняется полностью. Символичен ее сон: «Несколько раз она видела один и тот же сон: ей снилось, что она поднимается по узкой горной тропинке, что она поднялась очень высоко и не может вернуться тем же путем назад. И когда она наконец добирается до вершины горы и боится посмотреть в ту пропасть, которая должна открыться перед ее глазами, она вдруг видит, что она в долине, что нет ни пропасти, ни гор, что все ровно и спокойно, что спускаются медленные сумерки и она знает, что ей недалеко до того места, куда она идет»²⁷⁴. Это состояние напоминает смутное ожидание счастья и спокойной жизни с Пьером. Она не может стать прежней и вернуться к прошлому, она начинает новую жизнь.

Роман написан от третьего лица на французском материале и, по мнению некоторых исследователей, относится к «французскому» периоду творчества Газданова (это проза 50–60-х гг., речь идет о материале, на котором написано произведение: все персонажи французы и нет упоминания о России). Повествование от третьего лица в «Пилигримах» и «Пробуждении» имеет свои преимущества в изображении внутреннего мира не только главных героев, но и второстепенных персонажей. Повествователь как бы комментирует психологические процессы и старается объективно, со стороны, в них разобраться. Повествование от

²⁷³ Газданов Г. Письмо Р.Б. Гулю // Собр. соч. М., 2009. Т. 5. С. 120.

²⁷⁴ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 113.

третьего лица помогает Газданову, по определению Асмоловой, ясно обозначить свой смысловой модус (чего и требует жанр притчи)²⁷⁵.

Хотя повествование и ведется от третьего лица, тем не менее, автор проявляется в романе, когда через персонаж Пьера рассказывается эпизод со школьным учителем, который оценивал сочинения Пьера и критиковал их почти также, как критики в свое время прозу Газданова: его укоряли в отсутствии последовательности, логических выводов и т.п. После выздоровления Мари Пьер говорит о неубедительности этих замечаний, аналогия слишком очевидна: Газданов не был никогда согласен с критикой своего стиля.

Главный герой, Пьер Форэ, ничем не примечательный молодой человек, бухгалтер, остается совсем один после смерти матери. Он едет отдохнуть в провинцию, на юг Франции, к своему другу. Там он встречается при очень странных обстоятельствах молодую женщину (скорее существо женского пола), Мари, ставшую полуживотным, получеловеком из-за потери памяти. Она полностью сливается с природой (лес, животные). О роли природы в поэтике Газданова мы уже писали в п. 1.2. и в этом романе она выполняет те же функции. Героиню из жалости подобрали на дороге во время войны и только кормят из жалости. Она живет как животное в лесу, в землянке, не воспринимает окружающий ее мир. Пьер решает взять ее с собой в Париж, показать врачам и попытаться вылечить это существо. Развязка – возвращение памяти к Мари-Анне и счастливый исход истории. Основные события происходят в душе Пьера. Сначала описываются его нежные чувства к матери, благодаря чему понятнее боль утраты и невозможность потери близкого человека, а также мотив «одинокости», не тотального, как, например, в рассказе «Черные лебеди», но мучительного. Пьер находится в состоянии, близком к болезни. После встречи с Мари, которая полностью зависит от него, он вновь обретает смысл своего бытия. Газданов остается верен себе и, как это уже стало характерным элементом его поэтики на протяжении всей прозы, «сон» и в этом романе занимает ключевое место. В начале это сон Пьера, он представляет воспоминание о прошлой жизни. В конце романа уже Мари-Анна видит сон и через него вспоминает свою прошлую жизнь. На границе сна и яви Пьер впервые встречается Мари: «Он проснулся оттого, что почувствовал на себе чей-то пристальный взгляд. Он открыл глаза; прямо перед дверью – были уже сумерки – стояла какая-то женщина, как ему показалось, в рубашке, совершенно промокшей и прилипшей к ее телу. Нечесанные волосы беспорядочно свисали с ее головы. Она стояла спиной к свету, и лица ее Пьер не мог рассмотреть»²⁷⁶. Сон здесь, как

²⁷⁵ Асмолова Е. В. Своеобразие художественного психологизма в романах Г.И. Газданова : дис. ... канд. филол. наук. М. : РГБ, 2006. С. 167.

²⁷⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 27.

текстообразующий элемент, как напоминание об уровне бессознательного, имеющего некое влияние на сознание человека. Воспоминания Мари происходят сначала на нематериальном уровне, но она не решает их озвучить и переносит на бумагу, таким образом, они материализуются, и Пьер может их прочитать.

Газданов опять прибегает к композиционному приему «текст в тексте». Это мы находим и в романе «Эвелина и ее друзья», роман сам по себе представляет текст другого романа, который герой-рассказчик пишет о своих друзьях. Этот прием писатель использовал и в романе «История одного путешествия», и в рассказе «Письма Иванова», и в последнем романе «Переворот». Газданов использует также приемы повтора, задающие ритм повествованию. Воспоминания возникают из ассоциаций с внешними факторами: «Пьер посмотрел еще раз на накрахмаленную скатерть, спадавшую со стола кругловатыми, но точно обрисованными складками, так же как она спадала в те далекие времена, когда приезжала тетка Жюстина, – и все эти последние годы его жизни возникли перед ним с необыкновенной отчетливостью и ясностью...»²⁷⁷. Мари-Анна напоминает ему любимую мать: «Он посмотрел на ее низко наклоненную голову – и вдруг вспомнил, что так же была наклонена голова его матери, когда он однажды в сумерках вернулся домой; он с новой силой почувствовал, что она умерла, и ощутил тяжелую печаль»²⁷⁸. Анна во многом напоминает Пьеру мать и его чувство к ней в начале не носит эротического оттенка, это скорее родственное чувство к близкому человеку. Газданов акцентирует внимание на сходстве в судьбах главных героев (биографические факты и т.п.).

В поздних романах, как и в рассказах этого периода, Газданов на первый план выводит тему множественности жизни, перерождения человека.

В центре повествования стоит человек, и все действия направлены на человека. В романе реализуются все основные темы и доминантные мотивы прозы Газданова. Ритм повествования задается чередованием пассажей, посвященных воспоминаниям героя с пассажами-описаниями природы: «Струи воды давно лились за воротник Пьера, он вздрагивал и передергивал плечами. Ему казалось, что он заехал бесконечно далеко. И хотя он знал, что в двух или трех километрах от того места, где сейчас проезжала их телега, был городок с вокзалом, через который проходили парижские поезда, он не мог отделаться от впечатления, что попал в глубокую лесную глушь, где годами стоит неподвижная тишина, в которой

²⁷⁷ Там же. С. 117.

²⁷⁸ Там же. С. 36.

медленно растут эти огромные деревья и где десятилетия следуют за десятилетиями, не принося с собой никаких изменений»²⁷⁹.

Очень интересно, что в этом романе Газданов устанавливает хронологические рамки: все произошло за год (отец Пьера умер через год, мать Анны умерла через двенадцать месяцев и т.д.), есть точные даты событий (день отъезда Пьера в провинцию и день выздоровления Мари-Анны): «это было второе августа», затем развитие событий – «был уже конец ноября», «был теплый майский день», «стоял июнь». Такое же точное хронологическое выстраивание появится у Газданова в романе «Переворот».

Анна и Пьер – две половинки, вместе они – целое. Пьер находит себя в любви к Анне. Газданов вновь размышляет о любви, прослеживается мотив женской власти. Тема любви находит явные переключки с романами «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Полет», «Эвелина и ее друзья» и др.

Исчезновение автобиографической базы в прозе позднего периода, по мнению О. Орловой, сыграло немаловажную роль в изменении поэтики прозы Газданова. На это также указывает в своем исследовании О. Дюдина, отмечая, что в поздних романах Газданова лирическая природа повествования оказывается более скрытой, а эпические формы «внешнего» повествования приобретают все большую устойчивость²⁸⁰.

Роман «Эвелина и ее друзья», как мы уже отмечали выше, представляет собой, по мнению многих исследователей, итог творчества Газданова и не только потому, что он последний законченный и опубликованный при его жизни. Этот роман вобрал в себя весь литературный опыт писателя. По определению О. Орловой, он словно соткан из тематических, сюжетных, композиционных составляющих прежних произведений: расставание с призраками, нераскрытое убийство, ложное обвинение, возлюбленная, которая покидает героя без объяснимой причины и вновь возвращается²⁸¹.

Мы добавим, что после этого романа Газданов работал над романом «Переворот» и не успел его закончить. Однако это произведение заслуживает своего изучения, так как отражает важные мысли зрелого писателя и сильно отличается от всего написанного ранее (ему посвящен параграф 3 данной главы).

Сюжет романа – это сам процесс написания другого романа о жизни любимой женщины. Газданов обобщает свой собственный литературный опыт создания романа нового типа. Герой-рассказчик – это

²⁷⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 25.

²⁸⁰ Дюдина О. Поэтика романов Гайто Газданова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.

²⁸¹ Орлова О. М. Проблема автобиографичности в творческой эволюции Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 167.

автобиографический герой-писатель уже знакомый нам по предыдущим романам. Романы Газданова не разделены на главы, они поделены на неравнозначные по объему эпизоды-фрагменты, которые сами по себе представляют отдельные, достаточно автономные на сюжетном уровне, куски. И в последнем романе Газданов остался верен себе и выбранной с самого начала манере письма. Фабула, которая объединяла бы эти куски, так и не появилась.

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. Но, 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.). В этой связи очень удачным по отношению к прозе Газданова кажется термин «сад расходящихся тропок», выражающий связи между фрагментами.

Делая выводы о некоторых жанровых модификациях в романах Газданова, следует отметить, что в его произведениях синтезируются различные жанровые формы, реализующие уникальные модели творчества и связанные с различными типами художественного мышления.

Способность Газданова объединить 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.

Сущность романа, в отличие от романа в традиционном понимании, то, что в своей основе по определению Натали Саррот, он имеет смутные и колеблющиеся движения человеческой души, нерационализованные и потому остающиеся истинными.

Таким образом, говоря о жанровых трансформациях в прозе Газданова, мы отмечаем, в первую очередь, ее структурную и сюжетную новизну, впечатление реальности описываемого. 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. Газданов в своих романах достигает глубин психолого-биологических основ человеческой жизни, где уже нет места «вымыслу»²⁸².

Широкий русско-европейский контекст прозы Газданова во многом предопределен самой судьбой писателя-эмигранта, который, став эмигрантом, навсегда поселился в двух пространствах – русском и европейском.

2.2. Герой-рассказчик, автор-повествователь в художественном мире романа

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, 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.

При существующем многообразии подходов к толкованию категории «автора» литературоведы сходятся в том, что выделяют следующие составляющие: автор как создатель произведения, частично изображенный автор и образ автора. Мы употребляем понятие «автор» в основном в отношении создателя произведения, который выражает свое эстетическое кредо и мировоззрение, отношение к реальной действительности с помощью своего произведения.

Анализируя работы В. Виноградова, Н. Кожевниковой, М. Брандес, З. Тураевой, мы можем констатировать тот факт, что почти во всех трудах, посвящённых данной проблеме, термины «автор» и «образ автора» рассматриваются исследователями как синонимичные: термин «автор» употребляется независимо от того, идёт ли речь о реальной физической личности, создающей художественное произведение, или об авторе как «художественной личности писателя», отразившемся в своём произведении. Е. Орлова, например, связывает такое положение в рассмотрении проблемы автора со следующими причинами: современная литература всё больше делает акцент на личностном, индивидуальном характере творчества, в произведении появляются различные формы «поведения» автора; кроме того, развивающаяся литературная наука рассматривает литературное произведение и как особый мир, результат творческой деятельности автора, и как своего рода высказывание, диалог между автором и читателем²⁸³. А. Корниенко, в свою очередь, приходит к

²⁸² Диенеш Л. Гайто Газданов: жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 157.

²⁸³ Орлова Е.И. Образ автора в литературном произведении : учеб. пос. М., 2008. URL:

выводу, что происходит смешение явлений, принадлежащих двум различным областям (области творческой деятельности автора как физической личности и области текста). Поэтому, по её словам, при изучении проблемы автора в широком смысле этого понятия приходится сталкиваться с проблемой отсутствия чёткого разграничения между автором фиктивным и реальным²⁸⁴. А. Корниенко справедливо замечает, что образ автора нельзя путать и с рассказчиком: образ автора «проявляется в процессе производства повествования и восприятия его читателем» и, в отличие от рассказчика, «не является рассказывающей, активной инстанцией»²⁸⁵. Н.Болотнова, разграничивая понятия «автора» как реальной личности, создающей художественное произведение и «образа автора» как художественной категории, поясняет, что личность автора выражается через категорию образа автора, не раскрывая до конца свой потенциал в данном тексте. Однако, несмотря на это, у читателя, анализирующего образ автора, формируется представление о реальном авторе и его взгляде на мир²⁸⁶.

Проводя границу между понятиями «автор» и «образ автора», М. Бахтин указывает на отличие их функций в произведении. Так, являясь создателем любого образа в литературном произведении, реальный автор не может стать образом, а «образ автора может быть только одним из образов данного произведения»²⁸⁷.

Исследуя проблему автора в произведении, М. Бахтин был убеждён, что внутри произведения автор являет собой совокупность творческих принципов, которые должны найти своё отражение в самом тексте произведения²⁸⁸. В этом смысле М. Бахтин писал: «Автор произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его. Он находится в том невыделенном моменте его, даже содержание и форма сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме»²⁸⁹.

Учитывая то, что понятийное содержание термина «образ автора» неоднозначно, употребление его в широком смысле представляется нам проблематичным. Анализ функционирования терминов «образ автора»,

www.journ.msu.ru/downloads/study/orlova_obraz_avtora.doc.

²⁸⁴ Корниенко А. А. Семио-лингвистическое исследование. Современная французская новелла в поисках новых форм. Пятигорск : Изд-во Пятигорского гос. лингвистич. ун-та. Пятигорск, 2000. С. 14–15

²⁸⁵ Там же. С. 25.

²⁸⁶ Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1992. С. 25–27

²⁸⁷ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // М.М.Бахтин. Эстетика словесного творчества // Словарь литературных терминов. URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/obrazavtora.htm>

²⁸⁸ Бахтин М. М. Автор и герой. М. : Азбука, 2000. С. 206–226.

²⁸⁹ Там же. С. 305.

«образ повествователя», «автор» показал, что они часто употребляются как синонимы. Л. Толстой говорил, что «автор – цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство норм и положений, а единство самобытного нравственного отношения к предмету <...>. Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, мы ищем и видим только душу самого художника»²⁹⁰.

Более конкретные «олицетворенные» авторские внутритекстовые проявления дают веские основания литературоведам внимательно исследовать образ автора в художественной литературе, обнаруживать различные формы присутствия автора в тексте. Эти формы зависят от родовой принадлежности произведения, от его жанра, но есть и общие тенденции. Как правило, авторская субъективность отчетливо проявляется в рамочных компонентах текста: заглавии, эпиграфе, начале и концовке основного текста. У Газданова не у всех романов есть эпиграф («Вечер у Клэр», «Возвращение Будды», «Пилигримы», «Пробуждение»), был эпиграф в журнальном варианте у романа «Ночные дороги». В романах есть также авторские примечания, образующие в совокупности своеобразный мета-текст, составляющий целое с основным текстом.

Создавая литературного героя, писатель обычно наделяет его тем или иным характером: односторонним или многосторонним, цельным или противоречивым, статичным или развивающимся, вызывающим уважение или презрение и т.д.

Герой-рассказчик Газданова – созерцатель, наблюдатель чужой жизни. Повествование строится в направлении «на себя», т.е. обращенность внутрь собственного «я». Но уход в глубину собственного сознания, в ту самую «вымышленную» жизнь, еще более обостряет авторскую рефлексию. Газданов раскрывает глубины человеческой души, поэтому событийность отходит на второй план.

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.

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»²⁹¹. Таким образом, он полностью отождествлял автора и героя. Мы считаем это неверным потому, что соотношение автора

²⁹⁰ Толстой Л. Н. Литература, искусство. М. : Просвещение, 1978. С. 170.

²⁹¹ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 239.

и рассказчика в произведениях Газданова не столь однозначно и единообразно. В каждом конкретном случае речь идет о разной степени биографического и психологического сближения.

Здесь уместно, на наш взгляд, сослаться на высказывание М. Бахтина: «В произведении всегда есть два героя – объективированный автор, который всегда присутствует в произведении, и собственно герой. Это две предметно-волевые установки, два контекста. Контекст героев (или героя) утверждается активным контекстом автора и читателя»²⁹².

У Газданова из десяти написанных романов (опубликованных при жизни было девять) в пяти – повествование ведется от первого лица (табл.). Мы не говорим здесь о документальной книге «На французской земле», повествующей об участниках движения Сопротивления, написанной и опубликованной на французском языке в 1946 г. (“Je m`engage à defendre”).

Таблица

Рассказчик и повествователь в романах Газданова

Рассказчик	Повествователь
«Вечер у Клэр» (1930 г.)	«История одного путешествия» (1934–1935 гг.)
«Ночные дороги» (1939–1947 гг.)	«Полет» (1939 г.)
«Призрак Александра Вольфа» (1945–1947 гг.)	«Пилигримы» (1953 г.)
«Возвращение Будды» (1949 г.)	«Пробуждение» (1965 г.)
«Эвелина и ее друзья» (1968 г.)	«Переворот» (1972 г.)

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».

У Газданова авторская точка зрения присутствует в произведениях всегда, но она представлена не напрямую. Часто авторская позиция проявляется через опосредованную форму (герои, ситуации, лирико-философские отступления). Автор и герой взаимодействуют на протяжении всей художественной прозы, особенно, прозы, отмеченной автобиографичностью. Показательным является то, что герой Газданова

²⁹² Бахтин М. М. Проблема текста : в 7 т. М. : Русские словари, 1997. Т. 5. С. 315.

изображен писателем в разные периоды жизни (детство, юность, молодость, зрелые годы) и в разных жизненных ситуациях.

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 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» 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».

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»²⁹³. 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

²⁹³ Adam J-M., Revaz Fr. Analyse des textes. Paris, 1972. P. 98.

писателя-эмигранта. До Газданова это не удалось сделать никому из русских писателей.

Как отметил Ф. Достоевский: «Истинный художник <...> в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно будет он сам, он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, со своим характером, со степенью своего развития. Это не требует и доказательства»²⁹⁴.

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» отображена биографическая 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.

Николай Соседов – это не Газданов, это все же художественный образ человека, чья история жизни создана на основе биографии самого писателя. Жизненная канва в романе используются Газдановым для изложения нравственно-философской концепции целого поколения, для обобщенного воспоминания о счастливой жизни старой России. В итоге он создает обобщенный портрет времени и собирательный образ современника, вспоминающего об ушедшем времени, эти воспоминания близки и понятны читателю.

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 **него** 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.

Соответственно этому решается у Газданова и проблема автора в произведении. Газданов переосмысливает традицию русской классической

²⁹⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1979. С. 253.

литературы и отказывается от морализаторства и оценки той действительности, которую он изображает в романах. Авторство у Газданова предполагает сотрудничество с читателем. Герой Газданова – человек противопоставленный обществу своим тотальным одиночеством и непониманием не настолько, чтобы перестать быть участником происходящих событий, хотя все вокруг него изображено часто как случайное, абсурдное и бессмысленное. Он лишен выбора, подчиняясь тому ходу событий, который предначертан не им.

Герой-рассказчик не находится в прямом конфликте с окружающей его действительностью. Главным для него становится его отношение к бытию, а не само это бытие. Он, чаще всего, остается в стороне от основных событий, наблюдая и анализируя происходящее.

Герой-рассказчик не просто повествует о событиях, он их осмысляет и проявляет свою рефлексию на мир, избегая прямых оценочных суждений. Отсюда и герои-наблюдатели: шофер, писатель, журналист и т.п. Воспоминания о былых событиях воспроизводятся через призму лет, когда герой вновь погружается в это состояние, переживает вновь эмоции (воспоминания о детстве, о Гражданской войне, о первых годах эмиграции). Так как речь идет о воспоминаниях, то понятно, почему Газданов часто показывает их как сон, как видения. Это позволяет ему перемещаться в другую реальность. Так, например, герой в настоящей жизни остается студентом или шофером, или писателем, и одновременно, в другом мире, он перемещается во времени и пространстве (это у Газданова используется не только в романной прозе, но и во многих рассказах). Показательным может служить пример романа «Возвращение Будды»: в своих визионерских путешествиях герой оказывается в разных местах, в Центральной тюрьме и т.д. Повествование разворачивается в нескольких пластах. Обыденная жизнь и учеба, знакомство с Щербаковым и на уровне подсознания, перемещения и существование в нереальной жизни. Образ автора проявляется в спорах героя с Щербаковым. Излюбленный прием Газданова, когда разные персонажи выражают несколько точек зрения на один вопрос, важный для самого писателя.

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»²⁹⁵.

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

²⁹⁵ Жердева В. М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции (Б. Поплавский, Г. Газданов) : дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 215 с.

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 (мы уже писали об этом в предыдущем параграфе). Но все маленькие истории, собранные в один роман, объединены на уровне замысла автора. Хотя повествование и ведется от третьего лица, все же присутствие автора ощущается в персонаже Володи. 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 завсегдакам: «За столиками Courtois 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 богословстве, 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»²⁹⁶.

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

²⁹⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1999. Т. 1.

культуры надо было иметь...». Артур дает характеристику этой публике: «Ce sont des rates {Вот крысы (фр.)}²⁹⁷, – думал Артур» [курсив мой – Е.К.], и в ней явно слышен голос автора. Артур – англичанин, говоривший на русском; так зачем ему думать на французском языке? «...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-crème* и навсегда сгинуть в этой толпе сутенеров и наркоманов, страдающих манией величия и хроническими болезнями?»²⁹⁸.

Артур Томсон – персонаж противоречивый. Он мало похож на англичанина и, на первый взгляд, идеалистичен. Его любовь к проститутке напоминает Роберта из «Пилигримов».

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. Ее 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

²⁹⁷ 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.

²⁹⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1999. Т. 1.

искусстве вообще понятия не имеют, что слова у них не услышаны, не произнесены, а просыпаны кое-как, точно шрифт из газетного набора»²⁹⁹.

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. Автор 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 неувыдаемую и иллюзорную жизнь»³⁰⁰. И здесь Газданов, пишет о себе самом, о своей манере работы над художественным произведением. Очень похоже был описан творческий процесс и в рассказе «Счастье».

Можно утверждать, что 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. Этот автобиографический герой объединяет эти романы на метароманном уровне.

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

²⁹⁹ Вейдле Б. Писатели США о литературе. М., 1974. С. 199.

³⁰⁰ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1999. Т. 1. С. 263–264.

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...»³⁰¹. 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, интеллектуал, яркая индивидуальность, герой связан с писательской деятельностью (Володя из «Истории...», журналист из «Призрака...» и др.), присутствие его антипода только подчеркивает его значимость, непохожесть на окружающих.

Среди романов Газданова к социальным романам (но не в смысле классово-борьбы по К. Марксу) можно отнести роман «Ночные дороги», «Пилигримы» и незаконченный роман «Переворот» (о нем речь пойдет в следующем параграфе данной главы). 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 прохожего, а игра собственного воображения неотличима от подлинных, непосредственно пережитых чувств.

Главный герой романа «Пилигримы», 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.

³⁰¹ Там же. С. 621.

Только что-то экстраординарное может всколыхнуть его и заставить почувствовать вкус жизнь (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 из 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 наследие, христианство, классификация, иррациональная область, – это звучало как непонятные слова иностранного языка. Для понимания этого нужны были какие-то сведения...»³⁰². 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

³⁰² Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1999. Т. 2. С. 350.

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).

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 большинства романов (исключение составляют романы «Пробуждение» и «Переворот») Газданова исследователи отмечали не раз (Л. Диенеш, Ст. Никоненко, Л. Сыроватко, Ю. Бабичева, О. Орлова, С. Семенова и др.). Действительно, судьбы его героев во многом напоминают судьбу самого Газданова. Совершенно точно подметил Бахтин, что «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, т.е. 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, т.е. вместо обоснования и убеждения происходит все то же, что мы называем инкарнацией смысла бытия»³⁰³.

И все же, мы находим, что «Я» рассказчика в романах Газданова не полностью тождественно автору, однако наравне с этим, степень самовыражения писателя, открытости его авторского сознания, предельной откровенности настолько велика, что вполне можно приложить к романам Газданова определение, данное Д. Лихачевым роману Б. Пастернака: «духовная автобиография», или «психобиография». В свою очередь, 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 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»³⁰⁴.

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.

³⁰³ Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / сост. С. Г. Бочаров. СПб. : Азбука, 2000. С. 36–37.

³⁰⁴ Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / сост. С. Г. Бочаров. СПб. : Азбука, 2000. С. 38.

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...»³⁰⁵.

Сюжет в романах Газданова приобретает подчеркнутую психологичность, а описательность **ориентирована**, прежде всего, на внутренний мир героя, на работу его души. Романное мышление (как, впрочем, то же самое мы видим и в прозе малой формы) Газданова вырабатывает оригинальные принципы поэтики: повествование в русле потока сознания, временной синкретизм, двоемирие, соединение рационального и иррационального и т.п.

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.

В романной прозе Газданова рассказчик и повествователь рассматриваются, все-таки, прежде всего, как текстообразующая категория.

В романах Газданов, так же как и в некоторых рассказах использует прием двойника. Так, например, в романе «Ночные дороги», герой-рассказчик предстает как участник всех описываемых событий в романе, но одновременно он создает иллюзию существования автора – писателя, того, кто непосредственно пишет роман. Происходит смешение биографического «Я» – автора и «Я» рассказчика.

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

³⁰⁵ Адамович Г. // Иллюстрированная Россия. 1930. 8 марта. С. 14.

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 склонностей»³⁰⁶. 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.

Газданов 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» – 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"»³⁰⁷.

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

³⁰⁶ Гердер И. Г. Избранные сочинения. М. – Л., 1959. С. 274.

³⁰⁷ Хадарцева А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова // Литературная Осетия. 1988. № 71. С. 98–106.

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 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»³⁰⁸. 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»³⁰⁹.

В романе «Ночные дороги» (1939–1952 гг.) французская речь представлена только в диалогах, что делает произведение жизненно убедительным. 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

³⁰⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1999. Т. 1. С. 81.

³⁰⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1999. Т. 1. С. 11.

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 его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его»³¹⁰.

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»³¹¹.

Но, оценивая душевные качества рассказчика, персонажи-французы обращаются за 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»³¹².

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

³¹⁰ Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / сост. С. Г. Бочаров. СПб. : Азбука, 2000. С. 32–33.

³¹¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1999. Т. 1. С. 202.

³¹² Там же. С. 310.

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 другими существованиями, как я прошел через фабрики, контору и университет»³¹³.

Роман «Полет» (1939 г.) по оценкам многих критиков и литературоведов является самым лирическим произведением Газданова, так как все персонажи переживают любовные коллизии. Написан он от третьего лица на «русском» материале, главный герой – юноша Сережа. История начинается, когда Сережа был еще маленьким мальчиком и события описываются с его точки зрения, так как это воспринимает ребенок. В пятнадцать лет он начинает видеть эротические сны, героиней которых была его тетя Лиза (старше лишь на несколько лет). Сюжет построен в двух плоскостях: мир Сережи и мир взрослых людей, его родителей.

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.

Таким образом, персонаж предстает, с одной стороны, как характер, с другой – как художественный образ, воплощающий данный характер с той или иной степенью эстетического совершенства. Так Газданову удалось создать тип писателя-эмигранта, обывателя-эмигранта, обитателя трущоб и т.п.

2.3. Поиски новых форм:

особенности поэтики незаконченного романа «Переворот»

Последний незаконченный роман Газданова «Переворот» был посмертно впервые опубликован в «Новом журнале» № 107–109 в 1972 г. вдовой писателя Ф.Д. Ламзаки.

Проза последних двадцати лет жизни писателя для исследователей его творчества, является самым сложным литературным этапом, который больше всего дал оснований литературоведам рассматривать Газданова как писателя неровного и нестабильного. В рассказах и романах 50–60 гг. налицо существенные изменения в художественной проблематике, в

³¹³ Там же. С. 370.

повествовательной манере, не всегда понятные жанровые и стилевые эксперименты (на примере рассказов мы об этом писали в п. 1.3).

Газданов в последнем романе отошел от парадигмы западного романа «потока сознания» М. Пруста, Д. Джойса, экзистенциальных произведений Ф. Кафки, А. Камю и др.

В последние годы творчества Газданов более ярко обнаруживает иную грань своей прозы. Он не использует больше прием автобиографичности. О. Орлова справедливо отмечает, что, если до конца 40-х гг. у биографов могли быть основания, чтобы вплести частный и писательский пути в единую канву жизнеописания Гайто Газданова, то, перечитывая произведения примерно с начала 50-х, сделать это практически невозможно, потому последние произведения Газданова оказываются как бы вне связи между собой³¹⁴.

Работать над своим последним романом Газданов начал незадолго до смерти. Роман «Переворот» является настолько самостоятельным в плане проблематики, сюжета и системы образов, что он едва ли вписывается в контекст прежних произведений.

В первую очередь, в отличие от всех ранее написанных романов, в которых в большей или меньшей степени присутствует элемент автобиографичности, в последнем романе совершенно отсутствуют привязки к автобиографии писателя, и образ нарратора никак не вызывает у нас ассоциаций с писателем. Во-вторых, жанр этого романа мы можем определить как социально-политический, что тоже не характерно для предыдущей прозы этого писателя.

Говоря «политический роман», как правило, не просто обозначают тему художественного произведения. «Политический роман» – это понятие жанровое. И в такой уже сложившейся, обладающей рядом специфических признаков форме он – порождение XX столетия.

Отметим, что после Второй мировой войны политических романов появляется все больше и больше. Во второй половине прошлого столетия писатели все чаще стали отражать в произведениях события, происходившие в обществе. Отметим в этом контексте романы советских писателей «Падение Парижа» И. Эренбурга, посвященный событиям Второй мировой войны в Европе, их социально-политическим предпосылкам, патриотизму людей и беспринципности продажных политиканов, и «ТАСС уполномочен сообщить...», «Межконтинентальный узел» Ю. Семенова. Французы Андре Стиль («Мы будем любить друг друга завтра»), Эмманюэль Роблес («На городских холмах»), Пьер Гаскар («Бараны, начиненные взрывчаткой»), Бернар Клавель («Когда молчит оружие») пишут о войне в Алжире и действиях террористов по обе стороны

³¹⁴ Орлова О. М. Проблема автобиографичности в творческой эволюции Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 164.

Средиземного моря. Англичанин Джеймс Олдридж («Дипломат», «Герои пустынных горизонтов», «Горы и оружие») рассказывает об империалистических происках в Иране и странах арабского мира. Чарльз Сноу в «Коридорах власти» и Гор Видал в «Вашингтон, округ Колумбия» повествуют, как делаются карьеры в британской и американской столицах. «Тихий американец», «Комедианты» Грэма Грина посвящены грязным и злободневным тайнам империалистической политики (козням ЦРУ, шпионажу, кровавой реакционной диктатуре, терроризму), все базируются на сюжетах приключенческих, даже более или менее детективных, все «экзотичны» по месту действия (Вьетнам, Гаити, Куба, Южная Америка). Австралиец Морис Уэст («Посол») пишет, слегка изменив имена, историю свержения южновьетнамского диктатора Нго Динь Зьема, ставшего неугодным американскому госдепартаменту и ЦРУ. Немец из ФРГ Николае Борн («Фальсификация») раскрывает трагедию Бейрута. Латиноамериканские писатели Астуриас («Сеньор Президенте»), Роа Бастос («Я, Верховный»), Карпентьер («Превратности метода»), Гарсиа Маркес («Осень патриарха»), Отеро Сильва («Лопе де Агирре, Князь Свободы») отражают политическую борьбу в своих регионах, анализируют специфику власти, персонажи диктаторов, раскрывают их психологию. Многие из перечисленных произведений не могут относиться только к политическому роману как жанру, так как в них присутствуют черты психологического романа, философской притчи и т.п.

Примеры политического романа мы находим не только в прошлом веке, но и в XIX столетии, и в XVIII, и в XVII, были они и раньше. Но все-таки складываться как жанр он начал только в XIX в.

Французская литература подарила много примеров политического романа. Образцы политического романа XIX в. мы находим, например, у Стендаля (примечание 1). Очевидно, что политика присутствует в его романах «Красное и черное», «Люсьен Левен» и «Пармская обитель». В первом романе – лишь в виде эпизодов, рисующих роялистский заговор маркиза де ля Моля; романы «Люсьен Левен» и «Пармская обитель» целиком пронизаны политической тематикой. В них мы также находим перенос действия в другую страну. В журнале «Иностранная литература» (1957 г., № 6) опубликована статья И. Эренбурга «Уроки Стендаля». Говоря о том, что романы Стендаля в наше время признаны как реалистические произведения, правдиво и глубоко раскрывающие социальные процессы своего времени, Эренбург замечает, что при жизни писателя ведь находились критики, которые его осуждали, считая, что он показывал все в уродливом виде, а власти смотрели на него как на «смутьяна», который писал «скверные, а порой и опасные книги»³¹⁵.

³¹⁵ Эренбург И. «Уроки Стендаля» // Иностранная литература. № 6. 1957. С. 200.

Судьбы французского романа XIX в. тесно связаны с судьбами всей страны, с развитием европейской мысли, с политическими задачами дня. Франция XIX в., вышедшая из революции 1789–1794 гг., ничем не была похожа на Францию старого режима. Борьба, продолжавшаяся четверть века, совершенно изменила структуру общества, взаимоотношения классовых сил, интересы и систему взглядов.

Романам другого великого французского писателя, автора «Человеческой комедии», Бальзаку присуща социальная доминанта с признаками политического романа (примечание 2). Конец 1820-х и начало 1830-х гг., когда Бальзак вошёл в литературу, был периодом наибольшего расцвета творчества романтизма во французской литературе. Большой роман в европейской литературе к приходу Бальзака имел два основных жанра: роман личности – авантюрного героя (например, Робинзона Крузо) или погруженного в себя, одинокого героя («Страдания молодого Вертера» В. Гёте) и исторический роман (Вальтер Скотт).

Бальзак отходит и от романа личности, и от исторического романа Вальтера Скотта. Он стремится показать «индивидуализированный тип», дать картину всего общества, всего народа, всей Франции. Не истории о прошлом, а картина настоящего, художественный портрет буржуазного общества стоит в центре его творческого внимания.

Но вспомним, что в состав «Человеческой комедии» наряду с другими включены и «Сцены политической жизни». Наибольший интерес из Сцен политической жизни представляет «Темное дело» (*Une Ténébreuse Affaire*, 1841 г.), где на мгновение возникает фигура Наполеона. В основе сюжета романа «Темное дело» лежит реальная история похищения наполеоновского сенатора, история документальная и авантюрная, почти детективная.

Помимо стремления отобразить социальную историю Франции, Бальзак намеревался поставить диагноз обществу и предложить лекарства для лечения его болезней. Историческим содержанием романов Бальзака была эпоха между 1789 и 1848 гг., время первого, бурного взрыва противоречий капиталистического строя. Чудовищная извращенность буржуазной цивилизации, причудливые контрасты между блеском и нищетой, развитием промышленности и бедствиями прогресса впервые с необычайной яркостью возникли перед сознанием народов.

«Этюды о нравах» разворачивают картину Франции, рисуют жизнь всех сословий, все общественные состояния, все социальные институты. Ключ к этой истории – деньги. Власть денег – единственная несокрушимая сила: ей покорны любовь, талант, родовая честь, семейный очаг, родительское чувство.

В романе «Переворот» Газданов затрагивает вопрос о власти денег и их влиянии на жизнь всего общества, о том, что деньги меняют людей и влияют на их судьбы, что все серьезные проблемы в обществе связаны, в

первую очередь, с экономическим кризисом, вызванным грабительской финансовой программой правительства (непомерные налоги, понижение заработной платы и т.п.).

Нельзя не упомянуть в связи с этим романы Эмиля Золя (примечание 3). События романа Э. Золя «Деньги» разворачиваются в Париже, в середине XIX в., в эпоху, когда капитализм вступает в свою последнюю стадию. Все разительнее становятся социальные контрасты, все отвратительнее выглядит буржуазная мораль, сами события приобретают все более трагический характер. Народ в романе Золя играет значительную роль, как и в романе Газданова народные массы вышли на борьбу с порядком. Золя пытается дать свое понимание этого этапа развития человеческого общества. Главным героем в произведении Золя стал человек по имени Саккар (на французском его фамилия означает *грабитель*), олицетворяющий эту эпоху. Саккар, как и Вильямс в «Перевороте», являясь человеком умным и непредвзятым, видит каждого насквозь, уважает порядочных людей, с жадностью впитывает в себя любую интересную новую информацию. Оба героя – представители новой силы, каждый, конечно, по-своему.

В романе «Деньги» Золя иронизирует по поводу некоторых политических суждений еще одного персонажа, Сигизмунда. Он говорит его словами о равном счастье, поделенном на всех поровну, о дозировании счастья. Это выглядит нелепо, и здесь чувствуется насмешка Золя над своим героем-социалистом. Эту же иронию по отношению к программе демократического лидера выражает и Газданов: «Гармоническое развитие страны, при котором все граждане были бы довольны, при котором торжествовала бы социальная справедливость, при котором было бы перераспределение налогов и богатые платили бы за бедных, при котором все были бы равны перед законом – вот та программа, которую мы осуществим, когда придем к власти. <...> Конечно, такая программа была совершенно неосуществима, и лидер демократической партии знал это так же хорошо, как его политические противники»³¹⁶. Как и Золя, Газданов не верит в эти обещания.

Очень напоминает членов Всемирного банка в романе «Деньги» характеристика членов правительства в «Перевороте»: «Вы знаете, однако, что ваше правительство состоит из людей, которые не только не заслуживают доверия или уважения, но каждому из которых место на скамье подсудимых. Ваш министр финансов – взяточник и вор. То же самое можно сказать о премьер-министре. Остальные не лучше. Вы это знаете так же хорошо, как и я. Я уже не говорю о том, что среди них нет ни

³¹⁶ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 602.

одного человека, который по своим способностям и знаниям подходил бы для того места, которое он занимает»³¹⁷.

Конечно, названные произведения этих писателей не могут определяться только как «политический роман», так как это лишь обеднит их. Они относятся и к психологическому роману, и к авантюрному, и к социальному и т.п. Это касается и романа «Переворот», который не является только политическим романом, а, скорее всего, это – социально-политический роман, психологический и интеллектуальный одновременно.

Приведем еще один пример политического романа XX в., книга Андре Мальро «Удел человеческий» (1933 г.), события которого разворачиваются в полуколониальном чанкайшистском Китае (примечание 4). У Мальро в романе присутствует острый сюжет, злободневность, журналистская манера изложения, даже некоторая документальность изложения событий. Стиль произведения отличается сдержанностью, лаконичностью.

Конечно, обращение Газданова к политической тематике появилось не вдруг. Мы находим, что в последние двадцать лет Газданов более ярко обнаруживает новую грань своего творчества, благодаря своей публицистической деятельности и работе на радио «Свобода». Именно в 50–60-е гг. раскрывается его мастерство критика и публициста, что не могло не повлиять на его художественную прозу.

В начале своей литературно-критической деятельности Газданов показал себя ироничным, жестким и непримиримым к литературным авторитетам (Д. Мережковский, М. Цветаева и др.) критиком. Позже, на радио «Свобода» он заведовал литературным отделом и вел передачи и это был уже другой человек – внимательный ведущий, тонкий аналитик, доброжелательный собеседник. Уже не было в его выступлениях того негативного тона по отношению к писателям и литераторам – его современникам. Писатель отошел от личных оценок и постарался объективно оценить важные литературные явления. Это смещение центра интересов стало очевидно проявляться и в художественных произведениях писателя последних лет. Газданов в своем последнем романе выступает как аналитик, как наблюдатель. Он пытается найти причины многих государственных катаклизмов и объяснить их, в первую очередь себе, а затем и остальным.

Для Газданова весьма показательно то, что к прозе художественной он шел одновременно через прозу журналистскую, публицистическую. Многие романисты, новеллисты, драматурги XX в. проделали тот же путь. Однако, становясь художниками, они зачастую подавляли в себе документалистов. Произведение Газданова «На французской земле» как

³¹⁷ Там же. С. 597.

раз является документальной прозой, в которой совершенно отсутствует художественный вымысел.

Публицистическая деятельность наложила отпечаток на стиль последнего романа «Переворот» в том смысле, что писатель более свободно сумел обобщить фигуры и ситуации, взятые непосредственно из действительности. Газданов остается публицистом, остается документалистом, но уже на художественном уровне. Злободневное содержание в романе облачено в адекватную ему художественную форму.

Перенос действия в другую, «не свою» страну – это одна из примет политического романа как жанра. Газданов не называет страну, в которой происходит действие романа. Во французской литературе, например, уже Лесаж стремился разоблачить политику как нечто «нечистое», причем именно тогдашнюю французскую политику (примечание 5). Но по тактическим соображениям Лесаж не мог себе позволить назвать свою страну, точно так же, как и Бомарше, который в своей трилогии о Фигаро так же перенес действие своих пьес в Испанию (примечание 6). Его намеки на королевскую Францию в произведении еще прозрачнее, еще опаснее, чем у Лесажа в романе о Жиле Блазе. Эти произведения по-своему уже готовили духовный климат революции 1789 г.

Газданов тоже не называет страну, из романа становится понятно почему, там очень много смелых мыслей и, учитывая, что писатель был свидетелем описываемых событий, несмотря на свободу слова во Франции, у него могли возникнуть серьезные проблемы с властями.

Другим качеством политического романа второй половины прошлого столетия является его почти журналистская злободневность. Это качество присутствует в романе «Переворот». Мы уже писали выше, что обращение к такой прозе может быть объяснено профессиональной деятельностью писателя на радио.

Газданов, как великие французские классики, утрировал в романе ситуацию для большей красочности и впечатления, для придания контрастности. Президент стал жертвой ситуации, истории, что было неизбежным в тех условиях. Газданов сумел показать сложную, адекватную действительности картину социальных отношений и политических противоборств. Взгляды писателя основываются на жизненных фактах, их анализе и оценке. В этом романе Газданов показал себя писателем, осознающим свою правоту. Он пытается осознать современную историю и законы ее развития.

Роман полностью написан на французском материале. Поэтика романа «Переворот» подверглась существенной трансформации по сравнению с тем, что было написано Газдановым ранее.

Массовые выступления в 1968 г., и, прежде всего, студенческие волнения во Франции, породили целую библиотеку публицистической, социологической и художественной литературы.

Сюжет романа повествует о событиях 1968 г. во Франции, хотя в романе Газданов и не называет страну. Это время не только студенческих волнений, но и забастовок, вызванных экономической ситуацией, приведших к смене политического руководства страны. После этих событий в стране начался острый государственный кризис (примечание 7).

Начинается роман приездом президента в свое имение на летние каникулы. Во время прогулки по лесу он встречает человека в кепке, поджидающего его на опушке леса и беседует с ним. Человек в кепке требует отставки правительства и объясняет президенту причины своего требования критической ситуацией в стране и тем, что нет другого выхода. В их диалоге противопоставляются взгляды на государственную систему, встречаются два политических врага. После прогулки президент занимается любимыми делами в кругу семьи, но размышляет над разговором с человеком в кепке, продолжая начатый спор уже с самим собой. Далее действие разворачивается как по спирали. Начинает работать радио «Голос народа», в передачах которого народу раскрывают настоящее положение экономики в стране и прямо называют виновников этого кризиса и т.п. Вскоре после этих передач начинаются манифестации, сначала студенческие, затем к ним присоединяются рабочие. Одна забастовка сменяет другую. В стране воцаряется хаос, во главе которого анархисты с их экстремистскими лозунгами. На арену выходят политические партии со своими лозунгами и агитацией. В этот момент снова появляется человек в кепке, Роберт Вильямс, которому президент передает власть до установления порядка в стране. Далее описываются действия Вильямса по установлению этого порядка, напоминая диктаторский строй. Описывается государственный переворот.

Газданов не мог остаться в стороне от этих событий и выразил, все то, что он видел и понял, в романе. На долю писателя не раз выпадала участь свидетеля исторических событий, ставших трагедией в его жизни и жизни многих людей. И вот в уже преклонном возрасте писатель вновь оказывается вовлеченным в хаос и водоворот революционных событий. Но теперь писатель может себе позволить высказать все, что он думает об этом. Он создает роман-утопию.

Все общество потребления пронизано политикой. В духе Кафки Газданов описывает министров и всю ту абсурдность, которая царит в органах государственной власти: видимость правового статуса, иллюзия конституционности, безысходность ситуации и т.п.: «Да, конечно, правительство было плохое. Но другое правительство, которое состояло бы из представителей оппозиционных партий, было бы не лучше, если не хуже. Эти люди были в оппозиции потому, что они хотели занять места тех, против кого они вели парламентскую борьбу. <...> Конечно, состав парламента оставлял желать лучшего, так же и по тем же причинам, что и состав правительства. Конечно, исход прений в парламенте был предрешен

заранее, так как правительство располагало большинством, и парламентская система в данном случае себя не оправдывала»³¹⁸. Во главе такого правительства и находился президент: «Он очень уставал к концу каждого дня. Но эта усталость объяснялась не его работой, как таковой, а непрерывной и неизбежной борьбой против глупости, которой он был окружен со всех сторон»³¹⁹. Вильямс говорит, что в истории еще не было хорошего правительства, что есть только более плохое и менее плохое правительство. Однако именно его мечты об идеальном правительстве и взгляды на государственное устройство утопические: «Правительство теоретически существует для того, чтобы править страной в соответствии с основными законами и демократическими принципами, а не для того, чтобы толковать их так, как оно находит нужным, и тем более не для того, чтобы действовать в нарушение этих законов или принципов»³²⁰.

В романе есть и другие сюжетные линии. Это отступления президента. Автор вложил в уста героя мысли о власти, о правительстве, о себе самом, о роли личности в истории.

Другая линия – отношения президента и Вильямса. Они в начале представлены как политические враги, но очень скоро сходятся в едином мнении по многим вопросам. Оба согласны, что правительство плохое, оба против террора и революции, оба считают, что так дальше продолжаться не может и необходимо предпринять меры и т.д. Складывается впечатление, что президент в беседах с Вильямсом ищет поддержки своих убеждений и мыслей по поводу государственного строя и действий правительства (такое двойничество напоминает рассказ «Фонари»). Вильямс также прекрасно осведомлен обо всех деталях политики правительства, как и сам президент. Хотя Вильямс неоднократно подчеркивает свою аполитичность и даже антиполитичность.

Композиционно роман поделен на десять частей. Первые две части, с медленным ритмом повествования, избытком описаний природы, домашней обстановки, мыслей президента, с остановкой на мелких деталях, подчеркивающим вкус мирной, размеренной жизни, противопоставляются остальным частям романа, где одно событие сменяет другое. Новости по радио и в прессе похожи на военные сводки. Радиопередачам предшествует музыкальное вступление: «...президент тотчас же узнал 9-ую симфонию Бетховена»³²¹. Это музыкальное произведение (последняя завершенная симфония) одно из самых известных, очень символично в данном контексте. Симфония № 9, ор. 125 называется «Ода к радости» и само по себе является революционным

³¹⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 602–603.

³¹⁹ Там же. С. 590.

³²⁰ Там же. С. 596.

³²¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 609.

произведением, так как симфоническое произведение впервые было написано для голоса и хора. Текст стихотворения Шиллера содержит мощный призыв к действию. «Затем опять раздалась отрывки 9-ой симфонии...»³²². Использование музыкального фона – излюбленный прием Газданова.

В этом романе Газданов показал себя как мастер деталей, чего не было в прозе прежних лет. Текст изобилует мелкими деталями, на первый взгляд лишними: «Был шестой час вечера. Небо было все в темных дождевых облаках, и через несколько минут блеснула молния, раздался удар грома и началась летняя гроза. Дождь шумел по листьям деревьев, в комнатах стало темно, и, когда он вошел в свой кабинет, на его столе уже горела лампа со знакомым зеленым абажуром»³²³. Описания природы занимают значительное место в первых трех частях романа. Природа снова служит фоном и в приведенном примере она показывает предчувствие предстоящего переворота в стране, и гроза служит символом долгожданного облегчения.

Как правило, детальные описания касаются чувственной стороны героя: президент слышит звуки, музыку, голоса, ощущает вкус еды, воздуха и т.п.: «Ложась в постель, после позднего ужина, президент слышал его привычный шум за закрытыми ставнями, через створки которых время от времени были видны вспышки молнии. Но когда он проснулся на следующее утро, все было освещено ярким летним солнцем. Здесь, далеко от столицы, в его доме, в лесу все приобретало особенный вкус: утренний кофе, горячий влажный запах земли и леса и тот особенно вкусный воздух, которого не было в городе»³²⁴. Все это показывает способность президента наслаждаться покоем и семейным счастьем. Газданов большое место уделяет внешним описаниям, в отличие от того, что в прежних произведениях акцент с внешнего был перенесен на внутреннее состояние героев.

Газданов остается верен себе и в главный сюжет в третьей части романа вплетает статью из журнала, в которой приводится интервью известного журналиста с обывателем, посетителем кафе, одним из самых известных в свое время людей, ценителем особенно изысканных блюд и самых лучших вин. В статье он высказывает свое мнение о жизни без связи с политикой и кризисом в стране (но слышится голос автора и это подтверждается повествованием от первого лица). Газданов, как и в рассказе «Письма Иванова», прибегает к приему, когда он создает новый текст в ином жанре (здесь публицистический, в названном рассказе – беллетризованный), в форме интервью с посетителем кафе: «Журналист

³²² Там же. С. 611.

³²³ Там же. С. 591.

³²⁴ Там же.

писал: "Передо мной сидел небрежно одетый старик с потухшими глазами"³²⁵. Сначала не совсем понятно, почему Газданов столько места отводит этой статье, и какова интенция автора. Газданов открывает статью кавычками, но после последней реплики старика кавычки не поставлены и текст статьи плавно сливается с текстом романа, повествование от первого лица опять переходит к третьему лицу.

Главная мысль, которую Газданов провозглашает в этой статье – это умеренность людей в своих желаниях и противостояние соблазнам. Только в этом случае они проживут счастливо до конца своих дней. Любые излишества приводят к разрушению и к печальным последствиям. Он призывает делать выводы из примеров других, а не просто описывать их жизнь. Старик вспоминает пример с одной известной актрисой: «Вы писали, например, о знаменитой артистке, которая живет теперь в богадельне. Я был с ней знаком. Она казалась неотразимой, это верно. Но она отличалась таким душевным убожеством, такой неспособностью понять простую отвлеченную мысль, что говорить с ней было не о чем. Кроме того, она никогда не испытала ни одного по-настоящему человеческого чувства, никого никогда не понимала, никому никогда не помогала. Ее разорила неудачная спекуляция, ее обокрали те, кому она доверяла. Она стала жертвой своей собственной глупости и жадности. А когда ее молодость кончилась, но она, казалось бы, могла продолжать свою карьеру, подтвердилось то, что мы знали все: у нее не было никакого сценического дарования, и она была неспособна понять роль, которую ей поручали. Неотразимости же больше не оставалось и это положило конец всей ее карьере»³²⁶. Эта женщина очень напоминает Лолу Энэ из «Полета»: «Так как она была очень глупа, то, несмотря на долгую свою карьеру, она не научилась ничему, ничего не понимала в искусстве и слепо верила театральным критикам»³²⁷. Старик приводит и другой пример, когда человек сумел правильно распорядиться деньгами и своими желаниями: «Никто никогда не видел его пьяным. <...> Он собственник нескольких доходных домов в Швейцарии и в свободное время, которого у него много, пишет книги по истории литературы. Несколько лет тому назад, в Англии, он защитил диссертацию о Сен-Симоне. Его исключительные физические качества сочетались у него с душевным равновесием, здравым смыслом и незаурядным умом. И вот результат, вы видите»³²⁸. В разговоре старик упоминает роман Бальзака «Шагреновая кожа». Эпиграф из этого романа Газданов использовал дважды: к «Рассказам о свободном времени», часть первая «Бунт» («Но теперь оттенок, который окрашивает эти события,

³²⁵ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 606.

³²⁶ Там же. С. 602–603.

³²⁷ Там же. С. 310–311.

³²⁸ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 603.

придает им новый аспект») и к рассказу «Освобождение» («Два глагола выражают все формы, в которых выступают эти две причины смерти: Хотеть и Мочь... Хотеть нас сжигает, а Мочь – разрушает...»). Газданов опять обращается к этому произведению Бальзака, так как в «Перевороте» он возвращается к тем же вопросам, что и ранее, и снова пытается дать на них ответ: «Запомните, молодой человек: самый замечательный роман Бальзака называется "Шагреновая кожа". Нет ничего опаснее, чем то, о чем все мечтают и что называется исполнением желаний. Ничто не проходит безнаказанно и за все приходится жестоко расплачиваться»³²⁹. Эта фраза резюмирует мысли, волновавшие писателя на протяжении всего его творчества. Оттого и появляется в романе Газданова странный завсегдашней кафе, который разглагольствует на философские темы и уверенно отстаивает свою точку зрения. Речь идет о простых истинах, о которых люди забывают в суете и в погоне за счастьем.

После этой статьи журналист задает вопросы читателям (эти вопросы задает сам писатель): в какой степени участь тех или иных людей определяется их волей, их желаниями, их способностями и целью, которую они себе ставят, и в какой степени все это зависит от случайностей, оборота событий, стечения обстоятельств? Теория о том, что все, в конце концов, чаще всего зависит от случайностей, находила себе большое количество сторонников. Это напрямую связано с историей президента, который случайно им стал и об этом не раз говорится в романе.

Еще одна мысль писателя, волновавшая его: в своем последнем романе герой утверждает, что роль случая велика и многое в жизни зависит от него. Подтверждением тому служит и его жизнь.

С третьей части начинается стремительное развертывание действия. Стилистика романа настолько отлична от всего ранее написанного Газдановым, что очень трудно было бы даже определить, что это написал автор «Вечера у Клэр» или «Ночных дорог». Однако, как точно подметила Т. Красавченко, роман перекликается с рассказом «Последний день» абстрагированностью повествования, поэтикой, философией³³⁰.

Характеризуя стиль романа, мы согласны с мнением С. Федякина, который находит в поэтике поздних произведений Газданова воздействие Л. Толстого: «В повествовании позднего Толстого ощутим своеобразный "аналитический" стиль, оборотная сторона его морализаторства. Подобная "аналитическая" манера отчетливо слышится в поздних рассказах Газданова. Морализаторство отчасти проступает и в послевоенных романах Газданова. <...> Но здесь все отчетливее проступает толстовское

³²⁹ Там же. С. 606.

³³⁰ Там же. С. 669.

стремление к "последней правде" о человеке, и самый тон повествования становится все более аскетичным и строгим»³³¹.

В прозе Газданов уже не раз обращался к хронике («Вечерний спутник», «Шрам»). В «Перевороте» прототипом президента, можно предположить, стал генерал де Голль, известный политический деятель, наделенный положительными личностными качествами. Для писателя прототипом может служить и не один человек.

Образ президента отражает основное отношение писателя к этому реальному персонажу. Сам Газданов тоже был участником движения Сопротивления и в отличие от маршала Петэна (который был представлен в очень нелюбимых красках в рассказе «Последний день»), генерал де Голль заслуживает только положительного отношения.

Газданов, по мнению Т. Красавченко, «думал о генерале де Голле, президенте Франции (1958–1969 гг.) (герое, лидере французского Сопротивления во время Второй мировой войны), вернувшем Франции статус великой европейской страны, что было особенно существенно для нее после "позорного падения" Во время войны»³³². И крайне существенно для Газданова, судя по рассказу «Дядя Леша».

Можно с этим согласиться, хотя бы потому, что в романе есть много схожего с биографией президента Франции, но есть и другая информация: «его жена, сын, невестка и внучка, которой было четыре года, уже больше недели жили в имении, в ожидании его приезда»³³³.

В романе нет никаких изысков, никаких перебивок в хронологии действия и повествования о нем – все просто, экономно, сухо, достоверно. События романа взяты из жизни, множество действующих лиц имеют реальных прототипов. Лишь переосмыслены детали и изменены имена. Тем не менее, персонаж человека в кепке – образ собирательный. Он запоминается как «человек в кепке» и сразу же возникает образ Ленина: «Но для президента он остался "человеком в кепке" – и это приобретало особый смысл, точно определяя моральный облик его собеседника. Человек в кепке – это было символическим обозначением, настолько врезавшимся в память президента, что он не мог от него отказаться»³³⁴. Появляется он вначале под этим названием, которое повторяется много раз, прежде чем появилось его имя. Зовут его Роберт Вильямс: «На одном из них сидел бедно одетый человек в кепке, с небритым лицом. <...> И голос и манера говорить этого человека совершенно не соответствовали его внешнему облику. Президент подумал, что так может говорить только по-настоящему культурный человек, а не бедно одетый лесник. И ему

³³¹ Федякин С. Преломление традиций русской литературы XIX в. в творчестве Гайто Газданова // Мат-лы конф., посвящ. 100-летию Г. Газданова. М. : ИМЛИ РАН, 2003.

³³² Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 721.

³³³ Там же. С. 587.

³³⁴ Там же. С. 626.

показалось, что он уже где-то слышал этот голос. <...> Президент внимательно посмотрел в глаза человеку в кепке. Это были спокойные глаза, в которых не было ни гнева, ни угрозы, ни сколько-нибудь напряженного выражения. Кроме того, эти слова были сказаны с явным убеждением в голосе, с уверенностью в том, что это именно то, что надо сделать»³³⁵. Так же как и Ленин, «человек в кепке» долго жил за границей. Его программа по замене непригодных государственных людей людьми компетентными напоминает действия Ленина, а затем и Сталина, по смене кадров, которые решают все, замене правительства партийными людьми. Очень напоминает сталинские времена зачистки сцены с приездом специальных людей на черной машине за неудобными гражданами: «В два часа ночи в квартире профессора, сторонника Мао Цзедуня, раздался звонок в дверь. Горничная отворила и увидела трех человек в одинаковых синих костюмах. Лица их отличались, как ей показалось, удивительной невыразительностью. <...> У подъезда его дома стоял черный автомобиль. Один из его посетителей сел за руль, двое других на заднее сиденье. Профессор был посажен между ними, и автомобиль тронулся»³³⁶. «В девять утра перед входом в редакцию остановился черный автомобиль, из которого вышло три человека в синих костюмах – те самые, которые были недавно у профессора социологии»³³⁷.

Писатель связывает организацию Вильямса с организацией большевистского толка в России: «Все трое посетителей поднялись и ушли. Редактор смотрел им вслед. Он был опытным партийным работником, ему приходилось иметь дело и с полицией, и с административными властями. Но таких людей он еще никогда не видел – и он сразу понял, что с ними нельзя так действовать, как он действовал до сих пор. <...> – Начинается что-то новое, и надо быть чрезвычайно осторожным, как никогда до сих пор. Эти субъекты. Которые только что были у меня – очень опасный народ. Я не знаю, откуда они появились. Я таких видел много лет тому назад, во время гражданской войны в России. Но мне повезло, потому что те, кто их видел один раз, второй раз обычно их уже не видели»³³⁸. Люди похожи на сотрудников ВЧК, организация, которая боролась с контрреволюционными силами и занималась расправой над врагами революции.

Повествователь полностью нивелирует свое присутствие в тексте, насколько это, вообще, возможно. Его голос сливается с голосом президента, когда мысли и размышления последнего даны в форме внутреннего монолога, перетекающего в речь повествователя.

³³⁵ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 592–593.

³³⁶ Там же. С. 623.

³³⁷ Там же. С. 641.

³³⁸ Там же. С. 642–643

В первой части романа писатель представляет главного героя – президента. Уже в первой части Газданову удалось создать психологический портрет главного героя. Писатель не называет его по имени, как нам кажется, не только потому, чтобы не проводить прямых аналогий, но в большей степени потому, что он делает акцент на доминанте его функциональной составляющей. Газданов не писал портрет героя с де Голля, есть расхождения во внешности и в возрасте, в романе описание президента сделано с точностью до наоборот (в отличие от героя «Вечернего спутника», в котором сразу же по внешнему описанию узнавали Ж. Клемансо): «Он был невысокий, лысеющий человек с постоянным выражением спокойной усталости в глазах»³³⁹.

Де Голлю было в то время 70, а в романе президенту – 64 года. Но Газданов точно обозначает конец его правления, который совпадает с реальным окончанием президентства де Голля: «Он думал, что ему осталось быть на своем посту еще два года, до ближайших президентских выборов, и что он давно решил не выдвигать больше свою кандидатуру»³⁴⁰. Де Голль, после референдума 27 апреля 1969 г., когда свыше 53 % участников проголосовали против (первый отрицательный ответ за более чем полуторавековую историю всенародных опросов), сделал единственно для себя возможное: тут же сложил полномочия. Сыну он сказал: «Французы устали от меня, да и я утомился от них». После чего удалился в свое имение в Шампани. Так же есть указание на продолжительность его правления: «...мой голос вы могли слышать только один раз в вашей жизни. Это было десять лет тому назад, когда я произносил речь в парламенте. Вас не было тогда в палате депутатов...»³⁴¹ (примечание 8).

Газданов не называет президента по имени, потому что это давало ему больше свободы в своих рассуждениях. Тем более что речь идет о романе и все-таки, в отличие от документальной прозы, здесь присутствует значительная доля художественности. Писатель мастерски сочетает вымысел и реальные события. Не привязывание к именам дает ему больше свободы для интерпретации ситуации. Газданов все-таки не хочет прямых аналогий с Францией и поэтому он меняет также денежную единицу, называя ее *арг*.

Газданов достаточно полно дает психологический характер главного героя, не останавливаясь на детальном внешнем описании, раскрывая этот персонаж в его функциональном аспекте (в семье, в правительстве, в общении с Вильямсом и т.п.). Президент показан как человек, который надевает на себя маску и живет, мыслит, действует в соответствии с

³³⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 587.

³⁴⁰ Там же.

³⁴¹ Там же. С. 594.

занимаемым местом в обществе, со своей социальной ролью. Таким образом, он ведет двойную жизнь, двойное существование. Эта двойственность героя представлена в самом начале уже в описании его внешности: «...и увидел свой собственный портрет, тот самый, который висел во всех государственных учреждениях, где он был представлен во фраке со звездой и лентой через плечо и казался гораздо моложе, выше ростом и важнее. На самом деле он был невысокий, лысеющий человек с постоянным выражением спокойной усталости в глазах»³⁴². Внешне он обязан выполнять свои функции президента, но в душе все в нем противится этому: «Пребывание на посту президента было для него крайне тяжелым. Он не любил той обязательной пышности, которая его окружала, телохранителей, которые следовали за ним повсюду. Отрядов гвардии, выстроенных там, где он появлялся, огромных комнат и зал президентского дворца»³⁴³. Но одновременно он остается прежним и не меняет своих интересов, привычек, пристрастий и вкусов: он читает ту же книгу, но понимает ее по-новому, любит и ест ту же еду и т.д.: «Эти августовские недели были единственными в году, когда президент действительно по-настоящему жил и отдыхал и когда он переставал чувствовать ту тяжелую усталость, которая была неизбежна во время его пребывания в президентском дворце, после докладов, совещаний с министрами, приемов, неофициальных обедов»³⁴⁴. Только в семье среди близких он может ощутить себя счастливым человеком, видя продолжение своего рода во внучке: «Внучка соскользнула с его колен и убежала. Президент смотрел ей вслед и видел, как она перебирала своими маленькими ножками в белых коротких чулочках и красных туфельках. Добежав до порога, она начала подпрыгивать и потом исчезла. И тогда он подумал, что судьба и здоровье этой маленькой девочки, его внучки, были для него бесконечно важнее, чем любые государственные соображения, исход любой войны, состав и участь его правительства и его президентский пост»³⁴⁵.

Президент противопоставлен своему официальному окружению: «В конце концов он пришел к убеждению, что правительство почти всегда состоит из людей, большинство которых органически не способно справиться со своими задачами, и, что, по-видимому, это незыблемый закон, борьба против которого невозможна»³⁴⁶.

Газданов и прежде представлял персонажи как характеры в антитезе. Он прибегает также к известному приему противопоставления отдельной личности массе. В этом стиле руководства мы также видим сходство с де

³⁴² Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 587.

³⁴³ Там же. С. 589.

³⁴⁴ Там же. С. 591.

³⁴⁵ Там же. С. 605.

³⁴⁶ Там же. С. 590.

Голлем, стиль управления которого можно было назвать авторитарным. По важнейшим вопросам министры не голосовали, они лишь высказывали свои мнения, а решение, все взвесив, единолично принимал президент. С легкой руки политических противников эта система правления вошла в историю как «режим личной власти»: «Он просто был умнее и способнее большинства своих современников, с ним было легче работать, он никогда не принимал нелепых решений, продиктованных принципами той или иной политической теории, и всегда делал именно то, что нужно и что внушалось ему здравым смыслом, а не так называемыми государственными идеями»³⁴⁷.

Главные герои в романе – президент и Вильямс, две стороны одной медали, – несут на себе идейную нагрузку произведения. Окружающая их действительность рассматривается и оценивается их глазами по-разному. Их взгляд – взгляд со стороны, т.е. острабяющий беззаконие и разоблачающий беспредел, который творится в стране. Автор не определился и оттого соприкасается с разными сферами. Это, в свою очередь, безмерно умножает его возможности как свидетеля сложной политической игры. Это не просто композиционный ход, это позволяет писателю показать, как он видит жизнь. Это старый, традиционный прием, который есть и у Скотта, и у Бальзака и многих других писателей-классиков. Использовал этот прием Газданов и в своей прозе прежних лет.

Франция к моменту написания романа превратилась в общество потребления. Газданов развивая тему абсурдности власти, ратует за здравый смысл во всех сферах общества, особенно в политической системе. Приводя пример вывода страны из экономического кризиса, писатель провозглашает идею независимости государственной власти от политических установок и программ: «Его политические противники обвиняли его в том, что у него не было программы и определенных убеждений, необходимых для всякого человека, занимающего сколько-нибудь значительный пост в стране. <...> – У моего предшественника была прекрасно разработанная политическая программа и вполне определенные взгляды на то, как должна идти экономическая эволюция государства. <...> Но я констатирую, что положение нашей страны катастрофично, что никогда не было такого количества банкротств и закрывающихся предприятий, что безработица достигла угрожающих размеров и наш престиж за границей резко понизился. Нам не нужна программа, продиктованная политическими соображениями, или та или иная экономическая доктрина: нам нужны результаты»³⁴⁸ (примечание 9).

В начале романа писатель показывает, каким образом президент занял этот пост. Несколько лет тому назад, когда он был назначен министром финансов, страна также находилась в критическом состоянии. В

³⁴⁷ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 588.

³⁴⁸ Там же. С. 589.

сравнительно короткое время, будучи министром, он сумел добиться результатов, несмотря на глухое сопротивление большинства министров. Он произвел девальвацию валюты и понизил налоги, что вызвало бурное сопротивление остальных членов правительства. Понижение налогов, сопровождавшееся одновременно повышением жалованья рабочим и служащим, вызвало быстрый экономический подъем, и сумма налоговых поступлений значительно превысила самые оптимистические предположения экспертов. Через год, после гибели тогдашнего президента, он перестал быть министром и на следующих президентских выборах, он против желания согласился выставить свою кандидатуру, избранную незначительным большинством голосов. В этом и заключалась его ошибка. Человек должен заниматься тем, что он может делать лучше всего. На посту президента он довел страну снова до прежнего состояния кризиса и пути выхода из него оказались другими.

Газданов возвращается к теме случайности во власти и неспособности государства управлять массами в критической ситуации. Эту проблему он уже поднимал в рассказах «Дядя Леша» и «Последний день»: «его политическая карьера была результатом целого ряда случайностей: у него никогда не было ни особенного честолюбия, ни стремления к власти. Все получилось как-то само собой и почти против его желания»³⁴⁹.

Во второй части романа президент читает книгу Макиавелли «*Il Principe*» (примечание 10). Это произведение является знаковым в данном контексте. В работе «Государь» («Князь») Макиавелли рассматривает государство как политическое состояние общества: отношение властвующих и подвластных, наличие соответствующим образом устроенной, организованной политической власти, учреждений, законов, описывает свойства характера, методы правления и умения, необходимые для идеального правителя, провозглашая в нем в качестве нормы политического действия принцип «цель оправдывает средства», Макиавелли считал при этом, что подлинной целью «нового государя» не может быть частный, сугубо личный интерес, но только «общее благо» и, прежде всего, объединение Италии в сильное национальное государство. В романе президент переосмысливает основные положения, изложенные в книге и он не согласен с ними. Один из принципов, сформулированных Макиавелли, звучит достаточно цинично: цель оправдывает средства. Президент воспринимает книгу в этот момент уже по-другому, чем много лет назад, когда впервые в студенческие годы познакомился с ней и она показалась ему замечательной: «Нет, в сущности, отвлеченных рассуждений, все диктуется принципами целесообразности, успеха, выгоды, но нет заботы о народе. <...> Нет также соображений о

³⁴⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 588.

возможности сколько-нибудь бескорыстных поступков – на благо подданных»³⁵⁰.

Не только Газданов постарался отобразить эти реальные события в романе. Приведем пример другого произведения на эту же тему. Вскоре после майских событий появляется роман французского писателя Р. Мерля «За стеклом» (“Derrière la vitre”) (примечание 11). Но, в отличие от Газданова, Мерль не пишет политический роман, у него он, скорее всего социальный. Мерль не переносит в романе действие в другую страну и не меняет названия места, в котором и разворачиваются описываемые события, более того, имена многих действующих лиц в романе являются именами реальных участников событий, имена которых в то время не сходили с газетных полос. Некоторые персонажи вымышлены, но представлены достоверно как социальные типы. В одном из героев романа, профессоре Фременкуре, угадываются некоторые черты автора, Мерль в 1968 г. тоже вел курс английской литературы в том же Нантере. На политических собраниях герои Мерля спорят по поводу реформы Фуше. Речь идет о плане, выдвинутом в 1966 г. тогдашним министром национального образования. План предусматривал конкурсные экзамены при поступлении в университет, перемещение студентов, не сдавших своевременно экзамены больше чем за два курса, в университетские технологические институты – нечто среднее между вузом и техникумом, введение новых обязательных дисциплин на гуманитарных факультетах (последние были главным объектом реформы), ужесточение условий получения стипендии.

Мерль остается верным традициям французского реализма. Сам писатель в предисловии к роману писал, что ему представлялось, что тщательное описание реальных персонажей не может быть самоцелью, оно должно подводить, хотя бы косвенно, к «определенной точке зрения». «За стеклом» ни к чему похожему не подводит, и, таким образом, он вступает в противоречие со своим собственным кредо. Мерль пытался точно передать те чувства, которые вызывала в нем нантерская действительность, а эти чувства были, по меньшей мере, смешанными – одобрение соседствовало с антипатией, неодобрение с сопричастностью. Писатель прекрасно понимал, по его признанию, что подобное сосуществование противоположностей выливается в ряде мест романа в ироническое отношение к тому, о чем он пишет.

У Газданова также в романе нет определенной точки зрения, есть два мнения, вначале противоположных, двух главных героев, затем президент соглашается с Вильямсом и наделяет его властью, тем самым, разделяя с ним всю ответственность за последствия, передает ему свои полномочия. Вильямс становится двойником президента: «правительство выходит в

³⁵⁰ Там же. С. 601.

отставку. Когда будет восстановлен порядок, я назначу новые выборы. Я возлагаю всю полноту власти на человека, которому предстоит трудная задача – восстановить всеми средствами нормальное положение в стране. Вся власть будет в его руках, и я оставляю за собой только президентские функции»³⁵¹. Президент мог так поступить только в случае, если он разделяет взгляды Вильямса. Но абсурдность ситуации в том, что только президент отвечает за спокойствие в стране и он никак уж не должен слагать с себя ответственность. Он – главный блюститель конституции.

В романе Газданова акцент ставится на политическую составляющую событий 1968 г. Основной вопрос романа – о государственной системе страны, которой не существует, так как нет концепции государства: «Жизнь страны, ее внешняя политика, ее экономическая система, благосостояние ее граждан, деятельность суда, распределение наиболее важных и ответственных должностей в государстве – все это не определяется ни конституцией, ни законами, ни теми или иными политическими принципами. Все это определяет правительство». По сути, речь идет об авторитарном руководстве страной, а не о демократическом обществе.

Роман Мерля – это скорее беллетризованное описание студенческих волнений, действительно происшедших 22 марта 1968 г. на гуманитарном факультете Парижского университета, размещенном в Нантере – городе-спутнике французской столицы. Мерль старается выдерживать в своем романе, и это сближает его с Газдановым, тон подчеркнутой бесстрастности повествования. Впрочем, бесстрастность оказывается внешней, она не скрывает, а лишь оттеняет демократичность убеждений авторов. Оба писателя остро воспринимают проблемы современного им общества. Проблемы эти волнуют нас и сегодня: непримиримость к любым формам социального гнета и подавления личности.

Начавшись с массовых выступлений студентов, которые протестовали против полицейских репрессий и требовали реформы высшей школы, это движение вылилось в общенародную забастовку, сопровождавшуюся почти повсеместным **захватом** французскими рабочими и служащими предприятий и учреждений. Движение привело к отставке правительства и, в конечном счете – президента Франции генерала де Голля. Оно вызвало глубокие сдвиги в социально-экономических и политических условиях жизни французского народа. Оно дало толчок цепной реакции студенческих волнений, которые прокатились в 1968–1970 гг. едва ли не по пятидесяти странам. Во всех этих событиях проявился острейший социально-политический кризис развитого капитализма эпохи научно-технической революции (примечание 12).

³⁵¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 621.

Во Франции реальные события начались в мае, а в романе время года другое, но также Газданов показал, что самим действиям предшествовал период ухудшения экономической ситуации в стране: «Эти августовские недели были единственными в году, когда президент действительно по-настоящему жил и отдыхал...»³⁵². В реальности событиям мая 1968 г. предшествовало многое другое, совокупность многих условий повлекла за собой реакцию, сначала молодежи, затем других слоев общества. В романе Мерля описан только один день (22 марта), который оказался одним из первых, почти незаметных толчков перед политическим землетрясением, неожиданно охватившим Францию в мае-июне 1968 г.

Массовые выступления начались со студенческих манифестаций, к которым присоединились анархисты и хулиганы (примечание 13). Газданов достоверно изображает в романе эту ситуацию: «Во время заседания правительства, недалеко от парламента происходил многолюдный митинг, организованный одним из союзов студентов. Лохматый молодой человек, стоя на крыше автомобиля, кричал, что всему этому надо положить конец, что великий мыслитель нашего времени Мао уже давно говорил о необходимости силой оружия свергнуть строй империалистов и реакционеров, и что надо взять приступом парламент. Плотными рядами манифестанты двинулись по направлению к зданию, где происходило заседание правительства. Но им преградили дорогу многочисленные отряды полицейских. Тогда демонстрация повернула обратно. В витрины кафе и магазинов полетели булыжники. Полицейские пустили в ход слезоточивые бомбы. Манифестанты скандировали: Мао! Мао! Другие кричали – долой правительство!»³⁵³. В лидере студенческих масс можно узнать реальное лицо – разнузданного Кон-Бендита, одного из ультралевых студенческих лидеров. 13 мая, после триумфальной 800-тысячной демонстрации единства, Кон-Бендит в речи на массовом митинге допустил оскорбительные выражения в адрес коммунистических руководителей (примечание 14).

Этот персонаж играет немаловажную роль в романе Мерля. В «За стеклом» Мерль сумел нарисовать живой, красочный портрет ловкого политического авантюриста, каких нередко выбрасывают на поверхность стихийные движения, главаря анархистов Кон-Бендита, студента из Западной Германии, искавшего в Нантере не знаний, а громкой популярности.

Максимализм студенчества лишал движение всякой перспективы и превращал их программу в отсутствие всякой программы. Их крайние лозунги взывали к недостижимым целям: «Долой империализм! Да

³⁵² Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 591.

³⁵³ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 620.

здравствует Мао Цзедун! Богатство страны принадлежит трудящимся! Смерть буржуям!»³⁵⁴.

Газданов скорее всего иронизирует над участием студентов, показывая, что большинство из них не имело даже представления почему они в этом участвуют:

«– Кто вы такой?

– Я работаю на стройке.

– Почему вы приняли участие в демонстрации?

– Потому что я ненавижу капиталистическое общество.

– Вы где-нибудь учились?

– Да, но мне не давали хода, я был последним учеником, и потом меня выгнали из школы.

– Вы состоите в какой-нибудь политической партии?

– Да, это партия революции и борьбы против капитализма.

– Какие цели вы себе ставите – в непосредственном будущем?

– Террор и уничтожение существующего строя.

– А потом?

– Потом?

– Ну да, потом, когда все это будет достигнуто, что вы будете делать?

– Этого я не знаю»³⁵⁵.

Газданов высмеивает «политические» взгляды молодежи, участников манифестаций: «Так продолжался допрос – с одними и теми же результатами. – Когда вы допросили одного – вы допросили сто, – сказал следователь. – Это не политики, это молодые люди, которые верят всему, что говорят, и которых соблазняет перспектива действия – борьбы и террора. А некоторые – просто уголовные субъекты»³⁵⁶. Ответ организатора движения показывает его экстремистские взгляды и политическую несостоятельность: «Цель вашего политического движения? – Уничтожение существующего режима всеми средствами и культурная революция»³⁵⁷. Хотя сам признает, что культура и цивилизация не имеет никакой ценности и учить это незачем. Только меньшинство студентов приняло всерьез игру в революцию или мысли о ней, тогда как целью большинства были лучшие условия для учебы и работы.

Газданов в романе представляет совершенно иную точку зрения на участие студентов в событиях 1968 г., в отличие от Мерля, который знал проблему студентов изнутри и в «За стеклом» раскрыл проблемы студенчества. Кроме того, разводя представителей разных слоев общества

³⁵⁴ Там же. С. 639.

³⁵⁵ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 644–645.

³⁵⁶ Там же. С. 645.

³⁵⁷ Там же. С. 643.

и политических партий и группировок в романе, Газданов анализирует и оценивает их роль в истории общества.

У Газданова весь текст построен на хронологическом плане и все события распланированы хронологически вплоть до минут: «Дождь шел весь вечер и часть ночи»³⁵⁸. В повествовании Газданова предусмотрены хронологические и территориальные приметы – точно фиксируется время, писатель, как бы настаивает на этом, обозначены пространственные локусы – столица (Париж), бульвар Свободы, его рабочие кварталы, поместье президента и т.д. Представлена и социальная идентификация героев: президент, министры, профессор, студенты, кухарка, директор игорного дома и т.д.

Студия радио находилась на бульваре Свободы. Это название может в данном контексте рассматриваться, как символ того, что все действия делаются во имя свободы. Однако вся сложившаяся ситуация полна противоречий и парадоксальна. Нельзя свободу навязать и во имя свободы заставлять. Всегда одни члены общества обретают свободу, в то время как другие ее теряют (профессор, директор игорного дома и др.).

Однако темпоральные характеристики повествования, скорее, имеют символический характер, так как они указывают на динамику развертывания событий. Об этом в «Перевороте» сказано следующим образом: «В десять часов утра президент вышел на прогулку в лес. Сделав несколько шагов, он по привычке обернулся и увидел, что на расстоянии пятнадцати-двадцати метров от него шли два его телохранителя...»³⁵⁹. «Президент вернулся с прогулки тогда, когда был накрыт стол для обеда»³⁶⁰. «После обеда президент прошел к себе, сел в кресло и взял книгу Макиавелли»³⁶¹. «Шла четвертая неделя августа»³⁶². «Тридцать первого августа, накануне своего отъезда в столицу, в четыре часа дня, у себя в кабинете президент республики повернул выключатель небольшого, но очень чувствительного аппарата радио...»³⁶³. «На следующий день, после своего возвращения в столицу, президент вызвал к себе министра внутренних дел»³⁶⁴. «С каждым днем положение ухудшалось»³⁶⁵. «Через два-три часа манифестация кончилась»³⁶⁶. «Вечером стало известно...»³⁶⁷.

³⁵⁸ Там же. С. 591.

³⁵⁹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 591.

³⁶⁰ Там же. С. 592.

³⁶¹ Там же.

³⁶² Там же. С. 605.

³⁶³ Там же. С. 609.

³⁶⁴ Там же. С. 613.

³⁶⁵ Там же. С. 616.

³⁶⁶ Там же. С. 620.

³⁶⁷ Там же.

«Через двадцать минут большая синяя машина...»³⁶⁸. «Через полчаса после его приезда на экране телевизора появился спикер...»³⁶⁹. И далее: «с этой минуты... я объявляю роспуск парламента; ...на следующий день; в час дня; через день после этого; в два часа дня в квартире профессора; несколько позже; поздно вечером»³⁷⁰. Начало частей романа сразу определяет временной отрезок: «На следующий день после освобождения посла...». «Через несколько дней после этого разговора...»³⁷¹. «Поздно вечером Сико вошел...»³⁷².

Это придает не только динамизм повествованию, эффект быстрой смены действий, но и привкус документальности повествования, журналистского репортажа. Газданов стремится придать максимум реальности описываемым событиям и уменьшить художественный вымысел. Формируется общественное мнение. «В течение следующих нескольких дней комментатор радиостанции продолжал говорить о разных сторонах деятельности правительства»³⁷³. «Еще через неделю после этого комментатор "Голоса народа" сказал»³⁷⁴. «И еще через три дня после этой передачи...»³⁷⁵.

Газданов высказывает в романе очень смелую мысль о смене всего руководства страны: «Надо радикально изменить существующую систему и главное – нужно поставить всюду новых людей»³⁷⁶. Не понятно только, откуда нашлось у Вильямса столько действительно новых людей. Это представляется несколько утопичным и сказочным в романе: «...к революции я отношусь не менее отрицательно, чем вы. Не революцию – перемену. Мы не отменим ни частной собственности, ни демократических принципов, мы не упраздним свободы, и мы чрезвычайно далеки от идеи террора и диктатуры. Но невежественных и нечестных людей мы заменим людьми компетентными и порядочными»³⁷⁷. Несколько наивно представлено, что только этих качеств достаточно, хотя они и являются основными. Местоимение «мы», в свою очередь, подразумевает наличие целой организации, а по ее задачам можно предположить о силе и масштабах этой организации. Возникает вопрос, почему эти компетентные и порядочные люди не участвовали до сих пор в государственных организациях и где они были во время выборов. Ведь проблемы,

³⁶⁸ Там же. С. 621.

³⁶⁹ Там же.

³⁷⁰ Там же. С. 626.

³⁷¹ Там же.

³⁷² Там же. С. 633.

³⁷³ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 645.

³⁷⁴ Там же. С. 614.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ Там же. С. 615.

³⁷⁷ Там же. С. 598.

возникшие в обществе, появились не в один день. Отсюда логично звучит вопрос президента: «Где же вы их найдете?»³⁷⁸. Ответ Вильямса очень расплывчат и не конкретен, люди эти прячутся и скрывают свои такие ценные качества: «Они есть, господин президент»³⁷⁹. И далее Газданов развивает мысль о качествах человека, о том, что условия меняют любого человека, власть и деньги – это испытание для любого: «Власть меняет людей – и далеко не к лучшему»³⁸⁰. Однако сам президент не изменился и остался порядочным человеком. Хотя и он не раз шел на компромиссы с собственной совестью. Оправданием этому служит то, что делал он это не в личных интересах.

В следующей части романа писатель продолжает мысль о том, что президент не изменился, уже представляя мнение его кухарки и подчеркивая тем самым его положительные человеческие качества и связь с простыми людьми: «...а здесь, в его имении, готовила кухарка, жительница ближайшей деревни, которая все никак не могла привыкнуть к тому, что ее хозяин, которого она знала столько лет и которому он рассказывала о своих семейных делах, стал президентом республики. Но то, что она знала твердо, это то, что он не изменился»³⁸¹.

Роман Газданова содержит в себе пародию на государственный строй: «И министр земледелия стал министром внутренних дел»³⁸². «...министр иностранных дел не знает ни одного иностранного языка»³⁸³. В романе фигурирует реальное лицо, Жорж Клемансо: «Президенту вспомнился разговор Клемансо с иностранным дипломатом, который пожаловался ему на то, что один из его министров не знал, что такое Нантский эдикт. – Если бы я брал в правительство только людей, знающих, что такое Нантский эдикт, то откуда я взял бы министров? – ответил Клемансо»³⁸⁴ (примечание 15). Для Франции этот исторический документ значит очень много и факт того, что не просто неграмотный француз не знает об этом документе, а министр – вещь неслыханная и пример этот парадоксален.

В романе Газданов запечатлевает человека в кульминационно-переломные моменты его существования. Одновременно писатель вскрывает глубинный драматизм эпохи, так как через изменения во внутреннем мире персонажа Газданов отражает изменения государственной системы и переломный момент эпохи. Цельные личности президента и Вильямса показаны на фоне кризисного сознания общества. Через поступки они подтверждают свою причастность бытию.

³⁷⁸ Там же.

³⁷⁹ Там же.

³⁸⁰ Там же.

³⁸¹ Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 4. С. 600.

³⁸² Там же. С. 613.

³⁸³ Там же. С. 602.

³⁸⁴ Там же.

Газданов не ставил себе целью дать в романе «Переворот» ту или иную априорную оценку происходящему, а пытался передать дух, настрой, противоречивый и парадоксальный. В целом роман представляет утопию, так как в нем описывается модель идеального, с точки зрения автора, общества и характеризуется верой автора в безупречность этой модели. Как и в романе Чернышевского «Что делать?», в «Перевороте» идейное содержание сводится к провозглашению новой морали. Также и Е.Замятин в романе «Мы» создает модель идеального, с точки зрения утопистов, государства, где найдена долгожданная гармония общественного и личного, где все граждане обрели, наконец желаемое счастье. Можно провести параллель между образами Интеграла («Мы») и Вильямса («Переворот»). В обоих романах эти персонажи вводят дискуссию о возможности создания «нового мира» и «нового человека», о проблеме – человек и власть.

Выводы к главе 2

Делая выводы о жанровых модификациях романов Газданова, следует отметить, что в его произведениях синтезируются различные изменения романной формы. Газданов синтезирует в рамках одной романной структуры различные жанровые модификации (интеллектуальный, психологический, феноменологический, притчевый роман и др.). Эта способность писателя указывает на его особый тип художественного мышления, в котором равнозначными и равновеликими оказываются и рациональное, и иррациональное начала.

Проза Газданова в своей основе автобиографична, и поток сознания в ней как бы вытекает из собственной жизни писателя и его собственных литературных исканий. В прозе Газданова находят сходство с некоторыми западными писателями (Пруст, Джойс, Кафка и др.). Объяснением этому может служить его интегрирование в современную западноевропейскую традицию. Но Газданов не отказывается и от русской литературной традиции (Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов). Таким образом, Газданов может быть одновременно и русским, и замечательным европейским писателем.

Одной из основных характеристик его прозы является использование метода "поток сознания" - описание непрерывного течения мыслей, переживаний, впечатлений и чувств отдельного человека. Поэтика его прозы построена на потоке ассоциаций, стирании границ между реальностью и вымыслом. Вся проза Газданова изобилует интертекстом.

Главная примета новой формы художественного произведения – перенос центра тяжести с события на его восприятие, а в основе композиции – контрапункт двух восприятий – прошлого и сиюминутного. В этом движении по звеньям памяти реализуется последняя цель романа такого типа: восприятие расширяется до универсальной стадии и все повествование переходит из ограниченной и очевидной сферы быта в неограниченную – бытия. Мы не можем определить такое произведение только как романную форму повествования. Это уже какая-то иная жанровая его форма, родственная традиционному классическому роману только объемом повествования: «большая проза». Бытие оказывается в прозе Газданова не столько объектом рецепций, сколько равноправным субъектом, с которым герой и повествователь в тексте вступают в диалог, и подобная репрезентация реалий внешнего мира происходит из особого к ним отношения.

Произведения Газданова с трудом вписываются и в какую-либо из известных стилевых формаций. С одной стороны, Газданову близки идеи русского символизма, с другой - в его прозе ощущается ориентация на неореалистические традиции. История отдельной личности разворачивается на фоне исторических событий, раскрывается весь драматизм эпохи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При изучении прозы Газданова с позиций сегодняшнего времени важен взгляд на важнейшие художественные достижения литературы XX в. – рубежа «отмирания» многих литературных традиций и одновременно начала изменений во всей европейской культуре.

Одной из тенденций литературы XIX–XX вв. становится индивидуализация пространственно-временных форм, что связано и с развитием индивидуальных стилей, и с возрастающей оригинальностью концепций мира и человека у каждого писателя.

В прозе Газданова переживания и мысли, в отличие от других процессов, выражают интенсивность душевной жизни. Это же характерно и для многих писателей-классиков: Толстого, Достоевского, Фолкнера, Хемингуэя, Пруста. Событий как таковых в этой прозе нет. Все, что там происходит, не меняет ни характер человека, ни взаимоотношения людей, не двигает сюжет (фабулу) от завязки к развязке.

Историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира Газданова обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению. Как и писатели в XIX и особенно в XX в., он использует пространственно-временную композицию как особый, осознанный художественный прием; начинается своего рода «игра» со временем и пространством. Изображение воспринимается не последовательно во времени, но одновременно, как в пространственном искусстве.

В дебютной прозе малой формы у Газданова проявляется эстетика кубизма, импрессионизма, дель арте. Основной метод писателя в ранних рассказах и в романе «Вечер у Клэр» – описание широкими мазками отдельных мгновений жизни. Здесь уместно сравнить прозу Газданова с прозой Пруста, где присутствует эстетика мысли, реконструирующей опыт прошлого и стремящейся вопреки времени восстановить живое мгновение, некое «бергсоновское дюре».

Поэтика ранних рассказов Газданова сильно отличается от поэтики рассказов последующих периодов его творчества. Отличия эти особенно очевидны в композиции, сюжете, стиле и носят отпечаток новаторства для литературы первой половины XX столетия.

Писатель преимущественно использует монтажную технику. За фрагментарностью, однако, открывается единство писательского замысла. Добавим, что к дебютной прозе Газданова применимо и понятие мозаики, которое вообще представляется важным для изучения жанрово-стилевых особенностей модернистской прозы. Таким образом, произведение Газданова создавалось из фрагментов разных форм и размеров.

В целом художественную систему прозы Газданова во второй половине 30-х гг. отличает примат стиля над сюжетом. Поэтике её присущ

определенный динамизм и отсутствие выраженного тяготения к тем или иным эстетическим канонам: ее характеризует общая модернистская эстетическая многоплановость. Роль основополагающих элементов поэтики приобретают образ автора и образ идеи.

На сюжетном уровне следует отметить перенесение центра повествования с внешнего на внутреннее, с объекта на рефлексию субъекта и предметом изображения становится субъективное сознание персонажа. Сюжет осложняется сплетением различных планов реальности, показанных через поток сознания героя. Сюжет соединяется с бессюжетностью.

Самый плодотворный период его писательской деятельности приходится на 1930–1940-е гг. В прозе этого периода писатель погружается в философию экзистенциализма: одиночество человека, поиск смысла жизни, противоречие его бытия и сознания.

Характерные черты стиля Газданова – стилистический эклектизм, аллегории, реминисценции, ассоциации, символы. Тексты сохраняют некоторую фрагментарность и объединяются смыслами в надтекстовое единство, тем самым, образуя новую реальность. Дискретность повествования достигается также путем использования различных по природе вставных конструкций, отражающих фрагментарность мышления персонажей и героев.

Персонажи даны как характеры – расстановка их осуществляется по принципу антитезы (по контрасту). Антитеза характеров – одна из доминант стиля Газданова.

В 1950–1960-е гг. Газданов написал всего несколько рассказов, три романа и одно документальное произведение «На французской земле».

Все рассказы этого периода включают в себя автобиографические факты жизни писателя. Все они написаны от первого лица и имеют стройную композицию. Мы не видим дискретности повествования, нет былой фрагментарности. Части текста логически связаны сюжетом и композиционно ближе к традиционной новелле. Характеры героев психологически раскрыты. Нет того обилия ненужных, проходных персонажей.

В поздних рассказах Газданов показал себя мастером-новеллистом и достиг вершин в своей творческой эволюции. Каждый из немногочисленных рассказов последних десятилетий заслуживает только похвальных оценок.

Все дебютные рассказы отражают основную мысль писателя о том, что жизнь разрушена, и спасенья в будущем нет, и не может быть.

Довоенные рассказы проникнуты идеей счастья, наметившимися возможностями его обретения, но безуспешными и тотальным одиночеством человека в чужой среде. Писатель все еще в поиске внутреннего равновесия.

Произведения, написанные во время войны и во второй половине 1940-х гг. на первый план выдвигают идею ценности жизни отдельного человека и жизни всего человечества. Газданов выступает как гуманист, противник войны и всякого насилия, отчетливо представляя свою гражданскую позицию.

Рассказы и романы последних лет жизни писателя могут быть рассмотрены как ответы на многие вопросы о смысле жизни, о реальности, о множественности жизни.

Во всей прозе Газданова звучит музыка. По словам Диенеша, идеальная цель, к которой всегда стремился Газданов, состояла в том, чтобы превратить прозу в музыку, музыку языка и даже, пожалуй, чувств.

Исследование жанрового своеобразия романов Газданова в контексте жанровой трансформации романа показало, что в его прозе доминирует «экзистенциальный тип» романа («Вечер у Клэр», 1930, «Ночные дороги», 1939–1952, «Полет» 1939, «Призрак Александра Вольфа», 1944–1948, «Эвелина и ее друзья», 1968), а также нашли отражение «феноменологический» («Возвращение Будды», 1948–1950, «Пилигримы», 1953) «интеллектуальный» («История одного путешествия», 1934–1935, «Возвращение Будды», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа»), «психологический» («Вечер у Клэр», «Возвращение Будды», «История одного путешествия», «Полет», «Пробуждение», 1965), «виртуальный» («Возвращение Будды»), «теургический» («Возвращение Будды», «Ночные дороги», «Пробуждение», «Эвелина и ее друзья») «политический» («Переворот», 1972) типы романов, роман-притча («Пилигримы», «Пробуждение»). Добавим также, что в некоторых романах присутствуют черты романа-эссе, характерного для первой половины прошлого столетия. Способность Газданова синтезировать в рамках одной романной структуры различные жанровые модификации (интеллектуальный, психологический, феноменологический, притчевый роман и др.) указывает на его особый тип художественного мышления, в котором равнозначными и равновеликими оказываются и рациональное, и иррациональное начала.

Подытоживая размышления о некоторых жанровых модификациях романов Газданова, следует отметить, что в его произведениях синтезируются различные модификации романной формы. Газданов использует разнообразные жанровые типы видения мира и модели творчества, которые, с одной стороны, перекликаются с идеями символистов, реалистов, натуралистов, а с другой – предугадывают некоторые элементы поэтики, ставшие традиционными в постмодернистском искусстве.

Способность Газданова синтезировать в рамках одной романной структуры различные жанровые модификации (интеллектуальный, психологический, феноменологический, притчевый роман и др.) указывает

на его особый тип художественного мышления, в котором равнозначными и равновеликими оказываются и рациональное, и иррациональное начала.

Главная примета новой формы – перенос центра тяжести с события на его восприятие, а в основе композиции – контрапункт двух восприятий – прошлого и сиюминутного. В этом движении по звеньям памяти реализуется последняя цель романа такого типа: восприятие расширяется до универсальной стадии и все повествование переходит из ограниченной и очевидной сферы быта в неограниченную – бытия. Это уже и не романная форма повествования, а какая-то иная жанровая его форма, родственная традиционному классическому роману только объемом повествования: «большая проза». Бытие оказывается в прозе Газданова не столько объектом рецепций, сколько равноправным субъектом, с которым герой и повествователь в тексте вступают в диалог, и подобная репрезентация реалий внешнего мира происходит из особого к ним отношения.

В романной прозе и в рассказах Газданов использует метод «поток сознания» – описание непрерывного течения мыслей, переживаний, впечатлений и чувств отдельного человека. Поэтика его прозы построена на потоке ассоциаций, стирании границ между реальностью и вымыслом. Мы уже отмечали главную черту новой формы – перенос центра тяжести с события на его восприятие, при этом в основе композиции лежит контрапункт двух восприятий: прошлого и сиюминутного. Это уже и не романная форма повествования, а какая-то иная жанровая его форма, родственная традиционному классическому роману только объемом повествования: «большая проза». Бытие оказывается в прозе Газданова не столько объектом рецепций, сколько равноправным субъектом, с которым герой и повествователь в тексте вступают в диалог, и подобная репрезентация реалий внешнего мира происходит из особого к ним отношения.

Проза Газданова в своей основе автобиографична (в большинстве), и поток сознания в ней как бы вытекает из его собственной жизни и его собственных литературных исканий. Для автобиографического произведения характерно обращение его автора, прежде всего, к воспроизведению миропонимания, стремление к изображению событий внешнего мира не через описания (которые, впрочем, могут быть здесь очень яркими), но, прежде всего, – через призму мыслей и чувств о них. Стремление понять себя во времени – это путь к постижению противоречий реальности: собственный жизненный опыт, претворяясь в художественный образ, наделяет его особой убедительностью, достоверностью и значимостью. В произведениях Газданова утверждается глубоко гуманный взгляд на личность, основанный на представлении об исключительной самоценности человека, богатстве и неповторимом своеобразии его внутреннего мира.

Газданов в своем творчестве следует как традициям классической русской литературы (Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов), так и традициям западной литературы (Мопассан, Пруст, Джойс, Кафка и др.). Объяснением этому может служить его интегрирование в современную ему западноевропейскую традицию. Таким образом, Газданов может быть назван одновременно и русским, и замечательным европейским писателем.

В своей прозе Газданов показывает человека в кульминационно-переломные моменты его жизни. История отдельной личности разворачивается на фоне исторических событий, раскрывается весь драматизм эпохи.

Проза Газданова интертекстуальна. Проблема интертекстуальности в произведениях Газданова отражена в монографии лишь в общем плане.

Проведенное исследование позволяет нам констатировать тот факт, что творчество Газданова продолжало свою эволюцию до последних дней жизни деятельности писателя. Произведения Газданова с трудом вписываются и в какую-либо из известных стилевых формаций. С одной стороны, Газданову близки идеи русского символизма, с другой – в его прозе ощущается ориентация на неореалистические традиции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Адамович, Г. Литература в русских записках / Г. Адамович // Последние новости. – 1939. – 27 апреля.
2. Адамович, Г. Часть литературная / Г. Адамович // Современные записки № 59 // Последние новости. – 1935. – 28 ноября.
3. Адамович. Иллюстрированная Россия / Адамович. – 1930. – 8 марта.
4. Азатов, Г. разысканный рассказ / Г. Азатов // Независимая газета. Книжное обозрение «Ex Libris». – 2004. – 29 янв.
5. Новик, Ал. Журнальная беллетристика: современные записки № 45 / Ал. Новик // Воля России. – 1931. – № 3–4.
6. Андреев, Л. Марсель Пруст / Л. Андреев. – М., 1968.
7. Архив А.М. Горького // ИМЛИ им. А.М. Горького. КГ-П 55-12-32а, 2006. – 416 с.
8. Архив М. и Т. Осоргиных в BDIC. – Нантер, Франция, F delta Res 841(1X11).
9. Асмолова, Е. В. Своеобразие художественного психологизма в романах Г.И. Газданова : дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Асмолова. – М. : РГБ, 2006.
10. Бабичева, Ю. В. Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века : учеб. пос. / Ю. В. Бабичева. – Вологда : Русь, 2002. – 86 с.
11. Бахтин, М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
12. Бахтин, М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Словарь литературных терминов. – Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary/obrazavtora.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
13. Бахтин, М. М. Проблема текста / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Собрание сочинений : в 7 т. – М. : Русские словари, 1997. – Т. 5.
14. Белый, А. История становления самопознания / А. Белый // История русской литературы XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива и др. – М. : Прогресс, 1995.
15. Белый, А. Критика – Эстетика. Теория символизма : в 2 т. / А. Белый. – М., 1994. – Т. 2. – 238 с.
16. Бердяев, Н. Мирозерцание Достоевского / Н. Бердяев. – Прага. 1923.
17. Болотнова, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н. С. Болотнова. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1992.
18. Брюсов, В. Об искусстве / В. Брюсов, 1899.
19. Вейдле, Б. Писатели США о литературе / Б. Вейдле. – М., 1974.
20. Возвращение Гайто Газданова : мат-лы науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения : мат-лы и исслед. / сост. М. А. Васильевой. – М. :

Русский путь, 2000. – Вып. 1. – С. 131. – (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

21. Газданов, Г. Письма к Р.Б. Гулю / Г. Газданов // Письмо от 6 марта 1960 г. – Т. 5.

22. Газданов, Г. Призрак Александра Вольфа / Г. Газданов. – СПб. : Азбука-классика, 2004.

23. Газданов, Г. Собрание сочинений : в 5 т. / Г. Газданов. – М. : Эллис Лак, 2009.

24. Газданов, Г. Собрание сочинений : в 3 т. / Г. Газданов. – М. : Согласие, 1999.

25. Газданов, Г. Бистро / Г. Газданов // Возвращение Гайто Газданова : мат-лы науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения / сост. М. А. Васильевой. – М. : Русский путь, 2000. – Вып. 1. – С. 131. – (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

26. Газданов, Г. Когда я вспоминаю об Ольге / Г. Газданов // Возвращение Гайто Газданова : мат-лы науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения / сост. М. А. Васильевой. – М. : Русский путь, 2000. – Вып. 1. – С. 208. – (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

27. Газданов, Г. Черная капля / Г. Газданов // Возвращение Гайто Газданова : мат-лы науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения / сост. М. А. Васильевой. – М. : Русский путь, 2000. – Вып. 1. – (Библиотека-фонд «Русское зарубежье»).

28. Гайбарян, О. Е. Искусство и творческая личность в художественном мире Гайто Газданова: эстетический и поэтологический аспекты : дис. ... канд. филол. наук / О. Е. Гайбарян. – М. : РГБ, 2005.

29. Гердер, И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Гердер. – М. – Л., 1959.

30. Гиль, О. Л. Английский интеллектуальный роман / О. Л. Гиль. – Омск : Изд-во Омск. пед. ун-та, 2001. – 56 с.

31. Горбов, Н. Я. Литературные заметки. Гайто Газданов. Нищий. Мосты, выпуск 9 / Н. Я. Горбов // Возрождение. – 1962. – Э 129.

32. Дарьялова, Л. Н. «Возвращение Будды» Газданова и «Возвращение Будды» Вс. Иванова: опыт художественной интерпретации / Л. Н. Дарьялова // Газданов и мировая культура : сб. ст. / ред.-сост. Л. В. Сыроватко. – Калининград : ГП «КГТ», 2000.

33. Диенеш, Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / Л. Диенеш. – Владикавказ, 1995.

34. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л., 1979.

35. Дьяконова, И. А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук / И. А. Дьяконова. – И. : РГБ, 2003.

36. Дюдина, О. Поэтика романов Гайто Газданова : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. Дюдина. – М., 2000.

37. Евнина, Е. Мопассан и его рассказы / Е. Евнина // Maupassant G. de. Contes et nouvelles. – М. : Прогресс, 1976.
38. Егорова, О. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX в. : дис. ... д-ра филол. наук / О. Егорова. – Волгоград, 2004.
39. Жердева, В. М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции (Б. Поплавский, Г. Газданов) : дис. ... канд. филол. наук / В. М. Жердева. – М., 1999. – 215 с.
40. Инновации в структурировании большой прозы Х. Ортега-и-Гассет. Мысли о романе / пер. А. Б. Матвеева. – Режим доступа: www.philosophy.ru/library/ortega/roman.html, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
41. Кабалоти, С. М. Предисловие к рассказу «Мэтр Рай» / С. М. Кабалоти // Нева. – 1995. – № 7.
42. Кабалоти, С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. / С. М. Кабалоти. – СПб. : Петербургский писатель, 1998.
43. Княжицкий, А. Притчи / А. Княжицкий. – М., 1994.
44. Кондаков, И. В. Русский символизм / И. В. Кондаков // Культурология. XX век. – СПб., 1998.
45. Корниенко, А. А. Семио-лингвистическое исследование. Современная французская новелла в поисках новых форм / А. А. Корниенко. – Пятигорск : Изд-во Пятигорск. гос. лингвистич. ун-та, 2000.
46. Костюков, Л. В. Качество, форма, содержание. О рассказе Газданова «Письма Иванова» / Л. В. Костюков // Возвращение Гайто Газданова : науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения / сост. М. А. Васильевой. – М. : Русский путь, 2000. – 380 с. – Вып. 1.
47. Красавченко, Т. Проза, не опубликованная при жизни : в 5 т. / Т. М. Красавченко. – Эллис Лак, 2009. – Т. 4.
48. Локс, К. О современной русской литературе / К. Локс // Печать и революция. – 1923. – № 3.
49. Лотман, Ю. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. / Ю. Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1975.
50. Луков, В. А. Тезаурусные структуры понимания нового содержания: жанры, жанровые системы, жанровые генерализации / В. А. Луков. – Режим доступа: <http://zpu-journal.ru>, свободный. – Заглавие с экрана. – язык рус.
51. Мальцев, Ю. Феноменологический роман / Ю. Мальцев // Грани. – 1995. – № 175.
52. Никоненко, Ст. Загадка Газданова : в 5 т. / Ст. Никоненко. – М. : Эллис Лак, 2009. – 880 с. – Т. 1.
53. Орлова, Е. И. Образ автора в литературном произведении : учеб. пос. / Е. И. Орлова. – М., 2008. – 44 с.
54. Орлова, О. М. Проблема автобиографичности в творческой эволюции Гайто Газданова : дис. ... канд. филол. наук / О. М. Орлова. – М., 2005.

55. Оцуп, Н. Гайто Газданов. Вечер у Клэр / Н. Оцуп // Числа. – 1930. – № 1. – С. 232.
56. Р.Б. Гуль – Г.И. Газданову от 6 марта 1960 г. // Г. Газданов. Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Эллис Лак, 2009. – Т. 5.
57. Раппапорт, А. Г. Пруст и кубизм. К эстетике реконструкции / А. Г. Раппапорт // XXXV Випперовские чтения ГМИИ им А.С. Пушкина. – М., 2002.
58. Ржевский, Л. Памяти Г.И. Газданова / Л. Ржевский // Портреты писателей эмиграции. – М., 1994.
59. Семенова, Т. Идея децентрации в творчестве Г.И. Газданова 1920–30-х гг. / Т. Семенова. – Режим доступа: <http://aseminar.narod.ru/index.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
60. Скоропанова, И. Русская постмодернистская литература / И. Скоропанова. – М., 1999.
61. Слоним, М. Литературный дневник: молодые писатели за рубежом / М. Слоним // Воля России. – 1929. – № 10–11.
62. Струве, Г. Русская литература в изгнании / Г. Струве. – Нью-Йорк, 1956.
63. Сыроватко, Л. Газданов – новеллист : в 3 т. / Л. Сыроватко. – М. : Согласие, 1999.
64. Тимофеев, Л. И. Краткий словарь литературоведческих терминов : пос. для учащихся сред. шк. / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1978.
65. Толстой, Л. Н. Литература, искусство / Л. Н. Толстой. – М. : Просвещение, 1978. – 241 с.
66. Тынянов, Ю. Литературный факт / Ю. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
67. Федякин, С. Преломление традиций русской литературы XIX века в творчестве Гайто Газданова : мат-лы конф., посвящ. 100-летию Г. Газданова. – М. : ИМЛИ РАН, 2003.
68. Хадарцева, А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова / А. Хадарцева // Литературная Осетия. – 1988. – № 71
69. Хализев, В. Е. Понятие «содержательная форма» в применении к жанрам / В. Е. Хализев // Теория литературы. – М., 2002.
70. Ходасевич, В. Книги и люди. Русские записки / В. Ходасевич // Возрождение. – 1938. – 22 июня.
71. Ходасевич, В. Современные записки / В. Ходасевич // Возрождение. – 1936. – № 32–35.
72. Цховребов, Н. Гайто Газданов / Н. Цховребов. – Владикавказ : Ир, 2003.
73. Шкловский, В. Теория прозы / В. Шкловский. – М. – Л., 1925.
74. Эйхенбаум, Б. О Чехове / Б. Эйхенбаум // О прозе. – Л. : Художественная литература, 1969.

75. Эренбург, И. Уроки Стендаля / И. Эренбург // Иностранная литература. – 1957. – № 6.
76. Adam, J.-M. Analyse des textes / J.-M. Adam, Fr. Revaz. – Paris, 1972.
77. Congiu, C. H. Etouffer c`est etouffer / C. H. Congiu // Nouvelles nouvelles. – 1988. – Numero Special.
78. Faye, J. P. L`entre narration / J. P. Faye // La Narration nouvelle. – Paris : Seghers/Laffont, 1978.
79. Jencks, Ch. What is postmodernism? / Ch. Jencks. – L., 1986.
80. Nyssen, H. Reflexions d`un editeur / H. Nyssen // Nouvelles Nouvelles. – Numero Special.
81. Ozwald, T. La nouvelle / T. Ozwald. – Paris : Hachettes, 1996.

ПРИМЕЧАНИЯ

ГЛАВА 1

Поэтика прозы малой формы Газданова: сюжет, композиция, стиль

1.1. Экспериментаторство в дебютных рассказах 20-х гг.

1. *Кубизм* (франц. *cubisme*) – авангардистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX в. и характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы. Роль художника, таким образом, состоит в том, чтобы создавать символические формы для воплощения идей, а не имитировать изменчивый облик вещей. Эта концепция стала поводом к анализу средств, находящихся в распоряжении художника, выяснению их выразительных возможностей и утверждению идеала чисто экспрессивного искусства, подобно музыке мало зависящего от внешнего мира.

2. *Бабель Исаак Эммануилович* (1894–1940 гг.) – русский советский писатель. Писать Бабель начал в пятнадцать лет. В течение двух лет писал по-французски – под влиянием Г. Флобера, Г. Мопассана и своего учителя французского языка Вадона. Стихия французской речи обострила ощущение литературного языка и стиля. Уже в первых своих рассказах Бабель стремился к стилистическому изяществу и к высшей степени художественной выразительности. Рано выявилось и главное свойство его прозы: соединение разнородных пластов – как языка, так и изображаемого быта.

3. *Шагреневая кожа* – роман «Шагреневая кожа» был напечатан в августе 1831 г. и принес Бальзаку всемирную известность. Шагреневая кожа – символический образ, олицетворение роковой обреченности человека в мире, где властвует корыстный эгоизм. Рафаэль пожелал, прежде всего, стать богачом – и получил миллионы, но лишился простых человеческих радостей. Он живет в вечном страхе, все мысли его сосредоточены на том, как бы не укоротить свою жизнь, как бы уберечься от желаний. Наслаждения перестают быть наслаждениями, утрачиваются человеческие привязанности, жизнь превращается в медленную смерть. Газданов поднимает эту тему во всей своей прозе. Мысль о том, что не в деньгах счастье и если они есть, то, как ими воспользоваться, чтобы стать счастливым не дает покоя писателю.

4. *Боккаччо* – Джованни Боккаччо (Бокаччо, итал. Giovanni Boccaccio, июнь или июль 1313 г., Чертальдо или Флоренция – 21 декабря 1375 г.) – знаменитый итальянский писатель и поэт, представитель литературы эпохи раннего Возрождения. Автор поэм на сюжеты античной мифологии, психологической повести «Фьямметта» (1343 г., опубликована в 1472 г.),

пасторалей, сонетов. Главное произведение – «Декамерон» (1350–1353 гг., опубликовано в 1470 г.) – книга новелл, проникнутых гуманистическими идеями, духом свободомыслия и антиклерикализма, неприятием аскетической морали, жизнерадостным юмором, многоцветная панорама нравов итальянского общества. Боккаччо был первым гуманистом и одним из учёнейших людей Италии.

5. **Саваоф** – Савао́ф (ивр. **יְהוָה**, цеваот, буквально «(Господь) Воинств») – один из эпитетов Бога в иудейской и христианской традициях. Это имя может означать как «Господь воинств Израилевых», так и «Господь воинств Ангельских». В Ветхом Завете слово Саваоф встречается начиная с Первой книги Царств. В отличие от других названий Саваоф выдвигает особенно свойство всемогущества, образ которого заимствован от воинства.

6. **Франциск Ассизский** (1182–1226 гг.) – родился в Ассизи, городке гористой Умбрии, католический святой, учредитель названного его именем нищенствующего ордена. Он углубил идею бедности: из отрицательного признака отречения от мира он возвел её в положительный, жизненный идеал, который вытекал из идеи следования примеру бедного Христа. Основным свойством Франциска было живое чувство сострадания.

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

8. **Массне** – Жюль Эмиль Фредерик Массне (франц. Jules Massenet; 12 мая 1842 г., Монто, близ Сент-Этьена – 13 августа 1912 г., Париж) – французский композитор, получивший известность в основном благодаря своим операм. Его произведения пользовались огромной популярностью на рубеже XIX–XX вв., и он заслужил славу одного из великих мелодистов своего времени. Элегия – нежная, изящная, меланхолическая мелодия.

9. **Натурализм** – современная форма литературного движения, известного под именем реализма. Натурализм выделяется из общего течения реализма требованием полнейшей объективности художника и пристрастием к изображению низшей, эмоциональной стороны человеческой природы. В Эмиле Золя натурализм приобрел законодателя. Художественное произведение, с точки зрения Золя, превращается в протокол; «все его достоинство заключается в точном наблюдении, в более или менее глубокой проницательности анализа, в логическом сцеплении событий». Еще одна черта натуралистического романа – объективность. Страстное или чувствительное вмешательство автора придает более мелочной характер роману, нарушая отчетливость линий, вводя посторонний фактам элемент, который лишает их научного значения.

1.2. Эволюция эстетических взглядов писателя: рассказы 30–40-х гг.

1. *Эссеизация* – распространение эссеистического принципа мышления на другие жанры и типы творчества называют «эссеизацией», а совокупность ее проявлений, как целостный культурный феномен, – «эссеизмом». Художественно-беллетристические и понятийно-логические формы оказываются чересчур тесными для творческого сознания XX в., которое ищет реализации в сочинительстве как таковом, во внежанровом или сверхжанровом мыслительстве-писательстве, первоначально развитом в жанровой форме эссе (М. Бахтин). В XX в., заговорившем о кризисе романа, даже с явным опережением происходит процесс эссеизации разных литературных жанров, и прежде всего – самого романа. Важнейшее свойство романа, которое М. Бахтин считает опорой его жанровой экспансии, – «живой контакт с неготовой, становящейся современностью» – наиболее последовательно и целеустремленно воплощается в эссе и по сути представляет внутри самого романа эссеистическую зону его контакта с внероманным миром. Роман эссеизировался не в результате внешнего воздействия на него со стороны эссеистики, а в процессе собственного становления навстречу действительности, переступающего одна за другой все границы традиционной условности. Роман преодолел приверженность к прошлому и мифологическую ориентацию, свойственную эпопее, но, чтобы окончательно утвердиться в настоящем, разомкнуться навстречу новому, ему потребовалось отчасти преодолеть и себя, свою одержимость «фикциями», иллюзионистскими остатками мифологического мировосприятия. Тут самый характерный прием – комментарий всего происходящего с точки зрения того, «как это делается», выход в прямое общение с читателем и т.п. Эссеистическая система встраивается в беллетристическую так, что каждая может рассматриваться как интерпретация другой. Вообще в XX в. не так уж легко назвать значительных представителей мировой литературы, у которых эссеистическое начало не проникало бы в той или иной степени в строение образа, аналитически расщепляя его художественную целостность и одновременно включая в целостность более высокого синтетического порядка. Т. Манн и Г. Гессе, П. Валери и А. Жид, А. Мальро и А. Камю, А. Бретон и А. де Сент-Экзюпери, Г. Честертон и Д.Б. Пристли, М. де Унамуно и Э. Канети, Г. Миллер и Н. Мейлер, Я. Кавабата и Кобо Абэ – через творчество этих и многих других писателей эссеистика выходит за пределы одного жанра на главную магистраль литературного развития, широко проникает во все роды и жанры словесности.

2. *Борхес (Borges) Хорхе Луис* (1899–1986 гг.) – аргентинский писатель. Характерной чертой прозы Борхеса является её метафоричность. Упоминание этого писателя объясняется тем, что у Газданова так же формы и способы повествования многообразны. Соединение несоединимого во времени, соединение времен, альтернатив одного и того

же реального в разном будущем, различного прошедшего в одном реальном, перемещение во времени сути дела, где в новом времени оно раскрывается по другому; соединение пространств (зеркало и лабиринт), разных мест деяния, принадлежащих одному действию; соединение действительности и слов, книг, идей, оснований, концепций, историй, культур; соединение действительности и ирреальности с вхождением в чувство мистики; сквозное исследование исторических аналогий; конструирование несуществующего по законам имеющегося и напротив; изобретение других культур по тенденциям узнаваемых.

3. **Сюрреализм** – сюрреализм (франц. – *surréalisme* – сверхреализм) – направление в искусстве, сформировавшееся к началу 1920-х гг. во Франции. Газданов любил экспериментировать и некоторые его произведения отражают сюрреалистическую эстетику, которая отличается использованием аллюзий и парадоксальных сочетаний форм. Основателем и идеологом сюрреализма считается писатель и поэт Андре Бретон. Основное понятие сюрреализма, сюрреальность – совмещение сна и реальности. Для этого сюрреалисты предлагали абсурдное, противоречивое сочетание натуралистических образов посредством коллажа и технологии «ready-made». Это направление сложилось под большим влиянием теории психоанализа Фрейда (правда, не все сюрреалисты увлекались психоанализом, например, Рене Магритт относился к нему весьма скептически). Первейшей целью сюрреалистов было духовное возвышение и отделение духа от материального. Одними из важнейших ценностей являлись свобода и иррациональность. Сюрреалисты выполняли свои работы без оглядки на рациональную эстетику, используя фантазмагорические формы. Они работали с такими тематиками, как эротика, ирония, магия и подсознание.

4. **Эзотерика** – эзотеризм (от др.-греч. – ἑσωτερικός – внутренний) – сфера специфических взглядов о глубинно-мистической сути человеческой жизни. Газданов обращается к теософским и эзотерическим учениям особенно в рассказе «Освобождение». В эту сферу входят концепции, учения, доктрины, а также Пути и практики Самопознания (постижения тайного знания о природе Мира человека). Цели эзотерических систем, на первый взгляд, совпадают с религиозными – осознанное изменение личности.

5. **Клемансо Жорж** (1841–1929 гг.) – крупнейший политический деятель буржуазной Франции. Выдвинулся как радикал еще в эпоху Парижской коммуны. В 90-е гг. Клемансо стал популярным благодаря участию в деле Дрейфуса, на защиту которого выступил одновременно с писателем Золя и др. Один из виднейших членов парламента, Клемансо своими энергичными выступлениями против правительства неоднократно вызывал падение кабинета. За темпераментные и резкие высказывания в парламенте получил прозвище «Тигр». По приходу к власти, Клемансо

применял жесткие репрессии против участников рабочего и демократического движения. Добивался установления военно-политической гегемонии Франции в Европе. Потерпев поражение на президентских выборах 1920 г., отошёл от активной политической жизни. Последние десять лет жизни Клемансо посвятил литературной деятельности. Газданов в рассказе «Вечерний спутник» изменил только имя главного героя, но оставил его прозвище «Тигр». Главный герой узнаваем благодаря точно выстроенному характеру. Основной акцент писатель сделал на внутреннем мире героя и здесь ему удалось прекрасно сочетать художественный вымысел и реальные черты прототипа.

6. *Мопассан Ги де* (1850–1893 гг.) – французский писатель, эссеист. Один из признанных основоположников французской «классической» новеллы, написал около двухсот новелл. Газданов высоко ценил творчество этого писателя, о чем свидетельствуют его публицистические работы (Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Воля России. 1929. № 5–6. С. 171), эпиграфы из новелл Мопассана, цитаты на французском языке из книги Мопассана «На воде» в рабочей тетради № 1 (л. 21) и др.

7. *Петэн* – Петен, Анри Филипп (Petain), (1856–1951 гг.) – французский военный и государственный деятель, коллаборационист. 21 ноября 1918 г. получил звание маршала. В 1920–1931 гг. Петен был заместителем председателя Высшего военного совета и одновременно (с 1922 г.) генеральным инспектором армии. В феврале-ноябре 1934 г. – военный министр. В 1939–1940 гг. посол в Испании. 17 мая 1940 г. Петен был назначен заместителем премьер-министра, а 16 июня – премьер-министром. Проводил прогерманскую политику. 22 июля 1940 г. Петен подписал Компьенское перемирие с Германией – капитуляцию Франции. 10 июля 1940 г., после переезда правительства в Виши, французское Национальное собрание передало Петену всю полноту власти, что означало ликвидацию режима Третьей республики. В июле 1940 – августе 1944 гг. Петен – глава государства (до апреля 1942 г. одновременно глава правительства пронацистского режима «Виши»). Проводил политику сотрудничества с оккупационными нацистскими властями. В апреле 1945 г. пытался бежать, но затем добровольно вернулся во Францию и был арестован. В августе 1945 г. был приговорен Верховным судом к смертной казни, замененной пожизненным заключением. Умер 23 июля 1951 г. в Пор-Жуэнвиле. Газданов очень негативно отзывается о маршале. Сам писатель был в рядах французского движения Сопротивления.

1.3. Новое в поэтике рассказов 1950–1960-х гг.

1. *Равель* – Жозеф Морис Равель (франц. Joseph Maurice Ravel, 7 марта 1875 г. – 28 декабря 1937 г.) – французский импрессионист, один из реформаторов и самых значительных деятелей музыки XX в. Наиболее известное произведение – «Болеро» было написано в 1928 г. Болеро –

произведение для оркестра, первоначально задуманное как музыка для балетной постановки. «Болеро» приобрело особую популярность из-за гипнотического воздействия неизменной множество раз повторяющейся ритмической фигуры, на фоне которой две темы также проводятся много раз, демонстрируя необычайный рост эмоционального напряжения и вводя в звучание всё новые и новые инструменты. Длительность звучания «Болеро» составляет около 15 минут, хотя при исполнении в постоянном темпе, без ускорения, как этого требовал композитор, может достигать и 18 минут.

ГЛАВА 2

Своеобразие структуры романов Газданова

2.1. Жанровые трансформации романной прозы: от «Вечер у Клэр» до «Эвелина и ее друзья»

1. *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 непроизвольной памяти. Опыт М. Пруста – изображение внутренней жизни человека в потоке сознания – имел большое значение для многих писателей XX в. Это даже не повествование, в плане истории, а своеобразный внутренний монолог. Главное темой романов Пруста остается связь между внешней и внутренней реальностью, которую можно найти во времени и в памяти. Именно к ней обращен страждущий герой Пруста: несмотря на то, что время безвозвратно ушло, прожив все моменты в памяти, можно сделать жизнь более длинной и более полной. Большинство воспоминаний вызывает внутреннюю боль, а предметы человеческих желаний являются основными причинами страданий. В произведениях Пруста личность изолирована, общество ложно и заражено снобизмом, а художественное поведение вознесено до ранга религии – оно имеет высшую природу. Только через видение, полученное в предметах искусства, человек может осознать вещи, выйдя за границы своего субъективного опыта. Умение Пруста интерпретировать самые внутренние впечатления в пределах таких внешних сил, как время и смерть, создает глубочайший взгляд на мир. Его работа повлияла на поколения романистов и мыслителей. Его видение и техника стали жизнеутверждающими для развития модернизма. Проза Газданов имеет много общего с прозой Пруста.

2. **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 эффективный художественный прием. Философские идеи А. Бергсона легли в основу знаменитого романа французского писателя М. Пруста (1871–1922 гг.) «В поисках утраченного времени» (в 14 томах).

3. **Ортега-и-Гассет** (1883–1955 гг.) – крупнейший испанский философ экзистенциалистской направленности. В центре философских взглядов Ортеги-и-Гассета лежала идея о самополагании человеческого субъекта, которую он воспринял от марбургской школы неокантианства и затем, под влиянием Хайдеггера и философии жизни, раскрыл в перспективе личного опыта непосредственных жизненных переживаний. Он часто обращается к подробным исследованиям природы философии и философского знания, стремясь одновременно учитывать и критически переосмысливать наследие западноевропейской культуры; так, большую известность ему принесло эссе «Что такое философия?». Работы по истории философии, посвященные таким мыслителям, как Декарт, Лейбниц, Кант, Гегель. Ортега-и-Гассет большое внимание уделял философским проблемам культуры, являясь одним из самых острых и глубоких мыслителей, поставивших проблемы специфики культуры и искусства в XX в. – этим вопросам посвящена его известная работа «Дегуманизация искусства». Большое внимание он уделял вопросам социологии в аспекте проблем массовой культуры и массового общества: наибольшую известность здесь получила работа «Восстание масс», в которой он анализирует сложившееся в XX в. особо острое разобщение «элиты» и «масс». Ортега-и-Гассет всегда ощущал остро и благодарно свою принадлежность именно испанской культуре, неслучайно его первая философская работа, изданная в 1914 г., называется «Размышления о Дон Кихоте» – в дальнейшем он неоднократно будет писать этюды и эссе, посвященные разным сторонам и представителям испанской культуры. Не случайно эмигрировав в 1936 г. из Испании в Латинскую Америку в связи с радикальным неприятием франкизма он в 1948 г., уже из Европы, вернется на родину, где под его руководством будет основан «Институт гуманитарных наук».

4. *Диенеш Ласло* – американский славист, профессор Массачусетского университета, первый исследователь жизни и творчества Газданова, автор первой монографии о нем «Гайто Газданов. Жизнь и творчество», увидевшей свет в Мюнхене и позже переведенной в России.

5. *Интертекстуальность* – термин, введенный Ю. Кристевой для обозначения спектра межтекстуальных отношений, постулирует, что любой текст всегда является составной частью широкого культурного текста, одно из главных свойств постмодернистской литературы.

6. *Постмодернизм* – самостоятельное направление в искусстве (художественный стиль), означающий радикальный разрыв с парадигмой модернизма. Это общий культурный знаменатель второй половины XX в., уникальный период, в основе которого лежит специфическая парадигмальная установка на восприятие мира в качестве хаоса – «постмодернистская чувствительность». Зарождение постмодерна прошло в 60–70-е гг. XX в., оно связано и логически вытекает из процессов эпохи модерна как реакция на кризис её идей, а также на так называемую смерть супероснований: Бога (Ницше), автора (Барт), человека (гуманитарности). Постмодерн в общем и целом не признает пафоса, он иронизирует над окружающим миром или над самим собой, тем самым спасая себя от пошлости и оправдывая свою исконную вторичность. Ирония – вот следующий типологический признак культуры постмодерна. Авангардистской установке на новизну противопоставлено устремление включить в современное искусство весь мировой художественный опыт способом ироничного цитирования. Возможность свободно манипулировать любыми готовыми формами, а также художественными стилями прошлого в ироническом ключе, обращение ко вневременным сюжетам и вечным темам, еще недавно немислимое в искусстве авангарда, позволяет акцентировать внимание на их аномальном состоянии в современном мире. В постмодернизме можно видеть сплав, буквальное сращение различных признаков, приемов, особенностей различных стилей, представляющих новую авторскую форму.

7. *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.

8. *Кафка Франц* (1883–1924 гг.) – австрийский писатель. С 1910 г. он начал вести дневник, где постоянно анализировал свою внутреннюю жизнь. Кафка опубликовал за свою жизнь несколько работ и оставил после себя завещание, что все его неопубликованные работы должны быть уничтожены, но его исполнитель и лучший друг писателя Макс Брод имел на этот счет свое мнение. «Процесс» (“Der Prozes”) появился на свет в 1925 г., а «Замок» (“Das Schlos”) в 1926 г. Работы, опубликованные до 1919 г.,

были написаны в период до начала войны 1914–1918 гг. Они рассказывают о бедственном положении евреев – общества, где родился Кафка, об эмоциональных и духовных нуждах художника и просто одинокого человека. Это яркие примеры высоко символического и иносказательного стиля письма, что делают его работы предметами самых разнообразных толкований. Возможно, самая сложная композиция его близкого к фрейдизму самоанализа наблюдается в «Письме к отцу» (“Brief an den Vater”, 1919 г.), которое его отец так никогда и не получил.

9. **Феноменология** – направление в философии XX в., определявшее свою задачу как беспредпосылочное описание опыта познающего сознания и выделение в нем сущностных, идеальных черт. Основателем направления был Эдмунд Гуссерль. Исходный пункт феноменологического движения – понятие интенциональности. Непосредственное созерцание как метод феноменологии означает, что последняя является дескриптивной наукой, и её материалом служат исключительно данные непосредственной интуиции.

10. **Интеллектуальный роман** – сам термин «интеллектуальный роман» был в первый раз предложен Томасом Манном. В 1924 г., в год выхода в свет романа «Волшебная гора», писатель заметил в статье «Об учении Шпенглера», что «исторический и мировой перелом» 1914–1923 гг. с необычайной силой обострил в сознании современников потребность постижения эры и это определенным образом преломилось в художественном творчестве. «Процесс этот, – писал Т. Манн, – стирает границы меж наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлеченную мысль, одухотворяет пластический образ и создает тот тип книги, который может быть назван “интеллектуальным романом”». Конкретно «интеллектуальный роман» стал жанром, в первый раз реализовавшим одну из характерных новейших особенностей реализма XX в. – обостренную потребность в интерпретации жизни, её осмыслении, истолковании, превышавшую потребность в «рассказывании», воплощении жизни в художественных видах. В мировой литературе он представлен Т. Манном, Г. Гессе, А. Деблином, Р. Музилом, Г. Брохом, М. Булгаковым, К. Чапеком, У. Фолкнером, Т. Вулфом, и мн. др.

2.3. Поиски новых форм:

особенности поэтики незаконченного романа «Переворот»

1. **Стендаль** (настоящее имя и фамилия Анри-Мари Бейль; франц. Henri-Marie Beyle, псевдоним Stendhal; 23 января 1783 г., Гренобль – 23 марта 1842 г., Париж) – французский писатель, один из основоположников французского реалистического романа XIX в.

2. **Бальзак Оноре де** (1799–1850 гг.) – французский писатель, воссоздавший целостную картину общественной жизни своего времени. Несмотря на разнообразие действующих лиц и положений в «Человеческой комедии», тема произведений Бальзака всегда одна и та же.

Он изображает трагедию человеческой личности под гнетом неумолимых антагонистических законов буржуазного общества. Эта тема и соответствующий ей способ изображения есть самостоятельное открытие Бальзака. В предисловии к сборнику своих произведений 1838 г. Бальзак излагает свою литературную позицию следующим образом: «Автор ждет других упреков, среди них будет и упрек в безнравственности; но он уже точно разъяснил, что одержим навязчивой идеей описать общество целиком, таким, как оно есть: с его добродетельными, почетными, великими, постыдными сторонами, с путаницей его смешанных сословий, с неразберихой принципов, с его новыми потребностями и старыми противоречиям. Он подумал, что не оставалось больше ничего удивительного, кроме описания великой социальной болезни, а она могла быть описана только вместе с обществом, так как больной - это сама болезнь».

3. *Золя Эмиль* (2 апреля 1840 г. – 29 сентября 1902 г.) был влиятельным французским писателем, он является самым важным примером литературной школы натурализма и главной фигурой в политической либерализации Франции. Как политический журналист, Золя не скрывал свою неприязнь к французскому Императору Наполеону III, который использовал Вторую Империю как трамплин, чтобы стать Королем. Больше чем половина романов Золя, была частью грандиозной серии произведений из 20 романов, и все вместе они известны как Les Rougon-Macquart (Ругон-Маккары). В отличие от Бальзака, который в середине своей писательской карьеры «синтезировал» свои работы в Человеческую Комедию, Золя, начиная с 28 лет, думал о полном расположении ряда в серии произведений. Эта серия рассказывает о жизни двух ветвей одной семьи: представительная (законная) Ругон (Rougons), и дискредитирующая (незаконная) Маккары, – рассматривается жизнь пяти поколений.

4. *Мальро Андре* (1901–1976 гг.) – французский писатель. Романы А. Мальро – важнейшая веха развития широко распространенного искусства, рисующего современность в образе абсурдного мира.

5. *Лесаж*. В 1715 г. изданы первые две книги плутовского романа «Похождения Жиль Блаза из Сантильяны» (Histoire de Gile Blase de Santillane). Его действие происходит в Испании, однако, герои и сюжет – французские. В романе представлена галерея представителей различных слоев французского общества. Утверждали, что существовал испанский оригинал Жиль Блаза, который Лесаж, как и во многих других случаях, просто обработал, однако подтверждений этому нет. Источники «Жиль Блаза» следует искать в круге чтения Лесажа, его наблюдениях над своими современниками времен Людовика XIV и начала царствования Людовика XV. В 1724 г. опубликована третья часть романа «Жиль Блаз». 7 ноября 1747 г. – Лесаж умер.

6. *Бомарше Пьер Огюстен Карон де* (1732–1799 гг.) – французский драматург. В 1784 г. написана пьеса «Женитьба Фигаро» (*Le Mariage de Figaro*), где феодальные привилегии подвергаются столь яростной атаке, что король не разрешает показывать её публично. С присущей ему ловкостью Бомарше использует цензурный запрет короля для того, чтобы возбудить ещё больший интерес к пьесе. В этой пьесе Фигаро уже не воплощает образ верного слуги, каким его вывел Мольер, – теперь это свободный человек, он соперничает со знатным хозяином и ясно сознает своё место в новых обстоятельствах. Появившись на сцене почти в канун Французской революции, Фигаро символизирует торжество тенденций, вызревавших на протяжении десятилетий в творчестве Вольтера, Руссо, Дидро и других «философов». Хлёсткие реплики Фигаро и внятные намёки снискали комедии неувядаемую славу на театральных подмостках.

7. Сделав из всего происшедшего вывод, что страна нуждается в глубоких переменах, де Голль объявил о намерении провести «великую французскую реформу XX в.». Краеугольным камнем ее должно было стать внедрение во всю жизнь страны «системы участия»: рабочие должны участвовать в прибылях предприятия, служащие – в управлении учреждениями, студенты – в университетском самоуправлении. Представлялось, что это и есть самый верный путь к сотрудничеству всех классов и социальных слоев. В качестве первого подготовительного шага президент предложил реорганизовать систему местного управления. Вместо 90 департаментов должно было появиться 22 крупных региона с назначаемыми правительством префектами и региональными советами, члены которых частично назначались бы, частично избирались населением. В советах, в духе «системы участия», предполагалось представительство «социально-профессиональных групп»: рабочих, крестьян, мелких буржуа, промышленников, лиц свободных профессий, представителей от «семьи» и учебных заведений. Считая такое преобразование принципиально важным, де Голль вынес утверждение его на референдум, чего формально мог бы и не делать, ограничившись согласием парламента. При этом предупредил, что если народ скажет нет – он немедленно уйдет в отставку. Семилетний президентский срок де Голля истек в конце 1965 г. Согласно Конституции V Республики, должны были состояться новые выборы на расширенной коллегии выборщиков. Но президент, собиравшийся баллотироваться на второй срок, настаивал на всенародном избрании главы государства, и соответствующие поправки были приняты на референдуме в 1962 г., ради которого де Голлю пришлось воспользоваться своими полномочиями и распустить Национальную ассамблею. Выборы 1965 г. стали вторыми прямыми выборами французского президента. Победы в первом туре, на которую так рассчитывал генерал, не было. Второе место занял, получив 31 %, представлявший широкий блок оппозиции социалист Франсуа Миттеран, который выступал с последовательной критикой Пятой Республики как

«постоянного государственного переворота». Хотя во втором туре де Голль и взял верх над Миттераном (54 % против 45 %), эти выборы были первым тревожным сигналом. Непопулярна была правительственная монополия на телевидение и радио (свободными была только печатные СМИ). Важной причиной утраты доверия к де Голлю была его социально-экономическая политика. Рост влияния отечественных монополий, аграрная реформа, выразившаяся в ликвидации большого числа крестьянских хозяйств, наконец, гонка вооружений привела к тому, что уровень жизни в стране не только не повысился, но во многом и стал ниже (к самоограничению правительство призывало с 1963 г.). Наконец, всё большее раздражение постепенно вызывала личность самого де Голля – он начинает казаться многим, особенно молодёжи, неадекватно авторитарным и несовременным политиком.

8. *Де Голль* 6 апреля 1921 г. женится на Ивонне Вандру. 28 декабря следующего года рождается его сын Филипп, названный в честь шефа – впоследствии печально известного предателя и антагониста де Голля маршала Филиппа Петена. Капитан де Голль преподаёт в школе Сен-Сир, затем в 1922 г. допущен в Высшую Военную школу. 15 мая 1924 г. рождается дочь Элизабет. В 1928 г. родилась младшая дочь Анна, страдавшая синдромом Дауна (девушка умерла в 1948 г.; впоследствии де Голль был попечителем Фонда детей с синдромом Дауна). Вечером 9 ноября 1970 г., когда де Голль раскладывал пасьянс, у него случился разрыв аорты. «Какая боль!» – его последние слова. Он не дожил двух недель до своего 80-летия. Похороны на местном кладбище, согласно завещанию, прошли очень скромно.

9. В области экономики главной задачей правительства было содействие ее модернизации и повышению эффективности. Для этого разрабатывались государственные планы, выполнение которых де Голль объявил «пламенным долгом» французов (особыми ордонасами предприниматели призывались поощрять старательных и инициативных работников премиями и «рабочими акциями»). Между тем складывалась оппозиция «режиму личной власти» – как левая, так и правая. ФКП, Социалистическая партия, радикалы и другие левые организации были недовольны социально-экономической программой правительства и тем, что оно предоставляло субсидии частным религиозным школам. Но договориться о единстве действий они не могли. Среди правых и центристов было много недовольных тем, что де Голль действует «вопреки принципам атлантизма и европеизации». Все большее число крупнейших французских компаний, выходя на уровень транснациональных, хотело бы действовать на интегрированном экономическом и политическом пространстве. Поклонникам максимально свободного предпринимательства не нравилось чрезмерное вмешательство государства в экономику.

10. **Макиавелли Никколó** (итал. – Niccolò Machiavelli; 3 мая 1469 г., Флоренция – 21 июня 1527 г., там же) – итальянский политический писатель, историк, поэт эпохи Возрождения, занимал во Флоренции пост государственного секретаря. Выступал сторонником сильной государственной власти, для укрепления которой допускал применение любых средств, что выразил в прославленном труде «Государь», опубликованном в 1532 г., автор других военно-теоретических трудов. Исторически Макиавелли принято изображать тонким циником, считающим, что в основе политического поведения лежат выгода и сила, и что в политике следует опираться на силу, а не на мораль, которой можно и пренебречь при наличии благой цели. Первоначально книга носила название “De Principatibus” («О княжествах»). Трактат был написан около 1513 г. и был опубликован только в 1532 г., через пять лет после смерти Макиавелли. Макиавелли оказал огромное влияние на последующее развитие социально политической мысли в Европе.

11. **Мерль (Merle) Робер** (родился в 1908 г.) – французский писатель. Антифашистский роман «Смерть – моё ремесло» (1953 г.) воссоздаёт психологию коменданта концлагеря; антиколониальный роман «Остров» (1962 г.). Роман «За стеклом» (1970 г.) о молодёжном движении во Франции, захваченном идеями левого радикализма и контркультуры. Роман-утопия «Мальвиль» (1972 г.) об угрозе атомной катастрофы. Исторические романы «Судьба Франции» (1978 г.), «В наши молодые годы» (1979 г.). Философские пьесы («Сизиф и смерть», 1950 г.). Документальная книга о Ф. Кастро Рус.

12. К падению администрацию де Голля приводят Майские события во Франции 1968 г. 2 мая 1968 г. в Латинском квартале – парижском районе, где находятся многие институты, факультеты Сорбонны, студенческие общежития – вспыхивает студенческий мятеж. Учащиеся требуют открыть факультет социологии в парижском пригороде Нантерре, закрытый после аналогичных беспорядков, вызванных старинными, «механическими» методами образования и рядом бытовых конфликтов с администрацией. Начинаются поджоги автомобилей. Вокруг Сорбонны возводятся баррикады. Срочно вызываются отряды полиции, в борьбе с которыми несколько сот студентов получают ранения. К требованиям мятежников прибавляется освобождение их арестованных коллег и вывод полиции из кварталов. Правительство не решается эти требования удовлетворить. Профсоюзы объявляют суточную забастовку. Позиция де Голля жесткая: с мятежниками переговоров быть не может. Премьер-министр Жорж Помпиду предлагает открыть Сорбонну и удовлетворить требования студентов. Но момент уже потерян. 13 мая профсоюзы выходят на грандиозную демонстрацию, прошедшую по всему Парижу. 10 миллионов человек бастуют по всей стране. Экономика страны парализована. Все уже забыли о студентах, с которых все и началось.

Рабочие требуют сорокачасовой рабочей недели и повышения минимальной зарплаты до 1000 франков. 24 мая президент выступает по телевидению. Он говорит о том, что «страна находится на грани гражданской войны» и что президенту должны быть предоставлены, через референдум, широкие полномочия для «обновления» (франц. *renouveau*), причём последнее понятие не конкретизировалось. Уверенности в себе у де Голля не было. 29 мая Помпиду проводит заседание своего кабинета. На заседание ожидается де Голль, однако потрясённый премьер узнает о том, что президент, забрав из Елисейского дворца архивы, убыл в Коломбэ. Вечером министры узнают, что вертолёт с генералом в Коломбэ не приземлился. Президент отправился в оккупационные войска Франции в ФРГ, в Баден-Баден, и почти немедленно вернулся в Париж. Об абсурдности ситуации говорит хотя бы то, что Помпиду был вынужден искать шефа при помощи ПВО. 30 мая де Голль в Елисейском дворце читает очередное радиовыступление. Он заявляет, что не покинет своего поста, распускает Сенат и Палату депутатов и назначает досрочные выборы. Последний раз в жизни де Голль использует шанс твёрдой рукой положить конец «мятежу». Выборы 23–30 июня 1968 г. принесли голлистам (UNR, «Объединению в поддержку Республики») 73,8 % мест в Национальном Собрании. Это означало, что впервые одна партия получила в нижней палате абсолютное большинство, а подавляющее большинство французов выразили доверие генералу де Голлю.

13 Студенты жили тесными, сплочёнными сообществами (наподобие промышленного пролетариата Карла Маркса), сконцентрированными в аудиториях и студенческих городках, и любая подходящая новая идея распространялась среди молодых голов быстрее чумы. Особенно популярен был немецко-американский философ и социолог Герберт Маркузе, находивший наибольшую революционную потенцию не в обуржуазившемся пролетариате, а в «аутсайдерах» (люмпенах и прочих неприкаянных) и в студенчестве. Стали появляться левозкстремистские группы («гошисты» – «левые»), немногочисленные, но эмоциональные и бесстрашные. Они презирали «реформистов», к которым относили коммунистов, социалистов, профсоюзных активистов. Себя бунтари предпочитали причислять к троцкистам, маоистам, анархистам, фиделистам (а еще лучше чегеваристам).

14. Среди гошистов особенно выделялся 23-летний немец Кон-Бендит. Студенты бросили лозунг: «От критики университета – к критике общества!» – и перешли к тактике «оспаривания», отметания всего устоявшегося. «Скажи "нет" всему!» Горячие головы устраивали студенческие забастовки. Начались драки с полицией, раздались ниспровергательные призывы по адресу правительства и государства вообще. 3 мая пронесся слух об исключении Кон-Бендита и его товарищей из университета. Митинг протеста собрался сначала во дворе Сорбонны,

потом выплеснулся на улицы Парижа. Вмешалась полиция, произошли избиения и аресты. Начался «май 1968 г.», о котором до сих пор с содроганием вспоминают многие французские буржуа. В тот же день Национальный союз студентов и Национальный профсоюз работников высшей школы объявили забастовку. По Парижу двинулись многотысячные демонстрации, участники которых вели себя соответственно возрасту. В полицейских летел град камней, на них направляли подожженные автомобили. Появились баррикады. Полиция тоже не церемонилась, пускала в ход слезоточивый газ, дубинки и кованные башмаки. В последующие дни накал противостояния не спадал, появились погибшие. Французские рабочие показали, что и они не ослабли духом. По призыву ВКТ и других профсоюзных объединений начались демонстрации в поддержку студентов. К движению присоединились коммунисты и другие левые организации. 13 мая по Парижу прошла 600-тысячная демонстрация. Участники требовали прекращения репрессий, освобождения арестованных студентов, отставки министра внутренних дел и увольнения высших полицейских чинов. Появились плакаты «Десяти лет достаточно!» и «Прощай, де Голль!». Начались забастовки, которые переросли во всеобщую стачку. Рабочие занимали предприятия. Зазвучали привычные требования: о повышении минимальной зарплаты, о мерах против безработицы, об улучшении соцобеспечения и о гарантиях прав профсоюзов. Не остались в стороне и крестьяне: 24 мая они провели «национальный день борьбы», во время которого прошли демонстрации, а дороги были перекрыты сельхозтехникой. Главным требованием был пересмотр аграрной политики правительства. Руководство страны пошло на переговоры с профсоюзами. При участии их лидеров, представителей предпринимателей и правительства было заключено «Генеральное соглашение»: основные экономические требования были удовлетворены. Компартия считала, что на этом нельзя останавливаться: необходимо требовать отставки де Голля и создания «народного правительства». Другие левые силы были настроены более миролюбиво и считали достаточным отставку де Голля. Миттеран поспешил заявить, что «власть вакантна», и предложил свою кандидатуру на пост президента. Он пообещал сформировать левое правительство, но без коммунистов. Студенты же и не думали успокаиваться – они шли за гошистами. Наряду с эффектным лозунгом «Запрещено запрещать!» (он сочетался с требованием установления «студенческой власти») появились до боли нам знакомые: «Вся власть рабочим советам!», «Мировая революция в повестке дня!». Коммунистов, профсоюзы и других взрослых людей обвиняли в консерватизме, в нежелании идти революционным путем. Руководство ФКП считало, что в стране отсутствует революционная ситуация: госаппарат, армия, другие силовые структуры массовым движением практически не были затронуты. К Парижу были подтянуты

войска. Насмерть напуганная этим майским кошмаром и приготовившаяся уже к повальному бегству буржуазия воспряла духом и исполнилась традиционным французским мужеством. По столице прошла демонстрация не хуже пролетарской. Развевались трехцветные знамена, звучал национальный гимн, на плакатах было начертано «Де Голль не один!», «Коммунизм не пройдет!». Состоялись досрочные парламентские выборы, которые журналисты назвали «выборами страха». Голлистская партия, переименованная в «Союз в защиту республики» (ЮДР, в наши дни это «Союз демократов в защиту республики»), собрала более 10 млн голосов – столько в новейшей истории Франции еще никто не имел. Она же получила абсолютное большинство депутатских мандатов и могла сформировать правительство без всяких попутчиков.

15. *Нантский эдикт 1598 г.* – эдикт, изданный французским королем Генрихом IV, завершивший тридцатилетний период Религиозных войн во Франции и положивший начало столетию относительного мира, известного как «великий век». Нантский Эдикт – закон, даровавший французским протестантам-гугенотам вероисповедные права. Нантский эдикт состоял из 93 статей и 36 секретных постановлений; последние не были рассмотрены парламентами и не внесены в их протоколы. Изданию его предшествовали бесчисленные жалобы гугенотов и продолжительные переговоры с ними короля. Впоследствии Нантский эдикт дал повод обвинять гугенотов в том, что они образуют государство в государстве. Нантский эдикт даровал полную равноправность католикам и протестантам. Первая статья эдикта вводила католическое богослужение всюду, где оно было прекращено. Католическому духовенству возвращались все его прежние права и имения. Кальвинизм допускался всюду, где был раньше. Все дворяне, занимавшие высшие судебные должности, имели право совершать кальвинистское богослужение и допускать к нему посторонних лиц. В замках простых дворян разрешалось протестантское богослужение, если число протестантов не превышало 30 человек и если замки не находились в местности, где владельцы-католики пользовались правом верховного суда. Кальвинистское богослужение было воспрещено формально в Париже и некоторых городах, закрытых для него на основании и заключенных капитуляций; но протестантам разрешалось там жить. Во всех остальных местах гугеноты могли иметь церкви, колокола, школы, занимать общественные должности. По религиозным мотивам было воспрещено лишать родственников наследства, нападать на гугенотов и склонять их детей к переходу в католицизм. Все приговоренные к наказанию за религиозные убеждения были помилованы. Правительство обязалось помогать гугенотам субсидиями на школы и церкви. Кроме того, гугенотам предоставлялся ряд привилегий политического, судебного и военного характера: им дозволялось созывать периодические собрания (консистории, синоды), содержать при дворе

депутатов для представления прошений и жалоб через Сюлли, Морнэ и д'Обинье. В Париже была учреждена судебная палата (Chambre de l'Edit) для протестантов Нормандии и Бретани, в Кастре – для Тулузского округа, в Бордо и Гренобле – смешанные палаты (Chambres mixtes), для протестантов Прованса и Бургундии. Изгнанники были возвращены на родину. Во власти гугенотов были оставлены на 8 лет 200 крепостей и укрепленных замков, принадлежавших им до 1597 г. (places de sûreté); гарнизоны содержались здесь на счёт короля, а начальники были подчинены гугенотам. Главные крепости: Ла-Рошель, Сомюр и Монтобан. Папа назвал Нантский эдикт нечестивым. Гугеноты требовали ещё большего, толкуя эдикт в смысле расширения его содержания. При воцарении Людовика XIII регентство утвердило Нантский эдикт, постановив, что он должен «соблюдаться нерушимо». Ришельё отнял у протестантской партии её политическое влияние, но принцип веротерпимости остался в силе. Подчинившись поневоле Нантскому эдикту, католическое духовенство при Людовике XIV старалось всеми мерами уничтожить его или парализовать его значение. С 1661 г. начались религиозные гонения. 17 октября 1685 г. Людовик XIV подписал в Фонтенбло эдикт об отмене Нантского эдикта.

Елена Вениаминовна Кузнецова

**ЖАНРОВЫЕ И СТРУКТУРНО-СТИЛЕВЫЕ
ОСОБЕННОСТИ ПРОЗЫ ГАЙТО ГАЗДАНОВА**

Монография

Редактирование, компьютерная правка, верстка
Е.С. Быстровой, Ю.А. Повх

Заказ № 2202. Тираж 500 экз. (первый завод 50 экз.)
Уч.-изд. л. 11,0. Усл.-печ. л. 10,2.

Издательский дом «Астраханский университет»
414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20
Тел. (8512) 48-53-47 (отдел маркетинга), 48-53-41 (магазин),
48-53-44, тел./факс (8512) 48-53-46,
E-mail: asupress@yandex.ru

