

Нугзар

Цховребы



Handwritten text in Georgian script, partially legible.

გაიტო გასდანოვი

Gaito Gasdanov

ГАЙТО ГАЗДАНОВ



около 6 часов
и как-то проф
и много сказа, что
по поводу Ивана Ренс
в Люксембургской ан
умирает. Это мне о
своем омерзе, что ф
Александровича, а я,
Ксентий Андеек.

Нугзар
Цховребов

ჯადო ჯადანოვ.





Нугзар
Цховребов



♁

Gaito
Gasdanov

Гайто ГАЗДАНОВ

Гайто Газданов.

ИР

Владикавказ
2003

Цховребов Н.Д.

Ц - 91 Гайто Газданов. — Владикавказ: Ир, 2003 — 272 с.

Настоящая монография посвящена жизни и творчеству Г.И. Газданова — одного из наиболее ярких писателей русского зарубежья. Произведения писателя рассматриваются в широком контексте европейской и русской литератур с учетом наиболее значительных работ как эмигрантской, так и современной критики.

Неизвестные ранее материалы, сама литературная атмосфера зарубежья позволяют по-новому представить отношение Г. Газданова к творчеству Марселя Пруста, его современникам — Ивану Бунину и Владимиру Сирину-Набокову. В монографии представлена также литературно-критическая деятельность Г. Газданова.

К $\frac{4603000000 - 32}{M131(03) - 03}$ 94 - 03

83.3(2Рос-Рус)6-8 Газ

ISBN 5-7534-0170-8

© Цховребов Н.Д., 2003

© Григорян В.С., оформление, 2003

ВОСХОЖДЕНИЕ

*Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется...*

Ф. Тютчев

Известный критик и искусствовед, последний «энциклопедист «серебряного века», Владимир Васильевич Вейдле не без горечи писал на страницах одной из парижских газет о том, что будь произведения Гайто Газданова изданы в России к моменту их появления на Западе, то они, несомненно, имели бы «отдачу совершенно иную» и составили бы «основу целого литературного направления»... «Вечер у Клэр», «Ночные дороги» обрели бы... многочисленных читателей у нас в стране, но кому там стал известен Газданов...»¹ (выделено мной – Н.Ц.).

То, о чем сожалел и чего так желал В. Вейдле, не представлявший себе историю русской литературы XX века без книг Г. Газданова, других его современников – писателей русской эмиграции, свершается, с большим, правда, опозданием, – спустя пять с лишним десятилетий со времени появления первых рассказов Газданова, уже в наши дни.

Наряду с произведениями И. Бунина, А. Куприна, Д. Мережковского и других писателей, известных в дореволюционной России, стали издаваться сочинения поэтов и прозаиков – мало, а то и вовсе неизвестных широкому читателю – Г. Адамовича, М. Алданова, Г. Иваџова, А. Ремизова, И. Одоевцевой, А. Кондратьева, Дона Аминадо, В. Ходасевича, З. Шаховской, Б. Поплавского, В. Яновского и др. И среди неведомых имен блеснуло, подобно алмазу, и имя Гайто Газданова – «писателя во всех отношениях замечательного».²

Произведения Г. Газданова впервые появились в России в конце 80-х годов: в журнале «Литератур-

ная Россия» – рассказ «Панихида», а в «Литературной Осети» – фрагмент из романа «Ночные дороги».

В Москве в 1990 году одновременно вышло два сборника – «Вечер у Клэр» и «Призрак Александра Вольфа», а в 1996 году издательство «Согласие» выпустило в свет трехтомное собрание сочинений Газданова, но оно не является, к сожалению, полным: в него не попали литературно-критические статьи, эссе, эпистолярное наследие писателя.* За пределами трехтомника оказались и некоторые рассказы Г. Газданова.**

И все же, читатель получил, наконец, возможность познакомиться со всеми опубликованными на Западе произведениями Газданова, а критика – непредвзято о них судить.

«Газданову, – как отмечает критик Ю. Нечипоренко в своей рецензии на трехтомное собрание сочинений писателя, – не повезло – о его прозу сломали зубы такие маститые критики, авторитеты эмиграции, как Адамович, Ходасевич, Вейдле: они откликались почти на каждый рассказ писателя – и судили его строго по всем законам «классического литературоведения» – требовали сюжета, образов героев, композиции ... Всякий раз они отмечали необъяснимую свежесть прозы Газданова, завораживающий ритм – и потом пеняли: как автор с таким художественным даром и чутьем не может выстроить композиции и развить складный сюжет?..»³.

Марк Слоним, уже в 20-е годы, указывая на характерные особенности мышления Газданова, его творческую манеру, умение «строить» мир особый, с внутренними законами логики и правды, настаивал на необходимости нетрадиционного способа их истолкования. Хорошо почувствовала это и Ю. Матвеева, современная исследовательница творчества Газданова, отмечая, что его проза нуждается в «особом инструментарии»: «...Эта причудливая, целиком сотканная из ощущений, колебания и впечатлений, действительность требует сво-

* Так, в Бахметьевском фонде Колумбийского университета, по свидетельству американского издателя Г. Поляка, наряду с письмами к В.В. Вейдле (1895–1979), И. Бунина, М. Цветаевой, М. Шагала, Т. Элиота, П. Клоделя, Г. Миллера, хранятся и письма Г. Газданова.

** Не попали в третий том Газданова рассказы: «Когда я вспоминаю об Ольге», «Черная капля», «Знакомство Маргариты», «Последний день», вошедшие позже в книгу «Возвращение Гайто Газданова». М.: Изд. «Русский путь», 2000; рассказ «Жертва правосудия», опубликованный в четвертом номере журнала «Дарьял» за 1994 год (публикация В. Дегоева), рукопись которого хранится в библиотеке Стэнфордского университета. По свидетельству Л. Диенеша, так и остались неразысканными короткие рассказы Газданова – «Римляне», «Дракон», «Искатели приключений», «Шпион», опубликованные скорее всего не в «толстых» журналах, а на страницах газет (См.: Л. Диенеш. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 122).

его способа познания, требует особого отношения, особых форм освоения».⁴

В упомянутом отзыве Ю. Нечипоренко затрагивается и другой, не менее важный, вопрос, не раз поднимавшийся в эмигрантской, да и в современной критике – это сопоставление «двух наиболее ярких явлений» русского зарубежья – В. Набокова-Сирина и Г. Газданова.

«...Набоков, – отмечает в этой связи Нечипоренко, – который соревновался с Газдановым за пальму первенства среди эмигрантских писателей, пока не дезертировал в другой язык, в иные темы и культуры, будучи уничтоженным в романе «Призрак Александра Вольфа», – Набоков был иным. Англо-русский писатель был наблюдателем, соглядатаем, исследователем – и сохранял с известной брезгливостью дистанцию между собой и читателем: не брал его за руку тем естественным жестом, с каким зрячий мальчик-поводырь берет своего слепца. ...Разница между искусством Набокова и магией Газданова столь многообразна, что об этом можно написать не одну диссертацию. Газданов был свидетелем чудовищных процессов, происходящих в душах людей, лишенных родины... Сколь велик должен быть талант, какими качествами должен обладать писатель, чтобы миазмы жизни не просачивались сквозь его рассказы в душу читателя, а превращались в тот драгоценный фермент, который врачует сердца людей!

До настоящего времени существует несправедливость критиков по отношению к Газданову: в художественном отношении он на голову выше других эмигрантских писателей, которым посвящены сотни статей и десятки монографий!».⁵

Мысль, высказанная Нечипоренко, несколько ранее прозвучала и в монографическом исследовании Л. Диенеша: «...Можно создавать литературу на иностранном языке, как это делали Конрад и Набоков, но только не ту глубоко эмоциональную прозу о «движении души», которая выходила из-под пера Газданова».⁶

Вслед за двухтомником Георгия Иванова, выход в недавно созданном издательстве «Согласие» собрания сочинений Г. Газданова воспринято было большинством писателей, критиков, журналистов, как явление, несомненно, значительное в духовной жизни российского читателя.⁷ Диссонансом прозвучала, пожалуй, риторически-вопросительная рецензия С. Кабалоти «Рассвет у Газданова?». «...Заветная надежда на то, – сетует ее автор, – что выход трехтомника окажется переломным моментом в читательском восприятии этого до сих пор по-настоящему не разгаданного и не признанного адекватно его масштабу писателя, звучит в «странновато» (для издания подобного типа) озаглавленном предисловии американского

слависта, профессора Массачусетского университета в Амхерсте Ласло Диенеша – «Писатель со странным именем».⁸

Помимо предисловия трехтомнику предпослана вступительная статья Ст. Никоненко «Загадка Газданова», «традиционно» деловитый тон которой являет собой известный контраст ностальгическим тонам предисловия. Так же контрастируют в издании комментарии и предваряющие их тексты «Газданов – романист» и «Газданов – новеллист», по своему характеру располагающиеся как бы между «Писателем со странным именем» и «Загадкой Газданова». По жанру труды эти можно определить как литературоведческую эссеистику: в отличие от статьи Никоненко, они при своей относительной пространнысти не снабжены сколько-нибудь обстоятельным научным аппаратом; стиль их отличает в меру «взволнованная» эмоциональность...». И помимо всего этого, по мнению рецензента, «...и романы и рассказы Газданова в трехтомнике... «даются как-то «в навал».⁹

Американский славист Ласло Диенеш является автором первой монографии о жизни и творчестве Гайто Газданова, которая вышла в 1982 году в Мюнхене.¹⁰ Написанная на английском языке, доступна она была лишь узкому кругу специалистов (в 1995 году во Владикавказе вышел ее русский перевод).¹¹ И, хотя со времени выхода работы Ласло Диенеша минуло 20 лет, едва ли кто-либо из современных газдановедов сможет обойти этот, несомненно, значительный и фундаментальный труд.

Американский ученый не случайно обратился к творчеству Г. Газданова: он хорошо осознавал, что без этого «самобытного и оригинального» писателя, заслуживающего «никак не меньшего внимания, чем В. Набоков», литературная панорама русского зарубежья была бы и неполной и ущербной.

Л. Диенеш рассматривает произведения Г. Газданова не обособленно, а преимущественно в контексте европейской и русской литератур, и это вполне отвечает самой установке ученого, по мнению которого у автора романа «Вечер у Клэр» «нет произведений, в которых отсутствовали бы литературные аллюзии» (впрочем, следует признать, что явление это характерно не только для Газданова, но и Поплавского¹², Набокова¹³, Борхеса, других писателей XX века). Концепция исследования Л. Диенеша опирается на широкую основу – прошлое способствует постижению настоящего. Если бы произведение, – как справедливо в свое время указывал М. Бахтин, – сплошь родилось сегодня, то есть в своей современности, не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, то тогда «оно не могло бы жить в будущем». Поэтому метод исследования, избранный Диенешем, вполне приложим к творчеству Газданова, к тем «скрытым и потен-

циальным» смысловым явлениям его многосоставной прозы, которые все рельефнее проступают в каждом новом исследовании о нем.

Но, видимо, нельзя не учитывать и того, что со времени выхода в свет книги Диенеша написано немало значительных работ о Газданове, и все это требует ряда корректив и дополнений.

Научного разрешения все еще требует такой принципиальный вопрос, как подлинное отношение Газданова к французской литературе и, прежде всего, к Марселю Прусту. Помимо этого, в более обстоятельном анализе нуждается вопрос о преломлении в творчестве Газданова традиций русской литературы; следует разобраться в его литературно-критическом наследии, и, наконец, в соотносительности творчества Газданова с произведениями таких писателей, как Гофман, Гессе, Борхес, Элиаде и др., – типологически включающей его творчество в орбиту мировой литературы.

Наряду с писателями первой волны – А. Куприным, Б. Зайцевым, И. Шмелевым и др., во второй сборник – «Литература русского зарубежья (1920–1940)», изданный институтом мировой литературы им. А.М. Горького, впервые включен и литературный портрет Г. Газданова. В нем вновь затрагивается, но так и остается открытым вопрос, часто муссировавшийся в дореволюционной критике, о влиянии Марселя Пруста на автора «Вечер у Клэр».

Едва ли можно назвать какой-либо из романов или же рассказов Газданова, на который не откликнулась бы зарубежная критика. Но судили о них часто по «горячим следам», журнальным фрагментам, и это явилось, конечно, только одной из причин их неверного восприятия и оценки. Сент-Бев писал о том, что он не стал читать «Госпожу Бовари» при первой ее публикации в периодическом издании, так как она могла «проиграть» в смысле «общего замысла основной идеи». «...При чтении всего романа подряд каждая сцена становится на свое место. «Госпожа Бовари» – это прежде всего целостное произведение, произведение продуманное, имеющее план, где все связано, где ничего не остается на долю творческой случайности, где писатель – или, вернее, художник – от начала до конца сделал то, что он хотел».¹⁴

По московским, упомянутым выше, сборникам, предваряемым статьями Ст. Никоненко, читатель впервые познакомился с фактами биографии и творчества Г. Газданова. Однако не нашел в них отражение такой «примечательный факт», как масонство Газданова, вызвавшее нареkanie критика И. Толстого, который в своем «Курсиве эпохи» замечает: «...Составитель не захотел омрачать торжественности встречи и уберечь читательские глаза от некоторых фактов духовной и идейной

жизни Газданова, из которых его участие (под влиянием М. Осоргина) в масонской ложе есть факт, согласитесь, примечательный. Именно масонские, религиозно-философские интересы писателя привели его к созданию целого ряда важнейших критических, антропософских эссе – что не нашло никакого отражения в данном сборнике». ¹⁵

И в самом деле, это немаловажный факт биографии Газданова, и он отчасти проясняется благодаря исследованиям последних лет, посвященных масонству в России и Европе, и участию в нем Газданова. Масонские доклады Газданова хранятся в Национальной библиотеке Франции, и часть из них опубликована А.И. Серковым. ¹⁶

Касаясь экзистенциального сознания, мироощущения Г. Газданова, в очерке, изданном нами во Владикавказе, уже отмечалось, что питала его, прежде всего, русская литература, а не западный экзистенциализм А. Камю или Ж. Сартра, по утверждению некоторых исследователей. ¹⁷ Наша точка зрения получила более устойчивое научное обоснование в свете недавних работ С. Семеновой, Т. Красавченко, Ю. Матвеевой. Так, в статье «Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский)» С. Семенова отмечает: «...То, что выражается этим понятием, так или иначе существовало в литературе практически всегда, обнимаясь вечными, проклятыми вопросами, связанными с переживанием роковых пределов и границ человеческого смертного бытия. Однако в более углубленном, концентрированном, открытом виде экзистенциальное сознание в русской литературе проявилось прежде всего в творчестве Ф. Тютчева и Ф. Достоевского, Л. Толстого и Л. Андреева, А. Белого и Ф. Сологуба, правда, вплетаясь лишь одной из нитей в значительно более сложное и объемное целое.

Интересно, что в литературе русской эмиграции первой волны, преимущественно молодого его поколения, еще до классических образцов экзистенциальной художественной прозы Запада, представленных прежде всего творчеством Ж. П. Сартра и А. Камю, это сознание обнаружило себя с особой остротой и чистотой <...> Газданов не был философом, создавшим свою философскую систему, это и не входило в его задачи, он сделал то, что должно делать писателю – особо, уникально, эстетически неповторимо выразил то, что ощущали многие в то время (задолго до появления Камю и Сартра) и что было рождено самой действительностью – жестоким опытом российской революции, гражданской войны, эмиграции и в той или иной форме было сформулировано философами русскими – Бердяевым, Шестовым и др., хорошо знакомыми Газданову. Книги Бердяева были в его библиотеке. Книга

Шестова «На весах Иова» – об утрате религии прежнего отклика, хотя ее не заменили ни наука, ни гуманизм – опубликована в Париже в 1929 году. Для Шестова бессознательная, дающаяся всем вера в целесообразность и осмысленность человеческой жизни нарушилась, алогичной оказалась почва человеческого бытия...».¹⁸

В настоящей работе мы стремились воссоздать возможно полную литературную картину, так как критиками русского зарубежья многое не учитывалось в самом процессе, да и не могло, видимо, быть учтено – необходима была дистанция времени, более основательное погружение в саму литературную атмосферу, что сделало бы возможным подведение черты под явлениями далеко не однозначными.

Тенденция известной недоговоренности, разумеется, при известных оговорках, наблюдается и в современной критике: прежде всего, относится это к наследию Газданова, его месту в литературе XX века.

«...Гениальное, особенно в отношении интонации, искусство Газданова, – читаем в статье М. Новикова, – неоспоримо; смутная, пепельная печать газдановских периодов завораживает не меньше, чем зарпортовывающаяся горячая скороговорка Достоевского. Газданова принято сравнивать с Набоковым (потому что ровесники?), но, прочитав Газданова, на некоторое время к автору «Лолиты» получаешь иммунитет: кажется, он фальшивит. И спорить нечего: по прозе Газданов выигрывает. Только «великий писатель» – это Набоков, бесподобный же Газданов обречен оставаться широко известным узкому кругу».¹⁹

Хотя, по мнению критика А. Фрумкиной, Газданов и «перешагнул границы своей русской эмигрантской судьбы» и стал в последние годы жизни «европейским писателем», автором романов, переведенных на многие языки, его произведения «все же не сделались таким событием в западной литературе, как произведения Набокова».²⁰

«Славы Газданов так никогда и не отведал, – утверждает, в свою очередь, Ив. Толстой, – и вряд ли его ждет громкое посмертное признание – скорее всего это будет бесспорный мастер XX века, возможно, даже классик, но классик не проблемный, не противоречивый, не спорный. Зато Газданов, точно зная себе цену и меру, использовал отпущенный ему дар сполна. Это был кларист, лирик и психолог, обходившийся минимумом художественного инструментария, и в этом смысле он прямо противоположен Набокову».²¹

«...Его (Газданова – *Н.Ц.*) слава несравнима со славой Набокова или Бунина, но тот, кто любит интеллектуальную прозу, уже никогда не сможет забыть эти романы и рассказы».²²

Заметим, однако, что Ким Се Унг, автор квалификационного труда «Жанровое своеобразие романов Г. Газданова 30-х гг.», оспаривая мнение Ив. Толстого о «непроблемности» автора «Вечер у Клэр» и «Ночных дорог», рассматривает их именно «в контексте наиболее «проблемных» и «спорных» устремлений романистики XX века» и, надо признать, делает это вполне квалифицированно и убедительно.²³

Критики, упомянутые выше, сравнивая Набокова и Газданова, упустили, по меньшей мере, одно немаловажное обстоятельство: мировая слава пришла к Набокову отнюдь не как к русскому писателю, автору «Машеньки», «Короля, дамы, валета», сборника рассказов «Возвращение Чорба» и др. (об этом будет сказано чуть ниже), когда он, по словам Г. Газданова, был «самым ярким явлением русской эмиграции», а писателю англоязычному, американскому, автору «Лолиты» и «Ады» (выделено мной – Н.Ц.).

Критики, как известно, могут заблуждаться, и только время, этот беспристрастный судья, способно расставить все на свои места. С изданием произведений Газданова в России, на родине, мы сделали свидетелями его стремительного ВОСХОЖДЕНИЯ, он уже давно возведен в «ранг классика» всеобщей любовью и признательностью его многочисленных читателей.

Об этом свидетельствует начавшееся в Хотонской библиотеке Гарвардского университета чествование 95-летия со дня рождения писателя, и получившее свое продолжение на конференциях в Москве и Владикавказе.²⁴

Владикавказская конференция, по свидетельству одной из ее участниц, «обладала всеми научными, академическими достоинствами» и, в то же время, «представляла собой нечто большее, чем просто конференция – это было общественное событие национального масштаба... Осетия в сочетании с именем Газданова – место особое... основополагающая часть жизни – детство прошло в осетинской семье и генетический код личности Газданова – осетинский...».²⁵

Вслед за московской и владикавказской конференциями, в Калининграде, городе, «все более ощущающим себя точкой скрещения различных культурных традиций», состоялись Газдановские чтения, цель которых, по мнению их организаторов: «во-первых, восстановить справедливость, открыть широкому читателю хотя бы одного города новое достойное имя – видный писатель русского зарубежья издается ныне во всем мире, но в России почти неизвестен... во-вторых, привлечь внимание к проблеме синтеза культур в европейской литературе XX века».²⁶ Итогом этих чтений явился сборник – «Газданов и мировая культура» (Калининград, 2000).

Интерес к творчеству Г. Газданова, о чем может свидетельствовать даже краткий обзор упомянутых нами выше работ, без всякого преувеличения огромный.

К уже сказанному следовало бы добавить, что один из первых развернутых очерков о творчестве Газданова – это послесловие Р. Тотрова к романам Газданова, изданным во Владикавказе.²⁷ В Санкт-Петербурге вышла книга С. Кабалоти «Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов», а во Владикавказе – первый в России очерк о жизни и творчестве Газданова автора настоящей книги. Кроме того, диссертации о творчестве Газданова подготовлены и защищены в Москве, Екатеринбурге, Владикавказе. Общество друзей писателя, помимо Москвы и Владикавказа, создано недавно и в Ереване.

В заключение краткого обзора работ, посвященных Газданову, хотелось бы напомнить слова академика Ю.С. Степанова, произнесенные в дни чествования выдающегося ученого-лингвиста В.И. Абаева: «...Осетия снова, второй раз за последние годы, становится ментальным центром Европы... Когда такое событие произошло в первый раз? Сложно назвать точную календарную дату, поскольку речь идет о событиях в «подлинно реальных мирах», как говорил Александр Блок, т.е. мирах ментальных. Мы имеем в виду открытие, можно сказать, явление Европе другого великого осетина – писателя Гайто Газданова».²⁸

В редакционной статье сборника «Возвращение Гайто Газданова» говорится не только о непохожести, неповторимости его прозы ни на кого из писателей «русского зарубежья», но и ее значении для «предугадывания» чего-то важного в «будущем русской литературы»: «...Возвращение Гайто Газданова не было шумным, но в то же время оно было наиболее честным для художника – читателя завоевывали не популярность на Западе, не большие тиражи, а только тексты.

Одним словом невозможно определить особенность газдановской прозы, ее непохожести на все литературные опыты современников-эмигрантов, которая безошибочно выделяет Газданова из плеяды «незамеченного поколения», придает писателю иной, более значительный масштаб. Это неповторимый магический ритм и психологизм его прозы, «газдановские» типы и образы, «газдановский» пейзаж, это «газдановские» сарказм и печаль. Утверждение, что Газданов «и сегодня остается актуальным писателем», верно лишь наполовину. **Необычность и новизна его прозы, возможно, опережают и нашу современность, что-то предугадывая в будущем русской литературы.** Во многом это объясняет не только читательский, но и исследовательский интерес к творчеству писателя-эмигранта»²⁹ (выделено мной – Н.Ц.).

УТРО ПЕТЕРБУРГА

... Я родился на севере,
ранним ноябрьским утром.

Г. Газданов

Гайто (Георгий) Иванович Газданов родился в Петербурге 6 декабря (23 ноября) 1903 года на тихой Кабинетной улице, в доме Магомета Абациева – дядюшки по материнской линии. «Я родился на севере, ранним ноябрьским утром. Много раз потом я представлял себе слабеющую тьму петербургской улицы и зимний туман и ощущение необычайной свежести, которая входила в комнату, как только открывалось окно» [III, 331].*

Выходцы из селения Урсдон, Газдановы переселились во Владикавказ в начале XIX века. Отец будущего писателя, Иван Сергеевич Газданов, родившийся в 1864 году, окончил Лесной институт в Петербурге и служил в разных губерниях России. Мать, Вера Николаевна Абациева, которая была на двенадцать лет моложе своего супруга, окончила Бестужевские курсы. Воспитывалась она в доме своего дяди, на той самой Кабинетной улице, где у нее родился сын Гайто, будущий писатель, и где часто собирались их земляки, учившиеся или же служившие в Петербурге. Вера Николаевна почти до самой смерти преподавала немецкий и французский языки в высших учебных заведениях Владикавказа; ей принадлежит первый перевод труда Всеволода Миллера «Язык осетин» и «Книга о героях» Жоржа Дюмезиля.¹

Родители Газданова хорошо знали осетинский язык, но сам Гайто, как он с сожалением сообщал

* Далее произведения Г. Газданова цит.: Собр. соч. в трех томах. – М.: Согласие, 1996. Римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

об этом в письме из Парижа к литературоведу А. Хадарцевой, родным языком не владел. Однако, память цепко удержала впечатления кавказского детства и уводила к собственным национальным корням и быту: «...Каждый год во время каникул я ездил на Кавказ, где жили многочисленные родные моего отца. Там из дома моего деда, стоявшего на окраине города, я уходил в горы. Высоко в воздухе летали орлы, я шагал по высокой траве с моим ружьем монте-кристо, из которого стрелял воробьев и кошек; в стороне с шумом тек Терек, и черная мельница одиноко возвышалась над его грязными водами...» [I, 77-78].

Летом 1919 года, окончив седьмой класс харьковской гимназии, Гайто решил поступить солдатом в Добровольческую армию: тягостным и незабываемым оказалось расставание с матерью, с которой ему не суждено будет уже увидеться. «...Вечером я прощался с матерью. Мой отъезд был для нее ударом. Она просила меня остаться; и нужна была вся жестокость моих шестнадцати лет, чтобы оставить мать одну и идти воевать – без убеждения, без энтузиазма, исключительно из желания вдруг увидеть и понять на войне такие новые вещи, которые, быть может, переродят меня. – Твой отец, – продолжала мать, – был бы очень огорчен, узнав, что его Николай поступает в армию тех, кого он всю жизнь не любил. – Дядя Виталий мне говорил то же самое, – ответил я. – Ничего, мама, война скоро кончится, и я опять буду дома. – А если мне привезут твой труп? – Нет, я знаю, меня не убьют. – Она стояла у двери в переднюю и молча смотрела на меня, медленно открывая и закрывая глаза, как человек, который приходит в себя после обморока...» [I, 120].

Решение поступить в Добровольческую армию было принято не из политических, конечно же, соображений – их просто не было, но зато в избытке были романтический пыл и неистребимая любознательность. «...Мысль о том, проиграют или выиграют войну добровольцы, меня не интересовала. Я хотел знать, что такое война, это было все тем же стремлением к новому и неизвестному. Я поступил в белую армию, потому что находился на ее территории, потому что так было принято; и если бы в те времена Кисловодск был занят красными войсками, я поступил бы, наверное, в красную армию» [I, 111].

В ноябре 1920 года вместе с остатками разбитых врангелевских войск Гайто Газданов прибыл на пароходе в Константинополь. Впечатления, пережитые им в ту пору, отразились позже в его рассказах: «...Тысячи лошадей, солдат и повозок, топча мерзлую, звонкую землю, быстро двигались к югу, и в ледяном воздухе далеко была видна и слышна эта сплошная масса, состоявшая из вздрагивающих лошадиных

кож, синих и красных от холода человеческих лиц и тревожно дребезжащих железных ободьев колес <...> На деревянном помосте пристани происходила давка, людей сталкивали в воду, плакали женщины; кто-то вслух рассуждал:

– Ведь из России, господа, уезжаем...» [III, 94].

Какое-то время Гайто провел в военном лагере в Галлиополи, но вскоре бежал оттуда из-за невыносимых условий. Затем болгарский город Шумен, где он заканчивает последний класс русской гимназии.

В одном из автобиографических своих рассказов он вспомнит годы своего учения: «...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 поступил в Константинополе, в тысяча девятьсот двадцать втором году... Константинопольская гимназия, в которую меня приняли, переехала через два месяца в один из городов Болгарии – я хотел написать в небольшой провинциальный городок, но в Болгарии все города небольшие и провинциальные. Это была закрытая восьмиклассная гимназия, где мы состояли на полном пансионе, который, впрочем, ввиду нерегулярного «поступления сумм», не всегда был достаточным; во всяком случае, летом из экономии мы ходили босиком. Гимназия занимала большое здание, окруженное двором и садом. Освещение было керосиновое, а отопления вовсе не было, пока мы сами не устроили глиняных печей...» [III, 276].

В 1923 году Г. Газданов, наконец, попадает в Париж. Зима 1925–1926 гг. оказалась для него самой, пожалуй, суровой и трудной – он вынужден вести полуголодное существование клошара, спать на тротуарах и станциях метро, и только «кавказская гордость удерживала его от просьб о помощи и ночевок на квартирах друзей». ² За эти годы сменил он не одну профессию – портового грузчика, мойщика паровозов, рабочего на автомобильном заводе, а последние двадцать с лишним лет проработал ночным таксистом, лишь урывками имея возможность заниматься любимым творчеством. То, что выходило из-под его пера, чаще вызывало у него чувство неудовлетворенности, однако не писать вовсе он просто не мог, и часто, как он признавался Горькому, «работал по десять часов подряд... Теперь же у меня нет просто материальной возможности заниматься литературой, я не располагаю совсем временем, не могу читать и писать, так как работаю целый день и потом уже совершенно тупею». ³

Несмотря на то, что Газданов рано покинул родину, сознание этнической принадлежности неизменно жило в нем: более того, часто такое напоминание исходило от него само-

го. В своем письме, адресованном известному осетинскому просветителю Гаппо Баеву, отправленному в апреле 1930 года из Парижа в Мюнхен, – в нем речь шла о первом романе «Вечер у Клэр», – Гайто Газданов писал: «...Дорогой Гаппо! Простите меня, пожалуйста, за такое опоздание с ответом, верьте, что у меня не было возможности послать Вам письмо раньше. Искренне и сердечно Вас благодарю за Ваше милое и снисходительное письмо. Мне особенно дорого Ваше внимание человека, столько знающего и помнящего и для которого то, что я написал в книге, не является пустым звуком и не представляется как результат моей фантазии. Я был рад Вашему письму и по той причине, что пишу по-русски, не зная даже родного языка, я все-таки чистокровный осетин по рождению, и внимание моего почтенного родственника и соотечественника лишний раз подчеркивает мою связь с осетинами и Осетией»⁴ (выделено мной – Н.Ц.).

Культурная среда, окружение часто становятся в творческой судьбе писателя определяющими. Семнадцатилетний поляк Теодор Конрад Коженевский, желая выучиться морскому делу, отправился в Англию, не зная при этом английского языка. А спустя годы, он предстал перед читателями под именем Джозефа Конрада – классика английской литературы.

Детство Сомерсета Моэма прошло во Франции, и французский язык был первым, через который мальчик начал постигать окружающий его мир. Обстоятельство это, как признается сам Моэм, сыграло немаловажную роль, и французская литература оказала на его формирование как писателя куда более решительное воздействие, чем английская. «Французских романистов я изучал больше, чем английских, – взяв все, что мог, у Мопассана, я обратился к Стендалю, Бальзаку, Гонкурам, Флоберу и Анатолю Франсу».⁵

Показательна в этом отношении и судьба одного из самых читаемых французских писателей Анри Труайя – сына армянского купца Льва Тарасова, покинувшего в детстве вместе с родителями Россию. Он впитал в себя две культуры: французскую – в школе, читая Расина, Корнеля, Бальзака, Гюго, а дома – русскую. Каждый вечер он читал вслух родителям «Войну и мир». Потом увлекся Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Чеховым. «... Я чувствовал, как во мне смешались две великие реки», – вспоминал писатель. И хотя в сознательной жизни Лев Тарасов стал Анри Труайя, превратился во француза, в подсознательной он, по его же словам, остался русским.⁶

Гайто Газданов творческую свою судьбу связал с великой русской литературой. В письме к М. Горькому, сообщая о том, что мало и плохо знает Россию, так как покинул ее в

шестнадцать лет, он, тем не менее, считает ее своей родиной и ни на каком другом, кроме русского языка, писать не помышляет, хотя слушателю Сорбонны не трудно, видимо, было, переключиться на французский язык, как Набокову на английский. Поэтому нет никаких оснований предполагать, что Газданов «примерял» и к себе этот набоковский «вариант». То, о чем пишет критик А. Фрумкина, может свидетельствовать как раз об обратном: «... Интересно, что один из героев этого романа, Александр Вольф, наделен как раз предугаданным литературным творчеством Набокова: этот русский писатель, пишущий по-английски необыкновенно тонкие, изощренные и неукорененные вещи, так что даже нельзя понять – откуда, из какой страны он происходит. Возможно, Газданов и к себе примерял этот вариант писательской судьбы, но не выбрал его» (выделено мной – Н.Ц.).⁷

К определению, которое Набокову дал Газданов – «писатель вне среды, вне страны», прибежали многие, пишущие о Набокове; именно в оторванности от родной почвы, языка, видел Газданов трагедию русской эмиграции, которая неизбежно, рано или поздно, должна была привести к оскудению ее талантов.

Русская культура усвоена была Газдановым органично и кровно, и хотя в его произведениях просматриваются и усвоения западной, по преимуществу, французской культуры, главное, решающее здесь все же субстанция той культуры, почвы, которая взрастила и питала художника, то есть, культура русская.

Изгнание – тяжелое испытание для художника: оно часто ломает слабого духом человека, но порой может выковать сильный характер. Надо было и в самом деле обладать немалым мужеством, одержимостью, если угодно, фанатизмом, чтобы не сломаться под тяготами жизненных испытаний, не отказаться от любимого творчества. Стоящий на роковой развилке собственной судьбы Исаак Бабель, свидетель «героической жизни» Газданова, советовался в Париже с художником Юрием Анненковым, как быть? «... У меня семья: жена, дочь, – говорил Бабель, – я люблю их и должен кормить их. Но я не хочу ни в коем случае, чтобы они вернулись в советчину. Они должны быть здесь на свободе. А я? Остаться тоже здесь и стать шофером такси, как героический Гайто Газданов?.. Здешний таксист гораздо свободнее, чем советский ректор университета...».⁸

Но не только жизнь Газданова, но и, как выясняется, его произведения, – и это ли не самая высокая миссия и признание художника! – становятся источником самоуглубленного анализа для его читателей. Писатель-эмигрант Юрий Слепухин, автор известного романа «У черты заката», проведенный

многие годы в эмиграции, рассказал о том, какое значение для собственного самопостижения имел для него роман Газданова «Пробуждение».

«...Я вот лишь недавно, перевалив уже за шестой десяток, совершил <...> не очень лестное для себя открытие. Оказалось, я эгоист и был им всегда – сам того не подозревая. Отнюдь не мнил себя образцом альтруизма, но и каяться в равнодушии к ближнему не видел причин. Вроде бы никому не отказываю в помощи, а сколько жертвовал на всякие благотворительные, культурные и пр. мероприятия. Можно сказать – это не показатель, трудно ли дать денег, коли их много. Так то оно так, но ведь у меня далеко не всегда было много денег, однако и в годы нищенского существования в любезном отечестве – даже самые трудные, перед войной, когда скитался по Средней Азии, – я действительно говорю без хвастовства, был отзывчив в такого рода делах. Находилась в кармане последняя десятка – пятерку отдавал приятелю, оставшемуся вовсе без гроша.

Словом, сколько бы грехов за мной ни числилось (а их, видит Бог, достаточно), равнодушия к людям и эгоизма я действительно никогда в себе не предполагал.

А докопаться до истины помогла мне, как ни странно, книга соотечественника, покойного уже ныне Газданова. Я имею в виду «Пробуждение» – один из последних его романов (из французской жизни, что не совсем типично для эмигрантского писателя). Герой, одинокий холостяк, после войны едет по приглашению друга провести отпуск где-то в глуши и там встречает полубезумную, утратившую память и дар речи женщину, которую в 1940 году подобрали контуженной на дороге после бомбежки; уже шестой год она живет здесь в какой-то смрадной конуре, в сущности превратившись в животное. Повинуясь даже не столько жалости, сколько какому-то необъяснимому порыву, герой принимает решение увезти ее с собой в Париж и попытаться вернуть к нормальному состоянию – хотя друг, естественно, считает эту затею безнадежной и даже опасной.

Терпеливо, месяц за месяцем, не гнушаясь обязанностями няньки и санитаря, газдановский герой борется за спасение человека – и подвиг сострадания вознаграждается чудом, в возможность которого никто не верил: несчастная начинает осознавать окружающее, говорить, вспоминает свое имя, всю свою довоенную жизнь...

Название романа следует, вероятно, понимать двояко: это не только выход героини из состояния умственной и душевной летаргии, но и – прежде всего – духовное пробуждение героя, маленького скромного служащего, жившего без лич-

ных амбиций, цели и смысла существования. Жил как во сне, не догадываясь о своем истинном качестве, о собственных возможностях, скрытых в дарованном ему огромном потенциале добра.

И вот, прочитав эту историю, я вдруг спросил себя: а смог ли бы я совершить подобное? Ради ближнего своего – а, строго говоря, даже и не «ближнего», но совершенно чужого, неизвестного, потерявшего человеческий облик существа, подчинить заботе о нем весь распорядок своей жизни, по существу отказаться от личной независимости? Нет, думаю, – не смог бы. Определенно – нет...».⁹

Разлуку с родиной, в отличие от многих своих современников-эмигрантов, Газданов переживал мучительно и остро; он отчетливо сознавал, что художник нуждается в «соках родной почвы», а без этого он неминуемо зачахнет. «...И мне начинало казаться иногда, что не было ни Парижа, ни тоски, ни неудач, ни длинного ряда трагичных и печальных существований, с которыми я соприкасался, ни той живой человеческой падали, с которой мне приходилось иметь дело, – а вместо этого был солнечный день раннего детства, где-то в густом саду, в России, в далекой и почти исчезнувшей волне моей памяти...».

Все эти признания – признания зрелого уже человека и писателя. Как неожиданно ломают они схему, начертанную Н. Берберовой: «...Те, кто уехал шестнадцати лет, как Поплавский, – почти ничего не вывезли с собой. Те, что уехали двадцати – увезли достаточно, то есть, успели прочесть, узнать, а иногда и продумать кое-что русское – Белого и Ключевского, Хлебникова и Шкловского, Мандельштама и Троицкого».¹⁰

Газданов не укладывается в эту общую схему, оказываясь исключением; ровесник Б. Поплавского, он многое успел усвоить и вынести из России. В возрасте тринадцати-четырнадцати лет были основоположительно проштудированы произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Блока, Анненского, Брюсова; европейских писателей – Данте, Шекспира, Сервантеса, Байрона, Мопассана, Диккенса, Гюго, Гофмана, Бодлера. Кроме того, он обращается к серьезному, «даже слишком серьезному» для юноши его возраста, чтению философских произведений Фейербаха, Спинозы, Шопенгауэра, Ницше, Гюйо, Конта, Спенсера, Канта, Бёме; позже он напишет: «...Я всегда искал общества старших и двенадцати лет всячески стремился, вопреки очевидности, казаться взрослым. Тринадцати лет я изучал «Трактат о человеческом разуме» Юма и добровольно прошел школу философии, которую нашел в нашем книжном шкафу. Это чтение навсегда вселило в меня привычку критического отношения ко всему, которая заме-

нила мне недостаточную быстроту восприятия и неотзывчивость на внешние события. Чувства мои не поспевали за разумом» [I, 82].

Одно время, будучи еще гимназистом, Гайто увлекся так называемыми «желтыми» романами Вербицкой, Арцыбашева, Лаппо-Данилевской, Кривицкого, но высокий литературный вкус матери, которая, несомненно, сыграла немаловажную роль в духовном формировании сына, заставили его устыдиться и отказаться от этого чтения. «...Она знала наизусть множество стихов, всего «Демона», всего «Евгения Онегина», с первой до последней строчки <...> Никогда у нас в доме я не видел модных романов – Вербицкой или Арцыбашева, кажется, и отец, и мать сходились в единодушном к ним презрении. Первую такую книгу принес я; отца в то время не было уже в живых, а я был учеником четвертого класса, и книга, которую я случайно оставил в столовой, называлась «Женщина, стоящая посреди».* Мать ее случайно увидела – и, когда я вернулся домой вечером, она спросила меня, брезгливо приподняв заглавный лист книги двумя пальцами:

– Это ты читаешь? Хороший у тебя вкус...

Мне стало стыдно до слез; и всегда потом воспоминание о том, что мать знала мое кратковременное пристрастие к порнографическим и глупым романам; – было для меня самым унижительным воспоминанием...» [I, 64].

Ласло Диенеш не может скрыть своего восхищения столь органичным сочетанием острого ума и хорошего образования, известного жизненного опыта, накопленного Газдановым уже в начале жизни, когда «впечатления особенно свежи и сильны».¹¹

В июне 1932 года Гайто Газданов вступает по рекомендации М. Осоргина и М. Тер-Погосяна в масонскую ложу «Северная звезда», а уже в июне 1933 года состоялось традиционное выступление «ученика» перед посвящением во 2-ю ступень масонства. До конца жизни Газданов состоял в масонской ложе, куда, помимо него, входили писатели: М.А. Алданов, В.Л. Андреев, В.Н. Емельянов, В.Е. Жаботинский, В.В. Завадский-Корсак, Л.Ф. Зуров, А.И. Каффи, Х.Г. Кафьян, Я.Я. Кобецкий, А.П. Ладинский, С.А. Луцкий, М.М. Мабо (Азовский), М.А. Осоргин, С.В. Познер, С.Л. Поляков (Ладинский), В.А. Прейсман, В.Б. Сосинский, С.Г. Шерман (Савельев), Я.Л. Юделевский (Делевский), А.М. Юлиус.

Чем же был вызван подобный шаг Газданова? Причины могли быть самые разные. «...У русских эмигрантов во Франции было место, где они могли встретить себе подобных. И

* «Женщина, стоящая посреди» (1915) – роман М.П. Арцыбашева (1878–1927), автора романа «Санин», вызвавшего бурные споры.

больше того: людей, когда-то игравших заметную роль в России и которые считались там значительными. Сидя за рулем парижского такси, служа сторожем в гараже или «по маленькой» играя на бирже, они знали, что в определенный день будут сидеть за столом с чистой скатертью и слушать, как люди кругом говорят о будущем России, решают ее судьбу и переоценивают прошлое».¹²

«Поплавского, – по свидетельству В. Яновского, – масонство всегда волновало и притягивало; он проповедовал, что мы живем в эпоху тайных союзов и надо объединяться, пока не наступила кромешная тьма. Но «генералы» ему не верили – характер неподходящий! Во всяком случае, несмотря на все хлопоты и истерики, в масоны его не пропустили».¹³

В числе масонов были, конечно, и заблудшие люди, и такие, кто лишь формально принадлежали к ордену. Так, Роман Гуль утверждал, что вступил в масонство ради получения французской визы, хотя позже свой выход из масонства он объяснял тем, что руководство ложи нарушило «заветы масонства»,¹⁴ И. Бунаков-Фондинский, по свидетельству Н. Берберовой, в парижских ложах «бывал как гость», и т.п.

По мнению автора книги «Миссия русской эмиграции» М. Назарова, тот факт, что в масонском списке Берберовой, помимо ведущих политических деятелей, указаны и такие имена, как Марк Алданов, Г.В. Адамович, А.В. Амфитеатров, И.Я. Билибин, Гайто Газданов, проф. Н.Н. Головин, Р.Б. Гуль, М.М. Карпович, И.С. Лукаш, Вас. Ив. Немирович-Данченко, М.А. Осоргин, Н.А. Оцуп, М.Л. Слоним, Питирим Сорокин, Ю.К. Терапиано, А.В. Тырков-Вильямс, И.И. Бунаков-Фондаминский, Андрей Седых, Марк Шагал – «еще ничего не говорит о долговременности и серьезности участия некоторых из них в масонстве».¹⁵

Не могло, по мнению М. Назарова, масонство иметь и «серьезного» значения для их творчества, напротив – все «ценное», созданное ими, было независимо от их участия в ложах «братства вольных каменщиков». И автор аргументирует свою точку зрения следующим образом: «...Пушкин в молодости тоже вступил в одну из лож – в те времена это было модно, но вряд ли этот очень краткий период его «вольнодумства» оправдывает спекуляцию его именем в русских ложах XX века».¹⁶

Выясняется, что Пушкин отдавал всего лишь только дань «моде». О Гайто Газданове, попавшем в список русских масонов, приводимый Назаровым, сказать этого никак нельзя. Участие его в масонстве было и «серьезным» и «долговременным», более того, без этой важной страницы биографии Газданова (и тут, конечно, И. Толстой, автор «Курсива эпохи», прав) трудно будет многое понять в творчестве Газданова, его философско-нравственных воззрениях. В масонскую ложу

Гайто Газданов вступил под несомненным влиянием Михаила Осоргина, автора «Вольного каменщика» (1935). К масонству Осоргин, как известно, пришел не сразу, но, в конце концов, «усомнившись в разумности и гуманности доктрин», к которым он, так или иначе, причастился, события русской и мировой истории, сотрясавшие XX век, заставили его углубиться в вечные универсалии отечественной и мировой культуры. В результате всего этого у Осоргина сформировалось убеждение, что «между толстовским непротивлением и буддийской нирваной есть немало уютных убежищ, куда может спрятаться современный человек».¹⁷

Масонство М. Осоргин принял в 1914 году в Италии, став членом ложи «Venti Settembre», а затем уже во Франции, в эмиграции, создал **собственную** ложу «Северные братья». Идеи масонства оказались, как нельзя более, созвучными Осоргину, о чем свидетельствуют и созданные им для членов ложи «заповеди», которые приводит в своей книге «Люди и ложи» Н. Берберова.

Примечательно, что главный герой романа М. Осоргина «Вольный каменщик» Егор Егорович Терехин – протагонист автора – «прозревает» и открывает для себя нравственный кодекс масонства, главное в котором – благожелательное отношение к человеку, нравственное самоусовершенствование. Как становится ясным из дальнейшего анализа романов Г. Газданова «Пробуждение» и «Пилигримы», «нравственный кодекс» масонства нашел довольно отчетливый отголосок в этих произведениях писателя.

Участие Г. Газданова и его роль в масонстве, как уже было сказано, были и «долговременными» и «серьезными». Достаточно сказать, что в 1960-е годы он стал своеобразным преемником М. Осоргина (автора двух книг масонских «докладов и речей») ¹⁸ на посту руководителя ложи «Северная Звезда».

Иерархия чинов и степеней в масонских ложах соблюдалась весьма строго. Ложа – первичная ячейка – представляла собой две «лестницы восхождения»: одна система повышений относилась к обязанностям братьев – Председатель, Секретарь, Казначей, Привратник и т.д. Другая была собственно масонской: Ученик, Подмастерье, Мастер, Тайный мастер и т.д. – до Досточтимого и Премудрого. В ложе «Великого Востока», куда позже попал Газданов, иерархия эта насчитывала 133 степени.

Газданов занимал следующие должности: оратора в 1947, 1960 и 1966 гг., судьи – 1948, привратника – 1953, делегата ложи – в 1960, 1-го стража (второй по важности пост в ложе) – 1963–1964 гг., Досточтимый мастер (руководитель) ложи «Северная Звезда» в 1961–1962 гг. Во второй половине 30-х годов был также действительным членом независимой (она не входила ни в один из масонских союзов) ложи «Северные Братья», создателем которой был также М.А. Осоргин.

Г. Газданов неизменно выступал с докладами самого разного характера на заседаниях масонских лож: «Об «опустошенной душе» (1936), «Писатель и коллектив» (1946), «Литература социального заказа», «О Гоголе» (1959, 1961), «О Чехове» (1961), «О постановке русских пьес на французской сцене» и др.¹⁹

Каких же правил придерживались масоны? Вот некоторые из них: «Будем вместе», «Будем любить друг друга», «Будем говорить о благе своем», «Будем уважать друг друга», «Будем устраивать памятные собрания после смерти друг друга», «Будем не огорчать друг друга», «Будем читать доклады на всякие темы», «Будем соблюдать ритуалы», «Будем хранить тайны» и т.д.

Причину, побудившую Газданова вступить в ложу, Л. Диенеш видит в «особенностях» его психологии, в самой «секретности», негласности для «толпы» этого общества. «Масонство», — как утверждает один из наиболее старших участников ложи — имеет целью объединить людей, стремящихся достичь совершенства <...> и не существует истины всеобщей и окончательной, но есть стремление к ней. Этот поиск, это бесконечное стремление является целью масонства. Газданов, не веривший в возможность нахождения окончательных ответов, был агностиком, но его вера и смысл поисков сделала его в какой-то степени гностиком. Он не был верующим, но у него была своя «религия».²⁰

В тридцатые годы, узнав о тяжелой болезни матери, Газданов обращается за содействием к М. Горькому: «...У меня мать живет во Владикавказе и преподает там иностранные языки... я у нее один — ни детей, ни мужа у нее не осталось, они давно умерли. Она знает, что я выпустил роман — а я даже не могу послать ей книгу, т.к. это или вовсе запрещено, или, в всяком случае, может повлечь за собой неприятности. Я не видел ее лет десять, и я представляю себе, как она должна огорчиться тем, что не может прочесть мою книгу, которая ей важна не как роман, а как что-то написанное ее сыном. Кстати, я думаю, что книга моя вряд ли может выйти в России: цензура, по-моему, не пропустит ... Я пишу это письмо с просьбой о содействии. Я хочу вернуться в СССР, и если бы Вы нашли возможным оказать мне в этом Вашу поддержку, я был бы Вам глубоко признателен.

Я уехал за границу шестнадцати лет, пробыв перед этим год солдатом белой армии, кончил гимназию в Болгарии, учился четыре года в Сорбонне и занимался литературой в свободное от профессиональной шоферской работы время.

В том случае, если Ваш ответ — если у Вас будет время и возможность ответить — оказался положительным, я бы тотчас обратился в консульство и впервые за пятнадцать лет по-

чувствовал, что есть смысл и существования, и литературной работы, которые здесь, в Европе, не нужны и бесполезны».

М. Горький в ответном письме к Газданову писал: «...Желанию Вашему возвратиться на родину сочувствую и готов помочь Вам, чем могу. Человек Вы даровитый и здесь найдете работу по душе, а в этом скрыта радость жизни».²¹

Но вернуться на родину и свидеться с престарелой матерью Газданову, в силу разных причин (на Запад стали просачиваться сведения о прокатившейся в России волне репрессий тридцатых годов) так и не было суждено.

В августе 1936 года на юге Франции, в Ривьере, Газданов знакомится с Фаиной Дмитриевной Гавришевой, урожденной Ламзаки, будущей своей супругой, принадлежащей к состоятельной греческой семье, выехавшей из Одессы.

В 1939 году, когда немцы оккупировали Париж, Гайто Газданов подписывает декларацию верности Французской республике: он, вместе с Фаиной Дмитриевной, становится участником движения Сопротивления. Газданов был редактором информационного бюллетеня подполья, а Фаина Дмитриевна исполняла обязанности связной. Позже, движение французского Сопротивления отразится в книге Г. Газданова – «Je m'engage a defendre» – «На французской земле», опубликованной впервые в 1946 году в Париже.

...РАЗВЯЗЫВАЯ УЗЕЛ

...Смена стилей в исторической перспективе есть явление, в конце концов, не только неизбежное, но и законное.

Г. Газданов

...Общее состояние литературы в тот момент, когда в нее вступает новый писатель, полученное им воспитание и особенности таланта, которым наделила его природа, – вот три влияния, которые необходимо распознать в его первом шедевре, чтобы отдать должное каждому из них и ясно определить, что следует по праву отнести за счет самого таланта.

Ш. Сент-Бев

Помимо девяти романов* и документальной повести «На французской земле» Гайто Газданову принадлежит более сорока рассказов и, разумеется, это не все, что им создано в этом жанре: какая-то их часть, все еще «остается неразысканной».¹

В кратком предуведомлении к неизданным ранее рассказам, включенным в московский сборник «Возвращение Гайто Газданова», О. Орлова пишет: «...В русской литературе найдется немного писателей, которым удалось бы так отчетливо выразить свою личностную философию в жанре рассказа. Если бы Газданов не написал ни одного романа, а оставил после себя только рассказы, этого было бы читателю довольно, чтобы познать его творческую личность. И можно было бы утверждать, что свое подлинное воплощение Газданов-писатель совершил в рассказах. Они написаны удивительно органично, можно сказать, что жанр рассказа Газданову очень идет».²

* В архиве Гайто Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета (США) сохранилась часть рукописи его незавершенного романа «Алексей Шувалов». В последний год жизни он начал работу над романом «Переворот», фрагменты которого были опубликованы посмертно в «Новом журнале» (Нью-Йорк) в 1972 г.

В «малом жанре» Газдановым созданы такие замечательные новеллы, как «Судьба Саломеи», «Панихида», «Княжна Мери», «Вечерний спутник», «Авантюрист», «Шрам» и целый ряд других, которые, как отмечает современный критик, «отражают целую эпоху... Они вечны, как любое большое искусство. Как вечна сама жизнь».³

Первый рассказ Г. Газданова «Гостиница грядущего» (1926) появился на страницах пражского журнала «Своими путями», однако, сам писатель начало своей творческой судьбы связывал с рассказом «Повесть о трех неудачах». Он был опубликован год спустя в том же номере журнала, что и известная «антиутопия» Евгения Замятина – роман «Мы» и подборка стихов Бориса Пастернака.

В 20-е годы Газдановым, помимо упомянутых рассказов «Гостиница грядущего» и «Повесть о трех неудачах», были написаны и «Общество восьмерки пик», «Рассказы о свободном времени», «Товарищ Брак», «Превращение», «Мартын Расколинос».

Уже в первых рассказах Газданова довольно отчетливо проявились характерные особенности его прозы, творческой манеры, поэтому, классифицировать их как «экспериментальные», а тем более, «арьергардные», было бы неверным. «...Авангардистские эксперименты и поиски Газданова, сами по себе достаточно арьергардные в контексте того, что происходило в искусстве русского авангарда, начиная с конца 10-х годов...».⁴ А, между тем, именно рассказы этого десятилетия позволили Марку Слониму, известному литератору и издателю, причислить Г. Газданова к наиболее значительным писателям русской эмиграции. Выступая на литературном вечере в Праге, Слоним, к тому времени перебравшийся уже в Париж, увлеченно говорил о том, что, «несмотря на сложность режима в Советском Союзе», там народилась «целая плеяда» прозаиков и поэтов, в то время, как «в эмиграции молодых очень мало», и назвал В. Сирина-Набокова и Г. Газданова.⁵

Л. Диенеш, в свою очередь, полагает, что, «начиная с рассказа 1927 года (имеется в виду рассказ «Повесть о трех неудачах» – *Н.Ц.*), Газданов предстает удивительно зрелым писателем, стиль и темы которого отличает замечательная последовательность».⁶

В рассказе «Гостиница грядущего» нет сколько-нибудь четко очерченной фабулы: скорее это фиксация событий, не лишённая, правда, и определенной внутренней рефлексии.

«Гостиница грядущего» начинается картиной парижской улицы – именно **картиной**, комплексом образов, рассчитанных на восприятие глазом (неслучайно сразу появится слово «орнамент»). Вместе с тем, это взгляд изнутри, а не со сторо-

ны, отсюда двуплановость всех составляющих, не только зримость, но и осязаемость их: «ровные стены и дома», «гладкий, как брюхо ящерицы, пол», «легкие, как облако, жизни».

Для рассказа «Гостиница грядущего» показательно уже само стремление к «многомерности, дать стереоскопическое изображение мгновения (причем важно скорее видение мгновения, чем мгновение само по себе); характерно и сочетание какой-то сумрачной, мерцающей сквозь контур образов грусти с ироничностью повествования, причем ирония не только не мешает, но, напротив, способствует обострению этого ощущения...».⁷

В нем же наметился прием, к которому писатель прибегает и в последующих своих произведениях, – «множественность соответствий». Но такое включение в широкий литературный контекст, как справедливо отмечает Л. Сыроватко, «не рассудочное конструирование из кусков, не литературная игра, не создание головоломки. Это – то самое «многое знание», от которого, согласно Экклезиасту, «немалая печаль». У Газданова все – искреннее, все – пережитое, все – настоящее, и вместе с тем, непосредственность переживания, каждое слово, каждое событие в его передаче теряет незавершенность «живой жизни» и обретает законченность символа, притчи...». И, как правило, «включения» эти, погружения, многообразны и насыщены, и вовсе не потому, что Газданов «интересничает», а потому, что не может иначе; и, вспомнив что-то одно, он погружается в бездонную множественность соответствий».⁸

Рассказ «Повесть о трех неудачах» (1927) начинается с фразы, которая может, в известном смысле, указывать на текучесть, зыбкость «сцеплений» отдельных частей и фрагментов в рассказах и романах Газданова: «Эти три эпизода, три главы, – почти не связаны хронологически и сведены лишь условно в форму одной повести. Я все же настаиваю на их общности. Прежде всего, это рассказы о неудачах, – так как смерть я считаю неудачей. Кроме того, в облике каждого из героев я нахожу предрасположение к катастрофе: их неудачи понятны и естественны» [III, 13]. Конечно, это всего лишь упрощенная форма заявленной связи, обретающая в более поздних произведениях, утонченную и усложненную форму.

Как и во многих других произведениях Г. Газданова, так и в рассказе «Повесть о трех неудачах», просматривается уже их личностный характер – пережитое самим писателем: гражданская война, трагическая доля русского эмигранта, оказавшегося на чужбине. «...До больницы Илья Васильевич Аристархов, – один из персонажей третьей повести, – проделал обычный путь русского, бежавшего от революции: пошлость этого нищенского бегства не переставала его удручать. Как

тысячи других, он грузил мешки в Константинополе, голодал в Вене, спекулировал в Берлине – и кончил свои сознательные дни в Париже. Но нигде никогда не забывал о том, что должен написать «голубиную книгу...».

Однако эта «Голубиная книга», задуманная Ильей Аристарховым, русским, умершим в парижском сумасшедшем доме, которая должна была явиться предвестником благоденствия, «рая на земле», исполнена, увы, все теми же мрачными и невеселыми воспоминаниями. «...Тяжелое, братья, солнце над Дарданеллами. Перед бегством оттуда я пошел посмотреть на кладбище тех, кого судьба послала из России на бледный берег Галлиополи для утучнения чужой земли. И вот я вошел и увидел, что могилы стоят в затылок и рядами – как строй солдат, как рота мертвецов; без команды и без поворота. Они умерли по номерам и по порядку: к Страшному суду они пойдут привычным строем, и кара их будет легка как служба часового.

Каждый делает, что умеет: румыны играют в оркестрах, кавказцы танцуют лезгинку. А мы умели только умирать. Это очень просто. Мы заполнили нашими телами глубины российских безвестных оврагов, и оставшимся живым нечего делать» [III, 25].

В воспоминаниях безумного Ильи Аристархова лежат, однако, вполне реальные исторические события: осенью 1920 года из Севастополя была эвакуирована большая часть остатков врангелевской армии, среди которой был и Газданов, оказавшаяся на полуострове Галлиополи, который русские окрестили «Голым островом».

Рассказы Газданова многообразны не только по содержанию, но и настроению, характеру изложения. Предельно ясные по сюжету, ходу мысли автора-повествователя, рассказы «Товарищ Брак», «Судьба Саломеи», «Черные лебеди» и др. существенно отличаются от таких, скажем, рассказов, как написанным в тридцатые годы «Третьей жизни» и «Водяной тюрьмы». Первый из них, фрагментарный, крайне субъективный по мысли, переживанию, где читатель вводится в сферу подсознательной человеческой психики, становится свидетелем формирования тончайшей материи, – его душевных движений, следовало бы скорее определить, как психологический этюд:

«...Я думал потом, после начала третьей жизни, что все эти видения и мысли тоже затем-то нужны, как нужно было счастливому человеку знать сожаление и печаль, которые отделили бы потом его счастье, как мрачные видения моей второй жизни отделили всю сверкающую чистоту позднего понимания» [I, 323].

В ранних рассказах Г. Газданова отчетливо уже заявлена извечная тема смерти и любви: трудно отыскать в творчестве писателя рассказ или же роман, где они бы не затрагивались. Появившемуся на страницах «Воля России» осенью 1928 года рассказу «Превращение» предпослан показательный эпиграф из стихотворения Шарля Бодлера «Плавание».

Рассказ «Превращение», считает Л. Диенеш, «знаменует начало целой серии рассказов, в которых уже распознаются интонации его великих произведений 30-х годов: 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».⁹

Но в произведениях Газданова нет попытки дать какое-то одно, единственно верное определение смерти. «Скорее он хочет показать через смерть многообразие человеческих жизней и судеб. Также в этом заключена попытка узнать то, что никто знать не может: что происходит с человеком после его смерти. В рассказе «Превращение» герой, которого все считали умершим после ранения, неожиданно выживает и помнит, что происходило с ним, когда его сознание отключилось...».¹⁰

Странствующий «мир Израиля», к которому, по признанию автора-рассказчика, он «всю жизнь чувствовал непонятное влечение» [III, 446], – отразился уже в первых рассказах Газданова – «Повесть о трех неудачах» и «Общество восьмерки пик», а затем и в более позднем рассказе тридцатых годов – «Бомбей»: диалоги здесь написаны в том же стилистическом ключе, что и в первых рассказах автора. Они воскрешают невольно в памяти рассказы Исаака Бабеля, несомненно, хорошо известные писателям-эмигрантам. В конце 20-х – начале 30-х годов автор «Одесских рассказов» и «Конармии» несколько раз посещал Париж. О своеобразном стиле произведений Бабеля упоминает в своих мемуарах «Поезд на третьем пути» Дон-Аминадо.¹¹

Как и Бабель, Гайто Газданов выбирает те ситуации, положения, когда человек предельно обнажается: отсюда, возможно, и столь неизменный интерес к любовной страсти и смерти.

Диалоги в рассказах «Повесть о трех неудачах», «Общество восьмерки пик», «Бомбей» настолько точны и своеобразны, что они способны уже вполне дать представление о внутреннем мире человека. «...Привыкшим к русской прозе, сдержанной, стыдливой, – писал И. Эренбург, – образы Бабеля могут показаться экзотичными, как птицы тропиков. Если говорить о литературной генеалогии гипербола Бабеля, то правильной всего вспомнить раннего Гоголя».¹²

Известный ответ «экзотичности» не чужд и рассказу «Бомбей», как и некоторым другим рассказам Газданова. «...Мадам Шуцман любила рассказывать о своей жизни – и меня всегда удивлял ее спокойный тон, ее готовое примирение со всем тяжелым и неприятным.

– Так вы бы меня здесь не увидели, если бы не покойный Арончик. Вы понимаете, – это было очень давно, я жила себе девушкой в хорошем заведении, хотя вы молодой и вам этого не надо знать. Да, так я уже собирала денег и искала компаньонов, чтобы самой стать хозяйкой. И вот пришел Арончик, привел меня в комнату и говорит: что ты здесь пропадаешь, Дора, ведь это же стыд для еврейки. Я говорю: все люди стыдно живут, и вот вы тоже пришли до девушки в публичный дом, так что вам нужно? Дора, говорит, я тебя возьму отсюда, мы поженимся и уедем в другой город. А я отвечаю: вы это можете другим рассказать, а я отсюда не уеду. Так что вы думаете? Он заплакал. Сделай, говорит, мое счастье, уедем отсюда. Ну, я подумала и ушла» [III, 21-22].

А вот зачин другого газдановского рассказа «Общество восьмерки пик», где 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...» [III, 52].

Диалоги рассказа «Бомбей», окрашенные легким юмором, стилистически написаны в том же ключе, что и «Повесть о трех неудачах» и «Общество восьмерки пик».

«...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 самой гаммой интонаций, которая ему служила для всех языков – так что если бы слушать его речи 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».

А трогательные взаимоотношения Рабиновича и его жены? Вы словно опять продолжаете вслушиваться в занимающий вас анекдот: «...Они прекрасно жили, были, казалось, счастливы и очень нежны друг с другом, но когда я как-то сказал ей вскользь – приятно видеть, что у вас все благополучно, – она пожалала плечами, покачала головой и сказала:

– Благополучно? Что значит благополучно?

И она начала жаловаться, что муж не жалеет себя: «он убивает себя этой каторжной работой; конечно, хорошо, что они еще живы, но разве можно так неосмотрительно употреблять слово «благополучно»?

И потом, понизив голос, она прибавила:

– Вы же не знаете моего главного несчастья, из-за которого я ночи не сплю, меня всю выворачивает. Ведь у него же больная печень.

И через неделю сам Рабинович, наклонившись ко мне, – мы сидели рядом, – сказал:

– Ради Бога, не говорите моей жене, но вам, как мужчине, я скажу прямо: я обреченный человек. Да, я работаю, я занимаюсь делами, да никто этого не знает. Но я обречен.

Он покачал головой – снизу вверх, сверху вниз.

– Жена этого не знает, иначе она бы сошла с ума. Но вам я скажу: у меня больная печень. Что? Лечить? Мой дорогой друг, болезни не лечат, болезни залечивают, но потом они возникают опять, и тогда они вас убивают. Я знаю это» [III, 447].

В этой, как и в последующей сценке еврейского квартала, как бы вновь оживает атмосфера, интонация «одесских рассказов» И. Бабеля. Надо признать, что диапазон газдановского дарования, включая и интонацию, многообразен и богат: писатель с легкостью переключается из одной тональности в другую. «Как попали сюда русские еврейки? Я видел их до этого в Константинополе, во всех портах Черного моря, но это было, в сущности, недалеко от Одессы. Было так удивительно за много тысяч верст от России услышать эту фразу, которая должна была прозвучать на Пересыпи и Молдаванке – «но это же дешевка...» [III, 446, 447].

Рассказ «Товарищ Брак», опубликованный в журнале «Воля России», один из последних рассказов двадцатых годов, в котором действие происходит в период гражданской войны в России, во времена, определявшие часто человеческие судьбы: «Двадцатый век... Еще бездомней,/Еще страшнее жизни мгла/Еще чернее и огромней/Тень Люциферова крыла...».

В первых же фразах повествования как бы намечается дальнейшая судьба Татьяны Брак – героини одноименного рассказа. «Мне всегда казалось несомненным, Татьяне Брак следовало родиться значительно раньше нашего времени и в иной исторической обстановке. Она провела бы свою жизнь на мягких кроватях девятнадцатого века, в экипажах, запряженных лубочными лошадьми, на палубах кораблей под кокетливыми белыми парусами. Она участвовала бы во многих интригах, имела бы салон и богатых покровителей – и умерла бы в бедности» [III, 64].

Но судьба восемнадцатилетней Татьяны Брак, внебрачной дочери богатого еврейского банкира, в которой «твердость и

определенность, непостижимым образом сочетавшиеся с женственностью и нежностью», сложилась совершенно иначе. Генерал Сойкин, человек атлетического сложения, который «ни в какой армии не служил и вообще не был военным: «генерал» было его прозвище», был влюблен в Татьяну Брак «какой-то необыкновенной, деликатной любовью», о чем она даже не подозревала. Все попытки Сойкина и его друзей уберечь Татьяну Брак от разного рода «развязных молодых людей» лишь отодвигают развязку: на одном из политических митингов она знакомится с Лазарем Рашевским, анархистом-террористом, недавно вернувшимся из Франции в Россию. Татьяна Брак становится секретарем партии анархистов.

У станции Павлоградской карательным правительственным войскам удалось захватить дружину анархистки Брак. Все были расстреляны, спасся только один человек – Лазарь Рашевский. Но конец его оказался не менее ужасным, чем удручающе-обезображенное тело и смерть Татьяны Брак. «...Она лежала в панталонах и рубашке... Голова товарищ Брак была разнесена пулями; одна пуля попала в подмышку, и на вывоченном мясе торчали обледевшие волосы. Белые ноги товарищ Брак раскинулись на мерзлом снегу; в полуоткрытом рту чернел остановившийся маленький язык» [III, 78].

Перед смертью Лазарь Рашевский, который был прекрасным музыкантом, совершает «сентиментальный проступок», просит генерала Сивухина разрешить ему в последний раз сыграть на рояле. «Лазарь Рашевский играл целый вечер... Его слушали генеральские сестры милосердия в белых косынках с крестиками и штабные офицеры. Все были растроганы, сестры даже плакали в носовые платки» [III, 81].

Возможно, как замечает автор-рассказчик, единственное, о чем сожалел в последние минуты жизни Рашевский – это загубленная жизнь Татьяны Брак. «...Его, раздетого, повезли в теплушке с пылающей печью в штаб генерала Сивухина, били его по бритой голове раскаленным шомполом, но он не выдал никого... на следующее утро Лазаря повесили на железнодорожном мосту, приколов к груди бумажку: «За шпионаж в пользу бандита и анархиста Махно» [III, 81].

Рассказ «Превращение» появился в 1928 году на страницах «Воля России». В качестве эпиграфа Газданов предпослал ему строки из стихотворения Ш. Бодлера – «Voyages» – «Плавание» (1859): «Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило! / Нам скучен этот край! О Смерть, скорее в путь!» (Перев. М. Цветаевой).

В своем отзыве на роман «Вечер у Клэр», адресуясь непосредственно к его автору, М. Горлин писал: «В детстве любили Вы – Ваше я сливается для Вас с героем «Вечер у Клэр» – в

детстве любили Вы те вечера, когда Ваш отец рассказывал Вам об Индийском океане <...> Эти волны воображаемого океана укачивали Ваше детство, и Вы, будущий поклонник Бодлера, чутьем внутренним, прежде чем чтением, узнали о тайне путешествия жизни».¹³

И эта «тайна путешествия жизни», в самом деле намечается уже в самих названиях произведений Г. Газданова – «История одного путешествия», «Ночные дороги», «Полет», «Пилигримы».

Рассказ «Превращение» представляет интерес не столько своей фабулой, историей жизни и судьбой Филиппа Аполлоновича, сколько проходными для Газданова темами, которые в нем намечаются: прежде всего, самой темой памяти, той подсознательной, часто той загадочной ее глубиной, в которой мерцает мир реальностей, темой смерти, еще более таинственной, которую никому не дано разгадать. Именно попытка такого погружения в эту пропасть предпринята автором рассказа «Превращение»: «...Я умер; никакого движения не было вокруг меня, только воздух колебался, как вода. Я был спокоен потому, что никто не мог со мной говорить; я был мертв. Все, в чем я жил, ушло от меня на миллионы верст; и мне показалась нелепой мысль, что вся эта сутолока, эта жизнь с женой и сыном и массой других мелочей может ко мне вернуться. Я был во власти смерти: это лучшая власть, какую я знаю...» [III, 89].

Тема смерти, а точнее, сам факт умирания, звучит в рассказе дважды.

«...Для героев Газданова точка отсчета их пути – первое соприкосновение со смертью, вызывающее ощущение дрогнувшей под ногами почвы <...> «Вот люди живут <...> и вы, например, живете. А скажите мне, пожалуйста, к какой точке вы идете? Или к какой точке я иду? Или, может, мы идем назад и только этого не знаем?..». Эти извечные вопросы занимают газдановских героев независимо от их социального положения, интеллекта и т.д. История «превращения», а заодно и воскрешения, – история библейского Лазаря, погружения в «трансцендентный» мир и «воскрешение».

Примечательно, что в одном из первых рассказов Газданова реализуется тот тип духовной памяти, – Бергсон определяет ее как «собственно память»,¹⁴ позволяющая в рассказе «Превращение», романе «Вечер у Клэр» связать внутренний с внешним миром, – и эту ассоциативную память критики ошибочно возводили в прозе Газданова к эпосе Пруста. Но об этом в соответствующей главе.

Рассказ «Мартын Расколинос», появившийся в конце двадцатых годов на страницах журнала «Воля России», написан Газда-

новым в традициях русской классической литературы. Л. Дие-неш называет его «чеховским». Автор повествует о падении монаха, что, не исключено, обусловлено его дурной наследственностью, так как он не был «юродивым», но «сектантская, изуверская его кровь все же давала себя чувствовать» [III, 93].

Встреча Мартына с Антоном Васильевичем Привлекательным, по прозвищу Анята, у которого были две неискоренимые страсти – лень и сладострастие, круто изменили ход жизни Расколиноса.

Герой рассказа изображен во всех ипостасях: во всепрощении к людям, в болезненной жестокости (эпизод, когда он расплющил ногой голову коту) и, наконец, в раскаянии и желании очиститься от содеянного.

«В то время, когда Мартын Расколинос, которого Анята хорошо знал, потому что служил с ним в одной батарее, – когда Расколинос появился в Париже, Анята уже стал постоянным посетителем таверны Великого Тюренна и неизменным спутником Андрэ и Маргариты, двух сестер, живших в удобной квартире недалеко от площади Республики».

Расколинос влюбляется в Андрэ, французскую певичку, выбившуюся из низов, благодаря Аняте, и эта страсть толкает Мартына принять предложение Аняты, объявившего его «святым», пойти на обман ради денег – «предсказывать» людям их судьбу, и то, как следует дальше им жить.

В финале, Мартын, который слышит небесный глас, призыв оглянуться вокруг, опроцается и духовно возрождается: «...А Мартын шагал в это время по улицам и с веселой простотой смотрел по сторонам. Все ему казалось хорошим и приятным, и ласковый голос говорил:

– Оглянись теперь, Мартын.

И он оглядывался и видел, что нечестивая жизнь оставалась позади. Он испытывал глубокое душевное удовлетворение и, когда, замечтавшись, чуть не попал под трамвай, и вагоновожатый сердито закричал, он улыбнулся ему в ответ и сказал:

– Ну, не сердись, Христос с тобой» [III, 106].

Марк Слоним, напечатавший в журнале «Своими путями» первый рассказ Г. Газданова и пристальнее других следивший за творческим ростом писателя, одним из первых отметил наиболее характерные черты его прозы двадцатых годов. В статье «Молодые писатели за рубежом» он, в частности, писал: «Газданов начал с рассказов о гражданской войне, обративших на себя внимание не только сочетанием иронии и лирики, но и остротой слога и каким-то мажорным мужественным тоном. Эмоция не переходила у него в сентиментальность или слезливость. И тема, и слог, и очерк действующих лиц отлича-

лись резкостью, обведенностью контуров. Он тяготел и к «типизации деталей», и к ироническому подчеркиванию парадоксов. И действие его рассказов, и его герои жили в какой-то атмосфере неправдоподобия и случайностей, и в постоянной игре событий и чувств. Уже и в этих первых рассказах Газданова обнаружилось его умение «строить» особый, свой мир, с внутренними условиями логики и правды, пожалуй, весьма отдаленной от действительности. Фантастика реальности настолько привлекла Газданова, что ради нее он шел на некоторую несвязность композиции, на тематические неясности, лишавшие порою его произведения внутреннего хребта. 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». ¹⁵

Но не многим критикам, к сожалению, дано было понять составляющие этой «особой» и неповторимой газдановской прозы.

«ВЕЧЕР У КЛЭР»

...Я привык жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением.

Г. Газданов

...Художественный реализм ... есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность.

Б. Пастернак

Первый роман Гайто Газданова «Вечер у Клэр» завершен был в конце двадцатых годов: текст издания датирован: «Париж, июль 1929 года»; рукопись романа, к сожалению, не сохранилась. В количестве одной тысячи двадцати пяти экземпляров он вышел в серии «Современные писатели» в издательстве Я.В. Поволоцкого.

Роман автора, имя которого было известно лишь немногим по его ранним рассказам, сразу же обратил на себя внимание и читателей, и литературной критики. В течение трех месяцев в Тургеневской библиотеке в Париже «Вечер у Клэр» заказывали четырнадцать раз, что было «несомненным рекордом для первой книги».¹

Все ведущие журналы – «Современные записки», «Числа», «Последние новости», «Воля России», «Россия и славянство», берлинская газета «Руль» – откликнулись на роман Газданова.

Герой-рассказчик, от имени которого ведется повествование, пережив солдатом добровольческой армии все ужасы гражданской войны и оставив навсегда Россию, после десятилетней разлуки, мечтает о встрече в Париже с Клэр. «...И я стал мечтать, как встречу Клэр в Париже, где она родилась и куда она, несомненно, вернется. Я увидел Францию, страну Клэр, и Париж, и площадь Согласия; и площадь представилась мне иной, чем та, которая изображалась на почтовых открытках – с фонарями и фонтанами, и наивными бронзовыми фигурами; по фигурам бежит и струится вода и блестит темными сверканиями – площадь Согласия

вдруг предстала мне иной. Она всегда существовала во мне; я часто воображал там Клэр и себя...» [I, 152]. И вот этот виртуальный мир становится реальностью.

С первых же фраз романа читатель вовлечен в удивительный ритм повествования, какую-то доверительную интонацию, атмосферу любовной игры. «Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком с улицы Rouenard на площадь St. Michel, возле которой я жил. Я проходил мимо конюшен Ecole Militaire, оттуда слышался звон цепей, на которых были привязаны лошади, и густой конский запах, столь необычный для Парижа...» [I, 39].

Образ Клэр соединяет в себе настоящее и прошлое, и это прошлое для героя романа – «игра теней, живущих в нашем воображении», горестное напоминание о покинутой навсегда России. Повествование ведется от первого лица; история любви к Клэр строится на внутренних, по преимуществу, монологах, рефлексиях, что существенно затеняет внешние события.

Клэр, насмешливо-ироничная, чуть порочная и загадочная, и поэтому, возможно, еще более притягательная в глазах героя-повествователя: «...Может быть, мое чувство к Клэр отчасти возникло потому, что она была француженкой и иностранкой. И хотя по-русски она говорила совершенно свободно и чисто и понимала все, вплоть до смысла народных поговорок, – все же в ней оставалось такое очарование, которого не было бы у русской. 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. И с другой стороны, я всегда бессознательно стремился к неизвестному, в котором должен был найти новые возможности и новые страны; мне казалось, что от соприкосновения с неизвестным вдруг воскреснет и проявится в более чистом виде все важное, все мои знания, и силы, и желание понять нечто новое: и, поняв, тем самым подчинить его себе» [I, 96-97].

Клэр мало занимали серьезные разговоры, им она предпочитала другие темы – о театре, о музыке, но больше всего она любила анекдоты, которых знала множество. «...Она все рассказывала мне эти анекдоты, чрезвычайно остроумные и столь же неприличные; и тогда разговор принимал особый оборот – и самые невинные фразы, казалось, таили в себе двусмысленность – и глаза Клэр становились блестящими; а ког-

да она переставала смеяться, ее брови хмурились; но как только я подходил ближе к ней, она сердитым шепотом говорила: *mais vous etes fou** – и я отходил. Она улыбалась и улыбка ее ясно говорила : *mon Dieu, qu'il est simple*** . И тогда я, продолжая прерванный разговор, начинал с ожесточением ругать то, к чему обычно бывал равнодушен...»[I, 41].

Любовная игра – диалоги между рассказчиком и Клэр – содержит в себе и некое психологическое, национальное отграничение. Герой романа бранит веселую французскую песенку, которую напевает горничная – этот «женский Дон-Жуан в юбке», неизменно в кого-то влюбленный, говоря Клэр, что «она слишком французская, что она пошлая и что соблазн такого легкого остроумия не увлек бы ни одного композитора более или менее способного; вот в чем главное отличие французской психологии от серьезных вещей» [I, 44] (выделено мной – Н.Ц.).

*C'est une chemise rose
Avec une petite dedans,
Fraiche comme la fleur eclose,
Simple comme la fleur des champs, –*

и наряду с этой песенкой, которая в русском переводе самого автора романа звучит так:

*Это розовая рубашка,
Внутри которой – женщина,
Свежая, как распутившийся цветок.
Простая, как цветок полей, –*

соседствует другая, из мира детства героя-повествователя, незамысловатая, но исполненная такой невыразимой и щемящей тоски: «...и опять я слышу слабый голос няни, доходящий до меня будто с другого берега синей неведомой реки:

*Ах, не вижу я милова
Ни в деревне, ни в Москве,
Только вижу я милова
В темной ночи да сладком сне.*

Сцены «физического чувства», томительные и беспокойные, никогда не снижаются у Газданова до голого натурализма, и они, действительно, напоминают лучшие страницы французской литературы. «...Я проводил ее домой: шел дождь. У двери, когда я поцеловал ей руку, прощаясь, она вдруг раздра-

* Но вы с ума сошли (фр.). – Перев. автора.

** Боже, как он прост (фр.). – Перев. автора.

женно сказала: «*Mais entrez donc, vous allez boire une tasse de the*»,* – и произнесла это таким сердитым тоном, как если бы хотела прогнать меня: ну, уходите, разве вы не видите, что вы мне надоели? Я вошел. Мы выпили чай в молчании. Мне было тяжело, я подошел к Клэр и сказал:

– Клэр, не надо на меня сердиться. Я ждал встречи с вами десять лет. И я ничего у вас не прошу. – Я хотел прибавить, что такое долгое ожидание дает право на просьбу о самом простом, самом маленьком снисхождении; но глаза Клэр из серых стали почти черными; я с ужасом увидел – так как слишком долго этого ждал и перестал на это надеяться, – что Клэр подошла ко мне вплотную и ее грудь коснулась моего двубортного застегнутого пиджака; она обняла меня, лицо ее приблизилось, ледяной запах мороженого, которое она ела в кафе, вдруг почему-то необыкновенно поразил меня; и Клэр вдруг сказала: «*Comment ne comprenez vous pas?*»**, – и судорога прошла по ее телу. Туманные глаза Клэр, обладавшие даром стольких превращений, то жестокие, то бесстыдные, то смеющиеся, – мутные ее глаза я долго видел перед собой: и когда она заснула, я повернулся лицом к стене, и прежняя печаль посетила меня; печаль была в воздухе, и прозрачные ее волны проплывали над белым телом Клэр, вдоль ее ног и груди; печаль выходила изо рта Клэр невидимым дыханием...» [I, 45].

И даже после временного разрыва, романтический, и вместе с тем, эротический образ Клэр продолжает преследовать, жить в воображении автора-повествователя: «...Я ждал и обманывался; и в этих постоянных ошибках черные чулки Клэр, ее смех и глаза соединились в нечеловеческий и странный образ, в котором фантастически смешались с настоящим и воспоминания моего детства со смутными предчувствиями катастроф; это было так невероятно, что я много раз хотел бы проснуться, если бы спал» [I, 89].

Излюбленным, как и у Толстого, газдановским приемом является повторение какой-либо детали описания, что придает изображаемым предметам особую рельефность, – это и неоднократно упоминаемые корни деревьев в рассказе «Гавайские гитары», это и ноги Клэр в черных чулках. «Все эти четыре месяца я думал только о Клэр. Я все видел перед собой ее невысокую фигуру, ее взгляд, ее ноги в черных чулках» [I, 88]. Или же: «...Она лежит на диване с бледным лицом, со стиснутыми зубами, ее соски выступают под белой кофточкой, ноги в черных чулках плывут по воздуху, как по воде, и тонкие жилки набухают от набегающей в них крови» [I, 90].

* Ну, входите же, выпейте чашку чаю (*фр.*) – Перев. автора.

** Как вы не понимаете? (*фр.*) – Перев. автора.

Сопровождаемое внутренним психологизмом преломление внешних событий сообщает им большую смысловую наполненность, – и этот полифонизм, желание запечатлеть «все свидетельства наших чувств», черта, во многом характерная и для последующих произведений Газданова.

Критики неизменно отмечали мастерство Газданова в описании сцен с раненым орлом, битву муравьев с очередной своей жертвой и т.п., однако не менее впечатляет и волшебная, словно ожившая на страницах романа, таинственная фантазмагория мира сказок: «...И тогда далеко-далеко в лесу вдруг что-то прозвенело. Упала ли ледяная сосулька с дерева, зацепился ли легкий ветер об один из тех призрачных сталактитов, которые нависают на елях, – я не знаю. Знаю только, после этого вновь наступило молчание, – и потом опять зазвенел лед. Будто маленький лесной карлик, живущий где-нибудь в дупле, тихо играл на стеклянной скрипке. И мне вдруг показалось, что громадное земное пространство свернулось, как географическая карта, и что вместо России я очутился в сказочном Шварцвальде. За деревьями стучат дятлы; белые снежные горы засыпают над ледяными полями озер; и внизу, в долине, плывет в воздухе тоненькая звенящая сеть, застывающая на морозе» [I, 92].

Многие сцены, их ассоциативную связь, саму структуру романа, следовало бы соотнести с лирическим стихотворением, и, видимо, вовсе не случайно, что истоки прозы Газданова видели и в поэзии, и это слияние начала лирического и обобщающего позволяет отнести «Вечер у Клэр» к лирико-эпическому жанру.

Память героя-повествователя как-то незаметно переносит нас из Парижа в Россию, – и далее следует некая семейная хроника Николая Соседова – alter ego автора: детские и отроческие годы, отец, мать, сестры, знакомство с Клэр, дядя Виталий, гражданская война, и все это пропущено через внутреннее видение, постижение и размышления лирического героя романа. Страницы эти отличает необычайное богатство гаммы чувств, многокрасочность палитры; однако, примечательно, что страницы гражданской войны в романе изображаются исключительно в экстроспективном ключе, внешняя объективная реальность значительно вытесняет внутренний субъективный мир героя повествования и его переживания и впечатления; изображение становится более сдержанным, графическим. И проявляется это не только в групповых, массовых батальных сценах, но и при изображении отдельных персонажей. Тут, несомненно, сказался опыт автора «Войны и мира», на что первым обратил внимание Л. Диенеш. «...Его описание хаоса боя, каким мы его видим <...> вполне со-

звучно батальным сценам Толстого: «Недалеко от меня проскакал офицер в черкеске, ежесекундно оборачивающийся и что-то кричащий: и я видел, что не только его солдаты, следовавшие за ним, ничего не понимали, но что он и сам не знал, почему и что он хочет сказать. Сейчас же после этого я опять увидел старого полковника, который только что плакал; теперь он пошел к своей теплушке со значительным и деловитым выражением лица; а дым из-под вагона прекратился: солдат выбрался оттуда, крикнув мне: – Ну, слава Богу! – и побегал куда-то в сторону».

Многие из психологических наблюдений, сделанных Газдановым, достойны Толстого».²

Все персонажи романа делятся как бы на две категории – трусливых «подлецов», таких, как «первый из бронепоездных негодяев, бывший мясник» Клименко, в прошлом начальник железнодорожной станции – Валентин Александрович Воробьев – «уже пожилой негодяй», артельщик Михутин – «хитрый мужик и вор», поручик Борщов и др. «На войне мне пришлось столкнуться с такими странными состояниями и поступками людей, которых я, наверное, никогда не увидел бы в других условиях, и прежде всего наблюдать самую ужасную трусость» [I, 121-122].

Другая категория людей – солдат Данил Живин, которого все называли Данько – «один из самых смелых людей, которых я когда-либо видел», солдат Филиппенко, поручик Осипов, наконец, Аркадий Савин, так отвечавший своими поступками «воображению» автора-повествователя: «...все, что я видел и любил, – солдаты, офицеры, женщины, снег и война, – все это никогда уже не оставит меня – до тех пор, пока не наступит время моего последнего, смертельного путешествия, медленного падения в черную глубину, в миллион раз более длительного, чем мое земное существование, такого долгого, что, пока я буду падать, я буду забывать это все, что видел и помнил, и чувствовал, и любил; и, когда я забуду все, что я любил, тогда я умру. И одним из последних моих спутников я забуду Аркадия Савина. Это был единственный человек, который походил на людей, живших в моем воображении, и чудесная сила в двадцатом столетии сделала его конквистадором, романтиком и певцом, точно вызвав его широкоплечую тень из мрачных пространств средневековья...» [I, 137].

Марк Слоним, напечатанный в пражском журнале «Воля России» первые рассказы Гайто Газданова, уже тогда же отмечал «остроту художественного видения» молодого прозаика, умение строить свой особый мир. А в своем отзыве на роман «Вечер у Клэр» он указал на главную особен-

ность этого произведения, его нетрадиционность, как по характеру самого повествования, так и по самой структуре. «Смена образов и рассуждений, – отмечал Слоним, – составляющая плоть романа, основана на случайных ассоциациях. Порой эти ассоциации – по сходству или по смежности, и автор переходит от одной картины к другой, не заботясь о внешнем оправдании своего творческого каприза. Но случайность эта мнимая. В романе Газданова, несмотря на неровность отдельных частей, есть подлинное художественное единство.

Это единство стиля и способа выражения, единство «настроенности» произведения, придающее ему стройность и притягательность. В «Вечере у Клэр» нет обычных признаков занимательности, и однако всю книгу прочитываешь в один присест, без ослабления читательского внимания. Объясняется это не только тем, что Газданов прекрасный и увлекательный рассказчик. Об этом можно судить и по его мелким вещам. Но в романе он достиг высокой степени эмоциональной напряженности, и она-то и сообщает ему главную прелесть... И людей, и происшествия Газданов изображает на особом полулирическом-полуироническом фоне, который придает им своеобразные очертания. Быть может, это и составляет главное в романе <...>. У Газданова недюжинные литературные и изобразительные способности, он один из самых ярких писателей, выдвинувшихся в эмиграции».³

М. Осоргин, знакомый, скорее всего, с романом в рукописи, прекрасно почувствовал и «центр этих слов и описаний» и само «мироощущение автора» романа, «отлично рисующего эпоху».

Критик А. Савельев в рецензии, помещенной в берлинской газете «Руль», видел в романе «Вечер у Клэр», в его композиционной структуре нечто новое в русской литературе, правда, как и большинство критиков, усматривая это новаторство как результат влияния французской литературы.

В той же газете «Руль» был напечатан и отзыв М. Горлина «Похвальное слово Гайто Газданову». В нем автор проявил себя не только как благодарный читатель, но и безошибочно почувствовал сам «фон» романа, и то, насколько он по своему характеру был национальным, русским.

«УТРАЧЕННОЕ ВРЕМЯ»?

...Каждый писатель создает свой собственный мир.

Г. Газданов

...Мы сознаем, что воспоминания о минувших чувствах только внутри нас, и больше нигде, чтобы воспоминание вырисовалось перед нами, нам нужно вернуться внутрь себя.

М. Пруст

...Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, и наша главная задача – как можно подробнее узнать этот мир, впервые открывшийся нам и никак впрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде.

В. Набоков

С выходом в свет романа «Вечер у Клэр», критики, как это обычно бывает при явлениях неординарных, попытались тут же подобрать ключи к этой удивительной, со своими «особыми достоинствами», прозе. Писатель М. Осоргин в письме к М. Горькому в Сорренто от 9 февраля 1930 года впервые упомянул в нем о «кокетливых прустовских приемах».¹

«...Книга Гайто Газданова (Газданов – осетин, очень культурный паренек, сейчас кончил университет), по-моему, – очень хороша, только кокетлива; это пройдет. Кокетливы «прустовские» приемы, само название. Но на него обратите серьезнейшее внимание, Алексей Максимович. Хорошо бы его в России напечатать – и вполне возможно; ни это, так другое. Он по-настоящему даровит. От него я жду больше, чем от Сирина. В числе немногих «подающих надежды» он мне представляется первым в зарубежье...»²

Все последующие критики – В. Вейдле, В. Ходасевич, Н. Оцуп и др., в свою очередь, отмечали влияние на молодого прозаика эпопеи Марселя Пруста «В поисках утраченного времени».

В. Вейдле в статье «Новая проза» Газданова», указывая на родословную романа Г. Газданова «Вечер у Клэр» и другого писателя эмиграции Ю. Фельзена*, писал: «... По ритму, как и по тону, обе эти прозы – французского покроя, но впечатле-

* Юрий Фельзен (Фрейденштейн Николай Бернгардович (1894 – 1943), прозаик, автор повестей, романов: «Неравенство», «Обман», «Счастье», «Письма о Лермонтове».

ния переводной они все-таки не производят. В обоих случаях и тон этот, и ритм издали напоминают Пруста, но никакой подделки «под Пруста», да и никакого прямого подражания Прусту в них нет. Сама концепция повествования, изображающего не мир, а восприятие его автором, идет тут и там – в различных преломлениях – от Пруста, но знаменует нечто вполне приемлемое и закономерное: переход этот наблюдается во всей европейской литературе XX века, намечался и у нас (хотя и не на французский лад) у Андрея Белого. Он и у Набокова совершенно очевиден, а что у этих двух молодых парижских авторов он следует французским образцам, вполне естественно и нисколько их таланта не порочит».³ И далее: «...Ранние воспоминания, из коих в главной своей части состоит «Вечер у Клэр», не к жизни во Франции относятся, а потому и написаны менее «по-французски», но та поэтическая дымка, что окружает их, в свою очередь, **многим обязана чтению Пруста**. Газданов (как и Фельзен) научился обходиться и почти совсем, без вымысла, – воспоминания в вымысел превращать или ими вымысел заменять...»⁴ (выделено мной – *Н.Ц.*).

Владислав Ходасевич, так же, как и Вейдле, правда, уже более категорично, настаивал: «...Газданов изобретательней, живописней Фельзена, в нем больше блеска... но то, что объединяет Газданова с Фельзеном, не ими добыто: оба автора просто под влиянием Пруста».⁵

Дилемма Газданов – Пруст оставалась, по существу, неразрешенной и в монографии американского слависта Л. Диенеша; более того, здесь несколько смущает двойственная и непоследовательная позиция ее автора. «В двадцатые годы, – пишет Диенеш, – Пруст, конечно же, был именно тем писателем, которого следовало читать, которым следовало восхищаться и о котором следовало говорить... именно в эти годы Пруста возносят на самую вершину французского литературного пантеона... **Это не могло не оказать воздействия на парижский русский литературный мир...**» (выделено мной – *Н.Ц.*). Тем не менее, в интервью, данном сорок лет спустя, Газданов говорит, что в то время он еще не читал Пруста! Хотя позже Газданов, конечно, очень внимательно прочтет каждый из написанных им томов, называя его «величайшим писателем двадцатого века», и, **по-видимому, не избежал в определенной степени его влияния!**⁶ (И это уже после того, как роман был написан?!).

И вместе с тем: «...У нас нет оснований сомневаться в том, что «Вечер у Клэр» не был написан под влиянием автора «*A la Recherche du temns perdu*».⁷

* «В поисках утраченного времени» (*фр.*).

И еще: «...С самого же начала Газданов имел свой оригинальный индивидуальный стиль, свое мировоззрение, свой собственный «способ видеть и чувствовать тотальное принуждение и давление космоса», как говорит Уильям Джеймс, и вряд ли кто-нибудь возьмется утверждать, что он бы не развивался именно в этом направлении, даже если бы в современной французской литературе не было бы Пруста.⁸

И, наконец: «...Газданов действительно говорит в том же самом интервью, определенное сходство или то, что может быть интерпретировано как «влияние», является ничем иным как «совпадением по времени». Ни формальная структура его романа (конец, вынесенный в начало, и затем «путешествие назад в глубины памяти», осуществляемое с помощью воспоминаний о событиях из жизни рассказчика, которые привели к моменту в настоящем, служащему одновременно и началом и концом книги), ни естественное построение на эпизодах и отступлениях повествование, при очевидном отсутствии сюжета как объединяющего структурного принципа, ни значение, отводящееся памяти, не могут сочетаться с необходимостью заимствования у Пруста.⁹

Однако, обращаясь к рассказу Газданова «Железный лорд», опубликованному в «Современных записках» в 1934 году, Л. Диенеш, вновь обращаясь к Прусту, утверждает: «...Он (рассказ – *Н.Ц.*) составлен из нескольких тонко сплетенных мотивов: так запах роз на берегу Сены в начале рассказа возвращает рассказчика в то время, когда он в последний раз слышал их сильный запах из гроба их тогдашнего соседа Василия Николаевича Смирнова (здесь можно действительно усмотреть влияние Пруста!¹⁰)» (выделено мной – *Н.Ц.*).

Речь здесь, как видим, идет о «влиянии», исходя из принципа «ассоциативной памяти», вопрос, к которому мы еще вернемся.

М. Горлин, опубликовавший в берлинской газете «Руль» рецензию на роман Газданова «Вечер у Клэр», адресуясь к ее автору, писал: «...В связи с Вашим именем упоминают имя Марселя Пруста, но вопросы влияния или сходства дело профессионального, серьезного критика...»¹¹

Автор рецензии «Похвальное слово Гайто Газданову», М. Горлин*, оказался не только благодарным читателем романа «Вечер у Клэр», но и куда более, как выясняется, осмотрительным и пронизательным, в отличие от многих современников писателя.

* Горлин Михаил Генрихович (1909, Петербург – 1943, концлагерь, Германия) – поэт, литературовед. В Берлине возглавлял кружок поэтов. В 1933 году бежал вместе с женой из Германии во Францию.

Отношение Г. Газданова к эпосе М. Пруста и в самом деле требует «профессионального, серьезного» подхода, а не субъективных впечатлений, когда, в силу самой литературной атмосферы (в данном случае «прустовской») или же личных пристрастий, то или иное литературное произведение идентифицируется с явлениями отнюдь не схожими и, таким образом, желаемое выдается за действительность.

Сравнительное литературоведение – именно та область «неторопливо созревающих тем», которая позволяет объективно и широко взглянуть на явления уже вполне устоявшиеся.

О том, что в период создания и выхода романа «Вечер у Клэр» Газданов не читал эпоса Пруста, проливает свет в своих воспоминаниях «Поля Елисейские» и писатель В. Яновский: «...Свой первый рассказик Фельзен напечатал, кажется, еще в «Новом корабле» и два раза читал это произведение на собраниях: разворачивал перед собою аккуратно завернутый в газету журнальчик и внятно, четко, спокойно, однако, с большим внутренним жаром, оглашал синтаксически странные, искусные фразы.

Писал он о любви, сдобренной самоубийственной ревностью, и в этом смысле плелся в хвосте Пруста; но связь с последним дальше не шла. Хотя предложение Фельзена было длинное и трудное, но прустовское постоянное сравнение предметов одного ряда с явлениями совершенно другого ряда у Фельзена отсутствовало; мир его был линейным. Вот его типичная фраза: «Леля перестала во мне нуждаться, и вся ее дружелюбность исчезла, как раньше – с концом любовного раздвоения и совместной борьбы за меня – исчезла ее раздражительность: я оказался попросту лишним и – трезво это понимая – к ней, по слабости, не мог не приходить, а Леля, упоенно-радостная – щедрая, мне дарила, словно подаяние, свое столь живительное присутствие».

Я упоминаю о Прусте потому, что Николаю Бернгардовичу часто приходилось туго от этого своего стилистического (типографического) сходства с любимым и модным писателем. Так, улыбаясь, он рассказывал: «В союзе молодых писателей (Данфер Рошро) после чтения Фельзена выступил Г[азданов] и заявил, что это сплошной Пруст! А несколько лет спустя Г[азданов] сознался ему, что в ту пору еще Пруста не читал».¹²

Между тем, именно Г. Газданова и Ю. Фельзена критики В. Вейдле, В. Ходасевич и др. генетически связывали с творчеством французского писателя. Любопытно, что и сам Газданов под несомненным влиянием «прустовской» атмосферы говорил о влиянии на Фельзена эпоса Пруста (хотя и не читал ее!). «Вообще о Прусте в конце 20-х годов, – по свидетельству того же В. Яновского, – слагались легенды, но читали его не многие».¹³

Фельзен, в отличие от Газданова, и в самом деле увлечен был Прустом: об этом свидетельствует опубликованная в «Числах» за 1932 год его статья «О Прусте и Джойсе».

Но влияние Пруста на Фельзена выразилось лишь внешне. Приведя характерный для прозы Фельзена отрывок, Яновский замечает: «...Проза Фельзена без красок: серый рисунок острым карандашом... скучная отчетливость. Поплавский выразился: «Кто может выслушать целый концерт для одной флейты!». Для такого рода литературы надо было локтями расчищать дорогу. И Фельзену в этом чудесным образом помогали разные, часто враждебные друг другу, влиятельные люди: Адамович, Ходасевич, Гиппиус, Вейдле. Все они старались хоть раз в год похвалить его, даже чрезмерно. Что казалось иногда несправедливым! Любопытно, что со времени падения Парижа и гибели Фельзена – никто из оставшихся в живых маститых критиков ни разу не посвятил статьи его романам, это даже неприлично, принимая во внимание предыдущие комплименты».¹⁴

Нельзя здесь же не вспомнить и о том, что, говоря о значении творчества Пруста для французских писателей, исследователи его творчества сходятся во мнении, что хотя зарождение нового романа XX века связывали обычно с автором «В поисках утраченного времени», при жизни он, как выясняется, не имел ни учеников, ни последователей. «...Достоверно известно, – утверждает Клод Мориак в своей книге о Прусте, – что у него не было учеников, хотя, казалось бы, у такого мастера не должно быть недостатка в последователях, причем им была бы предоставлена полная свобода. Предлагая новый метод, он на самом деле давал возможность каждому возделывать свой сад. Но мы не только никогда не слышали об учениках, которых можно назвать новаторами, – нельзя даже утверждать, что Пруст, как многие великие писатели, имел слепых подражателей».¹⁵ Того же мнения придерживается и историк французской литературы Симон.¹⁶

Внимание здесь следует обратить на то, что речь идет о самой **французской литературе (!)** и о возможных «учениках» и «подражателях» в ней Пруста.

Популярность Пруста и в самом деле была огромной; его эпопея вобрала в себя искания новой романной формы начала века, «которую Томас Манн – сам крупнейший обновитель техники романа – определил, используя старую формулу Гете, как «субъективную» эпопею».¹⁷

Пруст, естественно, интересовал не только французских, но и русских писателей. Хроника культурной жизни Франции 20–30-х годов, составленная Мишелем Бейсаком, гласит: «25 февраля, 1930 год. Литературные франко-русские собеседова-

ния. Очередное открытое собрание. Организаторы Робер Себастьян и Всеволод Фохт. Вступительное слово о Марселе Прусте и его творчестве скажут Робер Оннерт и проф. Вышеславцев. В последующем обмене мнениями согласились принять участие Александр Арну, Н.А. Бердяев, Андре Моруа, И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, Рене Лалу, проф. Н.К. Кульман, Андре Мальро, Ю.Л. Сазонова, М.Л. Слоним, Н.А. Теффи, Станислав Фюме, М.И. Цветаева, М.О. Цейтлин и многие другие видные представители парижского литературного мира». ¹⁸

Позже, познакомившись с эпопеей «В поисках утраченного времени», Газданов назовет и те истоки, которые питали творчество Пруста, и это, несомненно, свидетельствует о глубоко и основательном знании самой истории французской литературы. «...В противоположность Достоевскому, – пишет он, – у Пруста в истории французской литературы были предшественники. Первый из них – герцог Сен-Симон * с его несравненным искусством психологического портрета. Но герцог Сен-Симон не был беллетристом и писал только свои воспоминания. Писатели – предшественники Пруста – это Бенжамен Констан и Фромантен с романами «Адольф» и «Доменик». Они пытались делать то, что впоследствии делал Пруст, но у них не было его таланта, и поэтому, быть может, когда говорят о Прусте, то о них забывают. Конечно, ни «Адольфа», ни «Доменик» нельзя сравнить с эпопеей Пруста «В поисках утраченного времени». ¹⁹

Следовало, видимо, к названным Газдановым писателям добавить еще и Рескина: «...Зрение у Рескина было поистине микроскопическим. Пруст перенял его метод, но развил его гораздо дальше, чем учитель, и с тою скрупулезностью, образцом которой служил ему Рескин, подошел к изображению чувств», – писал о нем А. Моруа. ²⁰

Влияние романа Пруста «В поисках утраченного времени», «идущие от него волны», получили отголосок спустя лишь два десятилетия.

Главное для последователей нового романа, – это, чтобы «история не была рассказана «традиционно», в хронологическом порядке, главное в несхожести, которая сама по себе уже относительна, уже банальность. «Сегодня требовательный

* Мысль эта нашла свое дальнейшее развитие в работе философа М. Мамардашвили, отдавшего не один год изучению творческого наследия М. Пруста. «...Сен-Симон, который, может быть, больше всего повлиял на Пруста. Я имею в виду не графа Сен-Симона, основателя социалистических утопий, а герцога Сен-Симона, автора мемуаров, относящихся к началу XVIII века. Кстати, Пруст признавал филиацию от XVIII века французской культуры». (М. Мамардашвили. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М., 1995. С. 14).

читатель, – замечает в этой связи Моруа, – даже от хорошего романа, написанного в бальзаковской или флюберовской манере, не получает достаточного заряда».²¹

И таким образом, «антироман – создание определенного исторического времени, сущность его отразившее своими особенностями. Теперь становится понятнее, – заключает Л. Андреев, – почему до 50–60-х годов Пруст не находил ни учеников, ни рабских подражателей! 30-е и 40-е годы не были достаточно для этого благополучными»²² (выделено мной – Н.Ц.).

Традиционный роман минувшего столетия существенно изменился, обрел новые черты. Весьма показательно, что Г. Адамович, анализируя роман Б. Поплавского «Аполлон Безобразов», несомненно почувствовал, что к нему неприменимо понятие романа «в общепринятом, традиционном смысле, – т.е. длинного, стройного повествования с фабулой и отчетливо обрисованными типами... его «Аполлон Безобразов» – было смесью личных признаний с заметками о других людях, без логической связи, без стремления к композиционной последовательности».²³

Именно эти особенности нового романа, его существенная трансформация не будут поняты и учтены критикой*. Русский роман зарубежья наряду с его классической, традиционной формой включавший и европейские тенденции, сделался «уникальным явлением».²⁴

Отношение к Марселю Прусту, которого, по словам Л. Дие-неша, «следовало читать и которым следовало восхищаться», было в среде писателей русской эмиграции далеко не столь восторженным и однозначным. По-разному он был воспринят и в советской России. В своем отзыве на книгу «Пруст в русской литературе» А. Кушнер приводит тому немало примеров: «...стало ясно, с каким восторгом и сопротивлением был он встречен в России. О том, что говорил Горький («Нестерпимо болтливый Марсель Пруст»; «Французы дошли до Пруста, который писал о пустяках фразами по 30 строк без точек...») или Бунин («что же, для вас и Пруст лучше Гюго?»), стыдно вспоминать; впрочем многие и сегодня думают точно так же, только стесняются в этом признаться.

Но от Андрея Белого, а тем более Михаила Кузьмина, ждешь другого отношения. Увы, ожидания обмануты: «как

* «...Подобная растерянность перед потребностью жанрового определения большого повествовательного текста «новой прозы» не преодолена еще и сегодня. Хотя в последние годы сделано несколько ответственных проб такого рода, попытка вычленить и определить новую романную форму, поименованную «феноменологической». /См.: Ю. Бабичева. «Ночные дороги» Гайто Газданова: Проблемы стиля и жанра // Дарьял. – 2001. – № 3. – С. 127.

читатель, я тянусь к простым формам: боготворю Пушкина, Гете, люблю Шумана, Баха, Моцарта, пугаюсь психологизма Пруста и выкругасов Меринга, а как писатель, появляюсь в рядах тех, кто понимает простоту форм, и это непростота». Что хочет сказать Андрей Белый («О себе как о писателе», 1933) в этом своем пассаже, понять нелегко. Оказывается, «как читатель» он любит Шумана, Баха и Моцарта, «появляется в рядах тех...» – советская идеология явно сказала не только на смысле фразы, но и на манере строить фразу – так писали в газете «Труд», в журнале «Красная новь» ... Борис Зайцев привез ему книгу «Под сенью девушек в цвету». В следующий его приезд в Москву Андрей Белый вернул ее со словами: «Это бормашина какая-то». Сказать такое об одной из лучших книг в этом мире – как же надо было растеряться, утратить слух, а заодно и способность воспринимать новые вещи...». И далее: «...Но вот и Кузьмин, если верить воспоминаниям В. Петрова, говорил, что прустовская проза «кажется ему слишком совершенной и недостаточно живой, он сравнивал ее с прекрасным мертворожденным младенцем, заспиртованным в банке». <...> Зато Ахматова... Но нет, лишь один раз встречается в указателе имен к ее сочинениям имя Пруста, и какое же это общее, расхожее суждение: «Три кита, на которых ныне покоится XX век, – Пруст, Джойс и Кафка – еще не существовали как мифы, хотя и были живы как люди» – это из очерка Амадео Модильяни...».²⁵

Можно соглашаться или же не соглашаться, даже иронизировать по поводу «советской» конъюнктуры, действительности, однако не в нашей власти что-либо изменить в отношении, оценке всех этих писателей творчества Марселя Пруста.

Ну, а каково все же было отношение к Прусту в среде писателей Русской эмиграции?

Тут невольно на память приходит отрывок из романа «Аполлон Безобразов» современника Газданова Бориса Поплавского: «...Читала ли она (Тереза – *Н.Ц.*) книги? Не знаю, ибо я не запомнил ее с книгой. Хотя она все знала, все понимала, думаю, все предчувствовала с чужих слов, со слов о чужих словах. Думаю также, что ей было достаточно одной страницы, чтобы оценить книгу, ибо сразу грубость написанного бросалась ей в глаза, а хорошие книги – к чему, действительно, читать их до конца, не весь ли Пруст заключен в одной своей бесконечной фразе с множеством придаточных предложений, и не вся ли душа писателя – в известной перестановке прилагательного в одном описании единого сумрачного утра?».²⁶

3. Шаховская в книге «В поисках Набокова» поведала о том, как на вопрос французского журналиста Пьера Бениша, любит ли он Пруста, Набоков отвечал: «...Я его обожал. Потом очень, очень любил, – теперь знаете...».²⁷ В жизни Набо-

кова наступил период «переоценки ценностей», хотя ранее роман «В поисках утраченного времени» причислялся им, наряду с «Улисом» Джойса, «Петербургом» А. Белого, «Превращением» Кафки, к литературным шедеврам XX века; именно Набокову принадлежит единственная, пожалуй, в русской литературе сатира на прустовский стиль. В романе «Камера обскура» Набоков так рисует образ писателя Зегелькранца: «...Его имя было хорошо известно в литературных кругах, но книги его продавались худо. Он звал лично покойного Марселя Пруста, подражал ему и некоторым другим новаторам, так, что из-под его пера выходили странные, сложные, тягучие вещи...». И далее Зегелькранц читает Кречмару, главному герою романа «Камера обскура», пассаж, в котором речь идет о посещении больным дантиста, стилизованный «под Пруста»: «...Когда он устремлял все сознание на эту боль, стараясь убить боль ультрафиолетовым лучом разума, он в продолжение нескольких секунд испытывал мнимое облегчение, но тотчас замечал, что он уже не орудует лучом, а думает о его действии, и таким образом уже отделен собственной мыслью от объекта ее, отчего боль торжественно и глухо продолжалась, ибо в ней именно было что-то длящееся, что-то от сущности времени, или, вернее, оно было связано со временем, как жужжание осенней мухи или треск будильника, который Генриетта никогда не могла ни найти, ни остановить в крошечной тьме его студенческой комнаты...» и т.д.²⁸

Иван Шмелев, писатель «первой волны», в свою очередь утверждал, что говорить «...о решающем влиянии Пруста на русскую литературу эмиграции нельзя никак... Чем может насытить Пруст? Дух насытить требовательный, не пустой? То, что дает Пруст, слишком мало для взыскательного читателя. У нас, русских, есть, слава Богу, насытители, и долго они не оскудеют. И Пруст пользовался их светом... Толстой оказал влияние в приемах.

Куда ведет Пруст? Какому богу служит? Наша литература слишком сложна и избрана, чтобы опускаться до влияний... невнятности, хотя и четкой. Тут Пруст бессилен. Да и по лучшему своему он не может идти в сравнении с нашей силой.

Влиять на литературу значит вести ее. Для сего надо всемирную тревогу, великое душевное богатство.

Пруст не может считаться крупнейшим выразителем нашей эпохи...».²⁹

В отрочестве Марсель Пруст довольно рано «разделил вместе с матерью вкус к романам Толстого».³⁰ И о том, что «свет» Толстого пролился на Марселя Пруста, в разное время, помимо И. Шмелева, отмечали М. Алданов, а затем и В. Набоков. «Пруст, – утверждал М. Алданов, – вышел из Толстого, –

стоит только перечесть сцену прощания Свана с герцогом и герцогиней Германт». ³¹ «...Поток Сознания, или Внутренний монолог, – в свою очередь утверждает В. Набоков, – изобретенный Толстым, русским писателем, задолго до Джеймса Джойса <...> У Толстого этот прием существует в зачатке, так как автор помогает читателю, у Джеймса Джойса он доведен до максимальной степени объективной записи» ³² (выделено мной – *Н.Ц.*). Набоков говорит об этом открытии Л. Толстого, которое, по странной случайности, осталось вне поля зрения критиков. «Он открыл – так никогда и не узнав об этом – метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней. Он единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют бесчисленные часы его читателей... были и другие писатели, откровенно стремившиеся передать это движение: так Пруст приводит героя романа «В поисках утраченного времени» на последний светский обед, и тот, видя своих знакомых в серых париках, вдруг понимает, что серые парики – просто седые волосы, что эти люди состарились, пока он путешествовал в глубь своей памяти. Или обратите, например, свое внимание, как Джеймс Джойс обходится с временем в «Улиссе», когда Блум пускает клочок бумаги от моста, к мосту вниз по Лиффи – из дублинской бухты в океан вечности. Но даже эти писатели не добиваются того, чего достигает Толстой, передавая течение времени как бы невзначай, мимоходом. Время у них течет медленнее, или быстрее, чем часы вашего деда, – это время «по Прусту» или «по Джойсу», а не обычное» (выделено мной – *Н.Ц.*).

Л. Толстой стал неотъемлемой частью духовного мира Марселя Пруста, ему принадлежит место особое. Сравнивая Бальзака и Толстого, Пруст писал: «Есть писатели, которых любишь, подчиняясь им, от Толстого получаешь истину, как от того, кто больше и сильнее, чем ты сам. <...> Ныне Бальзака ставят выше Толстого. Это безумие. Творчество Бальзака антипатично, грубо, полно смехотворных вещей. Человечество предстает перед судом профессионального литератора, жаждущего создать великую книгу... Бальзаку удастся создать впечатление значимости, у Толстого все естественным образом значительнее, как помет слона рядом с пометом козы...» ³³

К прустовскому методу у Газданова, как полагали критики, мог восходить принцип «ассоциативной памяти».

В эпопее «В поисках утраченного времени» у Марселя, одного из героев романа, «бессознательные воспоминания» связаны с размоченным в чае печеньем «мадлен», и вызваны они вкусовым ощущением.

Действительно, и в романах, и в рассказах Г. Газданова можно найти этот «принцип внешних ассоциаций», вызван-

ный как вкусовыми ощущениями, так и обонянием, зрительными и слуховыми впечатлениями.

Так, например, в «Вечер у Клэр» читаем: «...особенно хорошо я помнил запах воска на паркете и вкус котлет с макаронами, и как только я слышал что-нибудь напоминающее это, я тотчас представлял себе громадные темные залы, ночники, дортуар, длинные ноги и утренний барабан, Успенского в белой рубашке и подполковника, бывшего плохим христианином...» [I, 70].

Или: «...Становилось темно, речка всхлипывала и журчала; и этот тихий шум слит теперь для меня с воспоминаниями о медленной ходьбе по песку, об огоньках ресторана, который был виден издалека, и о том, что когда я опускал голову, я замечал свои белые летние брюки и высокие сапоги Виталия...» [I, 114].

Или в «Призраке Александра Вольфа»: «...Я вынул папиросу и зажег спичку, которая вспыхнула и моментально погасла, оставив после себя запах недогоревшего фосфора. И тогда я ясно увидел перед собой густые деревья сада в медном свете луны и седые волосы моего учителя гимназии, который сидел со мной на изогнутой деревянной скамье. Была ранняя осень и ночь. Утром следующего дня начинались мои выпускные экзамены. Я работал весь вечер и потом вышел в сад. Когда я проходил по длинному гимназическому коридору, товарищи, которых я встречал, сказали мне, что час тому назад одна из наших учительниц покончила с собой. В саду я увидел учителя, сидевшего на скамейке. Я сел рядом с ним, достал папиросу, зажег спичку, – и вот тогда, как теперь, она сразу потухла, и я почувствовал тот же самый запах» [II, 104].

Но надо сказать, что об «ассоциативной памяти», которую связывали с творчеством Марселя Пруста, критики заговорили лишь с выходом в свет романа «Вечер у Клэр», хотя принцип этот использован был Газдановым значительно раньше, уже в самом начале творческого пути в рассказе «Превращение» (1928): «...Помнится, в плохоньком меблированном доме большого южного города России жили две дамы в одинаковых комнатах, одна над другой. Дама, жившая наверху, умирала от страшной болезни: «лимфатические сосуды» – говорили мне, и казалось, что в теле этой бледной и толстой женщины стоят десятками маленькие стаканчики с белой жидкостью, – и вот жидкость темнеет, окрашиваясь в кровавый цвет, и дама поэтому умирает. Внизу же другая дама целыми днями играла на пианино; и в вечер смерти «лимфатической больной» оттуда все слышалась элегия Массне; а наверху на столе лежал раздувшийся труп, и белый холст завешивал зеркала; я вспомнил эту историю однажды в ресторане, когда граммофон заиграл

такой знакомый мотив; я надолго задумался; пластинка перестала вертеться, а я не начинал есть; белый пар взвивался над супом, и волны холста струились по зеркалам» [III, 82–83].

В рассказе два вида ассоциативной памяти – это звук – «элегия Массне», и зрительная – «волны холста струились по зеркалам».

В статье В. Вейдле «Новая проза» Газданова», где автор «Вечера у Клэр» и прозаик Ю. Фельзен провозглашены последователями Пруста, критик, в числе тех немногих писателей, которые развивались в русле собственной национальной литературы, называет Андрея Белого и Владимира Набокова. Но примечательно, что совершенно иной позиции придерживается А. Зверев в своей недавно опубликованной книге о Набокове. Исследователь утверждает, что романы В. Сирина «Машенька» и «Защита Лужина» написаны были им не без влияния «уроков» Марселя Пруста, «хотя рецензенты «Машеньки» этого, конечно, не предвидели. – Они вообще не проявили особой художественной чуткости. Странно, ведь о книге среди других писали видный прозаик М. Осоргин и один из лучших критиков зарубежья К. Мочульский...».³⁴

Напомним, что «среди других» были – Г. Адамович, В. Варшавский, Н. Андреев, Г. Иванов, Ю. Терапиано, В. Ходасевич, М. Кантор, М. Цейтлин. И хотя о первом романе В. Сирина говорили, главным образом, как о продолжателе традиций русской литературы – Тургенева, Чехова, Бунина, но, наряду с этим, сказано было и о «западничестве» Сирина: так, например, Г. Иванов считал, что в «Защите Лужина» В. Сирин проявил себя, «как имитатор... новой французской литературы», уточняя при этом, что «Ю. Фельзен и Г. Газданов бесконечно далеки по своему существу от того, что делает Сирин... Их связь с французской литературой – органическая и творческая связь»³⁵ (выделено мной – Н.Ц.).

На западничестве В. Сирин настаивал и историк литературы, славист Н. Андреев: «Сирин – зарубежник. Это элементарнейшее определение относится не только к его временной географической прикреплённости (Берлин), но в известной части, к духу и плоти его произведений <...> Сирин (мы повторяем) – зарубежник. И зарубежье отслоилось у него прежде всего в форме».³⁶

«Айхенвальд, – продолжает Зверев, – говорил о бунинской выучке, но можно сказать и об уроках Марселя Пруста. Ведь август, который был девять лет назад, возникает из провала во времени благодаря запаху карбида, который случайно донесся из гаража, растекаясь по лиловому в сумерки асфальту, – обычный прустовский ход с использованием прежних произвольных ассоциаций, вызываемых совпадением цвета, запаха или вкуса: они включают тонкие механизмы эмоциональной па-

мяти...». И далее положение это аргументируется следующим образом: «Реконструкция, сделанная в «Машеньке», – через мелочи, осевшие где-то в лабиринте памяти, через внезапные ассоциативные переходы, как запах карбида, которым «включен» событийный ряд девятилетней давности, так что заново пережито вставание с постели после болезни и увидены легкие литографии на стенах, – по духу своему уже прустовская (в лекциях Набоков особо отмечает важность такого рода эмоциональных потрясений для эпопеи «В поисках утраченного времени» и способность французского романиста осознать «художественную важность подобного опыта»³⁷

Но хотелось бы здесь же уточнить, такое специальное, углубленное прочтение Пруста, дело, несомненно, более позднее и специальное, необходимое для ведения лекционного курса. Кроме того, ведь курсу «Шедевры европейской культуры» Набокова, прочитанному осенью 1948 года в Корнельском университете, предшествовали лекции по русской литературе. Да и не тот же ли Набоков указывал на то, что сам этот «провал» во времени задолго до Пруста открыл «русский писатель» Лев Толстой. Напомним также, что Набоков, размышляя о «мирах» госпожи Вердюрен, госпожи де Германт, других персонажей «В сторону Свана», и обращая внимание на приемы, используемые Прустом, писал: «...Все они вращаются на орбитах, образованных схожими силами, а именно автоматизмом, поверхностью, машинальностью бытия, что уже знакомо нам по сочинениям Толстого»³⁸ (выделено мной – *Н.Ц.*).

Мог ли Газданов не обратить внимание на художественные приемы Л. Толстого, писателя, перед которым он преклонялся всю жизнь?

Говорить, опираясь на принцип ассоциативной памяти, о том, что генетически Газданов восходит к Прусту, довольно, как мы видели, иллюзорно и вовсе неубедительно. Сам по себе он глубоко субъективного порядка, и едва ли мог быть механически позаимствован. Он требовал собственных жизненных впечатлений, ибо сама такая «реальность», как справедливо замечал философ М. Мамардашвили, «предстает из кусков тебя самого <...> Ибо произведение есть нечто такое, что позволяет нам нырнуть в самих себя и тем самым коммуницировать с действительностью, а без ныряния коммуникации нет».³⁹

Да и не об этом ли самом писал М. Пруст, указывая на подсознательные глубины нашей памяти? «...Пытаясь вспомнить прошедшее, мы лишь напрасно роемся в памяти, все усилия рассудка тут тщетны. Оно недостижимо для сознания и затаилось за его пределами – в каком-то осязаемом предмете (в ощущении, которое доставляет нам этот предмет), – хотя мы о том и не подозреваем».

И в заключение нельзя не обратить внимание на одну существенную и важную сторону романа «Вечер у Клэр», оставшуюся за пределами внимания критики: исключение, пожалуй, составил М. Горлин, хорошо почувствовавший «фон» газдановского романа. Он писал его автору: «...Ваше путешествие не экзотическое, оно очень простое и очень русское». ⁴⁰

Видимо, вовсе не случайно эпитафией к своему первому роману Г. Газданов выбрал строку из письма Татьяны к Онегину. На протяжении всего романа автор-повествователь упоминает имена, произведения Г. Державина, В. Тредьяковского, К. Батюшкова, Л. Толстого и других писателей; немало в нем реминисценций, перефразов из русской классики, но что важно особенно, так это обращение Г. Газданова к «Житию протопопа Аввакума», по меткому определению А. Ремизова, «единственно несравненной прозе русского лада». ⁴¹

«...Мы учили тогда протопопа Аввакума, и Василий Николаевич читал нам длинные отрывки...». И далее следует пространная выдержка из текста «Жития».

«...Он читал очень хорошо; и мой товарищ, Щур, один из самых способных и умных, каких мне приходилось встречать, говорил мне: «Ты знаешь, Василий Николаевич сам похож на протопопа Аввакума; такие вот люди шли на костер...» [I, 103-104].

Это впечатление гимназических лет герой-рассказчик пронес через всю жизнь. Случайно ли обращение Газданова к «самому замечательному и самому известному писателю XVIII века»? Скорее всего, нет. «...Своеобразная стилистическая манера Аввакума, крайний субъективизм его сочинений, — отмечал Д. Лихачев, — неразрывно связаны с теми мучительными обстоятельствами его личной жизни, в которых осуществилось его писательское «страдничество». ⁴²

Мог ли писатель столь утонченный и восприимчивый, как Гайто Газданов, не почувствовать и не переживать всего этого?

МОНПАРНАС «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА». СОВРЕМЕННОСТИ

...Память нечто очень личное, субъективное... вот отчего мемуары об одних и тех же людях, об одних и тех же событиях так разнообразны и часто противоречивы.

Зинаида Шаховская

Октябрь 1917 года, поражение белого движения, политика советской власти в отношении интеллигенции стали причиной возникновения «Русского Зарубежья», которое, по свидетельству парижского профессора Рене Герра, – явление «уникальное». «...Были исходы разные, и польские, и еврейские. Но такого явления в культурном плане, как русская эмиграция, такого в истории человечества еще не было... Сейчас есть целые кварталы в Париже китайские, вьетнамские – магазины, рестораны. Русские как-то стеснялись. Они чувствовали себя политическими эмигрантами – надеялись, что рано или поздно вернутся в Россию. Они не пустили корней, квартир не покупали, землю не покупали – в отличие от второй, третьей эмиграции. Они, по выражению Надежды Теффи, «жили на чемоданах». И все надеялись – и в 70 лет, и в 75, когда надежды вроде бы уже не было...».¹

«Великий поход» на Запад после «окаянных дней» 1917 года не может не поражать богатством представителей искусства и науки, оказавшихся к началу двадцатых годов за пределами России; если говорить о литературе, то это уже известные до революции поэты и прозаики: А. Аверченко, Л. Андреев, К. Бальмонт, И. Бунин, З. Гиппиус, Б. Зайцев, А. Куприн, Д. Мережковский, А. Ремизов, И. Северянин, А. Толстой, Н. Теффи, В. Ходасевич, М. Цветаева, Иван Шмелев, Саша Черный и многие другие.

Судьба русской интеллигенции должна была, по мнению Бунина, предостеречь остальной мир:

«...Наша цель твердо сказать: поднимите голову! Миссия, именно миссия, тяжкая, но и высокая, возложена судьбой на нас... взгляни, мир, и знай, что пишется в твоих летописях одна из самых черных и, быть может, роковых для тебя страданий!».²

Русская литература волею исторических судеб оказалась, таким образом, расчлененной, и ареалы ее Рассеяния – это, конечно, не только Париж или Берлин, но и Прага, Варшава, София, Белград, Нью-Йорк. Однако центром, средоточием русской духовности оказалась французская столица.

«Серебряный век» русской литературы продолжил свою жизнь в эмиграции, впрочем, хронологические границы здесь весьма относительны: принято считать, что начало его следует исчислять от первых поэтов-символистов 90-х годов XIX века, а конец приходится примерно на 20-е годы века нынешнего. Однако понятие «серебряного века» вполне может быть распространено, на основании того общего, что их объединяло, и на 30-е годы, – по справедливому, на наш взгляд, мнению Н. Богомолова, – «Серебряный век» – это не только время, но отношение художника к этому времени!³

Жизнь на русском Парнасе, где, как вспоминает Зинаида Шаховская, бывал, но «держался несколько обособленно и умный писатель осетин Гайто Газданов, человек не по-кавказски сдержанный», протекала весьма оживленно: поэты и прозаики объединились в литературные группировки, часто противостоявшие друг другу, и даже враждебные.

Вокруг видных поэтов и прозаиков собирались люди творческих профессий, судьбы которых складывались по-разному. На поэтах «парижской ноты» сказывалось влияние Георгия Иванова, вокруг Б. Поплавского сгруппировались талантливые поэты, которых называли «плеядой без Пушкина», но большинство все же, по определению Ю. Терапиано, «думало по Адамовичу».

У представителей этих группировок отношение к литературе было разным: у В. Сирина-Набокова, например, резкое неприятие и раздражение вызывали поэты парижской школы с их принципом «дневниковой» поэзии, возглавляемой Г. Адамовичем. В. Сирин решительно восставал против «того особого душевного отношения к поэзии, при котором от нее самой, в конце концов, остается лишь мокрое от слез место (...) Искусство, подлинное искусство, цель которого лежит напротив его источника, то есть в местах «возвышенных и необитаемых», а отнюдь не в густо населенной области душевных излияний, выродилось у нас, увы, в лечебную лирику. И хоть понятно, что личное отчаяние невольно ищет общего пути для своего облегчения, поэзия тут ни при чем, схема и Сена компетентнее».⁴

Умонастроения русского Монпарнаса определялись, конечно, не только встречами и чтением стихов в кафе «Ла Болле» и «Таверне Дюмениль», «Ротонде» и «Куполе», но и долгими полуночными спорами за столиками кафе на стыке бульваров Монпарнас и Распай; сюда после первой мировой войны перекочевали и художники.

«...Когда я начал сюда ходить (речь идет о второй половине 20-х годов – Н.Ц.), – вспоминает поэт Владимир Варшавский, – первоначальные баснословные времена уже миновали. Я не застал заседаний «Палаты Поэтов», основанной Парнахом, Шаршуном и Гингером. Правда, я все же успел попасть на устроенный художниками костюмированный бал «Жюль Верн», на котором сошлись художники и натурщики со всего Парижа. При входе раздавали написанную Поплавским афишку. Помню на ней только несколько слов: «Тому, кто прочтет наизусть роман Пруста «В поисках утраченного времени», будет выдан шоколадный бюстик Жюля Верна...».

Но уже потом русские художники и поэты как-то обособились, собирались в разных кафе – поэты в «Селекте», художники в «Доме». Развела их сама жизнь: художники, кто лучше, кто хуже уже могли жить, продавая свои картины, а для поэтов продолжалась нищета.

О чем же говорили на Монпарнасе? О литературе? Да, конечно. «Когда после войны стали модными теории «антиромана», – свидетельствует в своей книге «Незамеченное поколение» В. Варшавский, – в одной из них я с удивлением узнал многое из того, что мы обсуждали в «Селекте»: недоверие к классическому роману XIX века, недоверие ко всему, кроме прямой исповеди и человеческого документа, убеждение, что исследование скрытых душевных движений важнее описаний воображаемых приключений воображаемых героев, вплоть до идеи белой страницы».⁵

В начале тридцатых годов наезжал в Париж из Берлина и В. Набоков, выступавший с чтением своих рассказов. «...Русские парижане ожидали его с любопытством. «Защита Лужина» и «Подвиг» привлекли внимание читающих «Современные записки». Интерес подогревался и «злыми выпадами» Георгия Иванова, «колючими отзывами» Г. Адамовича.

В Париже Набоков ближе знакомится со своими почитателями, среди которых был и Ю. Фельзен, которого неизменно сравнивали с Газдановым, и романы которого «Обман» и «Счастье» были попыткой «вслед Прусту превратить прозу в лирический дневник».⁶ В октябре 1932 года состоялось знакомство В. Набокова с В. Ходасевичем, которое затем переросло в дружбу.

«В свою прокуренную квартиру на улице Катр Шемине в Бианкуре, недалеко от кладбища, где часто хоронили русских

эмигрантов, Ходасевич, ожидая визита Набокова, позвал тех, кто ему был близок из парижской литературной среды: поэтов Юрия Терапиано и Владимира Смоленского, критика Владимира Вейдле. Присутствовала Нина Берберова, еще недавно хозяйка этого дома. Много лет спустя, упомянув тот вечер в автобиографии «Курсив мой», она вспомнит папиросный дым, чаепитие, игры с котенком и разговоры, «которые после долгих мутаций перешли на страницы «Дара». На гостя квартиры, где они с Ходасевичем прожили не один год, Берберова смотрела глазами, полными обожания. Еще с тех книжек журнала, где появилась «Защита Лужина», Сирин был для нее, как сказано в автобиографии, «огромный, зрелый, сложный, современный писатель», который «как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания...».⁷

Любопытно, что уже в двадцатые годы известный историк литературы Д. Святополк-Мирский пытается определить само понятие «эмигрантской литературы», правда, полагая при этом, что дело это скорее будущего. Он полагал, что произведения эмигрантской литературы, конечно же, «останутся», хотя они, все же, «менее значительны произведений советской литературы». И далее, задаваясь вопросом о том, можно ли эти произведения «объединить в одно понятие эмигрантской литературы», Мирский утверждал: «...скорее это осколки, разбросанные в разные стороны и объединенные одним отрицательным признаком: они вне когда-то объединявшего их круга».

И в самом деле, черта, разъединяющая их, была не только внешней, отъединявшая одну литературную группировку от другой, но сказывалась она и в самой формации – и речь, прежде всего, о писателях старшего поколения. «Как бы высоко ни оценивать написанное ими за рубежом, их место в русской литературе определяется их прежним творчеством», – заключал Мирский. «Митину любовь» нельзя серьезно равнять с «Суходолом». Шмелев ничего не написал лучше, чем «Это было». Ремизов только подводит итоги созданному еще в России. Даже Ходасевич ничего не прибавил, по существу, к стихам 1918–1921 гг. Единственное действительное исключение – Марина Цветаева, которая именно в эмиграции дала всю меру своей гениальной силы («Поэма конца», «Поэма горы», «После России»), – но она особенно мало типична для эмигрантской литературы, и какие у нее есть точки соприкосновения с другими поэтами современности – все в Москве (Пастернак, Маяковский). Эмигрантская литература почти и не считает ее за свою».⁸

Вхождение, а затем и усвоение инонациональной культуры, процесс длительный и сложный. Были писатели стерильно-невосприимчивые к западной культуре, во всяком случае, это никак существенно не отразилось на их творчестве. Но

вот, Иван Бунин, писатель, «русскость» которого ни у кого не вызывала сомнений, остался ли он чужд влияния культуры Запада?

Д. Мейснер, поведавший в своих «заметках эмигранта» нам о жизни Бунина во Франции, писал: «...Бунин, долгие десятилетия живя за границей, постоянно и безысходно тосковал по России. Он не находил пути к той французской писательской среде, дорога к которой была для него, в сущности, всегда открыта, а после присуждения ему Нобелевской премии открыта даже широко. Ни с иностранными писателями, ни с интеллигентской средой Франции, где он жил, Бунин тесных связей не имел, с трудом заставляя себя поддерживать только самые необходимые официальные отношения. Не любил он долго жить и в самом Париже. Он предпочитал один в кругу самых близких людей жить в деревне, и мысль его всегда была обращена, прежде всего, к России».⁹

Однако то, что сообщает мемуарист, всего лишь внешняя сторона жизни великого писателя, где нет речи о тех «подспудных соках», которые неизменно подпитывают творчество, и на что указывал в своих автобиографических заметках сам Бунин: «...Я жажду и живу не только своим настоящим, но своей прошлой жизнью и тысячами чужих жизней, современным мне и прошлым, всей историей всего человечества со всеми странами его. Я непрестанно жажду приобретать чужое и претворять его в себя» (выделено мной – *Н.Ц.*).¹⁰

Возможно, в этом и заключается та черта русской, всемирной отзывчивости, о которой в своей известной речи о Пушкине говорил Достоевский.

«Митина любовь» (1925), о которой упоминал Д. Мирский, и которая, по его мнению, уступала «Суходолу» (1911), повести, написанной еще в России, имела свое иное, качественно новое продолжение, – рассказы двадцатых годов, автобиографическая трилогия «Жизнь Арсеньева» (1927–1933), цикл рассказов «Темные аллеи» (1943), который Бунин считал «самой лучшей своей книгой».

Автор исторических романов Марк Алданов занимал некое промежуточное место в иерархии эмигрантских писателей: нельзя отнести его ни к старшему поколению писателей, ни к младшему, хотя почти все его произведения созданы были в эмиграции.

Д. Святополк-Мирский, упоминая в своем обзоре и творчество писателей, которые мало что говорят современному читателю, замечает: «...Другая эмиграция, военная и правительственная имеет тоже своего национального писателя, тоже выдвинувшегося только в эмиграции. Как и Алданов, генерал Краснов, ученик Толстого, но он счастливей Алданова в

своих читателей: мне неоднократно приходилось слышать сравнения «От двуглавого орла до Красного Знамени» с «Войной и миром» не в пользу толстовского романа (читать таких сравнений, правда, не приходилось). Но самый главный из прославившихся уже в эмиграции писателей, самый любимый, истинный властитель дум зарубежной Руси – Дон Аминадо.* Благодаря Дон Аминадо, мы можем сказать про Париж: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет», пахнет Крещатиком и Ланжероновской...». Из молодых парижан Мирский выделяет Б. Поплавского, стихи которого «заставляют прислушаться к голосу настоящего и нового поэта. Интересно в Поплавском, однако, то, что он совершенно оторвался от русской поэтической тематики. Это первый эмигрантский писатель, живущий не воспоминаниями о России, а заграничной действительностью. Эволюция, неизбежная для всей эмиграции¹¹ (выделено мной – Н.Ц.).

Столь же безрадостным, как и Святополку-Мирскому, будущее русской словесности представлялось Г. Струве, Ф. Степуну, Г. Адамовичу, М. Слониму, Г. Газданову, другим писателям. Речь, в сущности, шла о возможности самого выживания в «отрыве от родины, от русских тем, от развивающегося языка» и, прежде всего, о возможности смены для обреченного на смерть старшего поколения, и не только старшего, но, как писал Газданов, и для молодой эмигрантской литературы.

М. Слоним считал, в свою очередь, что «будущее русской литературы на советской стороне, а зарубежная литература обречена», Г. Адамович же утверждал, что «задача зарубежной литературы скромная – додержаться до лучших времен», то есть до возвращения в Россию.

Далеко не все, однако, разделяли прогноз на столь неизбежную и мрачную «эволюцию» писателей русской эмиграции. Так, например, В. Вейдле полагал, то, что русская литература, живопись, архитектура, музыка оказались в лоне европейской культуры, является событием крайне благоприятным, возвращением к истокам близким и знакомым. «...Я знаю, – писал Вейдле, – что русское искусство еще несколько шагов совершило навстречу своей судьбе, и что судьба эта как раз в неотделимости его от того, другого, нерусского искусства, судьба которого решается в Париже и не могли бы решаться более нигде».¹² И, таким образом, Россия, как утверждал В. Вейдле «заговорила на языке, которому научил ее Запад», но «это сходство не уничтожало несходство, а сочеталось с ним и привело к цветению, которое вне такого сочетания было бы невысказано».¹³

* Дон Аминадо (1888–1957) – псевдоним Аминада Петровича (Аминадава Пейсаховича) Шполянского, поэта, фельетониста, журналиста.

Примерно ту же мысль, которая содержит скрытую полемику с теми, кто полагал, что оторванность от родной почвы губительна для писателя, выразил, утверждая обратное, и Дон Аминадо: «... Несмотря на твердо укоренившееся мнение, что дубовый листок, оторвавшийся от ветки родимой, должен непременно засохнуть и превратиться в пыль, равно как обречен на гибель и разложение каждый покинувший родную почву и подпочвенные пласты честный писатель, – кстати сказать, о Тургеневе, написавшем большинство своих произведений в Буживале под Парижем, почему-то забывали, – несмотря на все эти мрачные предпосылки и предсказания, литература в эмиграции расцвела пышным цветом.

«Жизнь Арсеньева», «Митина любовь», «Последнее свиданье» и «Солнечный удар», не говоря уже о целом ряде других книг рассказов, стихов и воспоминаний, Бунин написал на берегу Средиземного моря, в Грассе, Приморских Альпах, на берегу Атлантического океана, в Париже, а не на Волге, не в Москве и не в Елецком уезде Орловской губернии.

Куприн написал своих «Юнкеров», «Елань», книгу «Храбрые беглецы», рассказы для детей, не выезжая с улицы Жака Оффенбаха и, конечно, задолго до того страшного дня, когда бессильного, немощного, полупарализованного, полуживого, и уже бывшего, а не сущего, везли его в отдельном купе на советскую родину, на подпочвенные пласты, на осиротевшую дачу в Гатчине.

Все вещи Алданова, начиная от «Св. Елены» и «Девятого термидора» и кончая «Ключом», «Бегством», «Истоками», – блестящий перечень их в несколько строк не уложишь, – задуманы и созданы в эмиграции, за границей, за рубежом.

Рассказы, романы, повести Бориса Зайцева – «Анна», «Дом в Пасси», его «Тургенев», «Жуковский» – все это плоды трудов и дней невольного и длительного изгнания...».¹⁴

Столь пространную выдержку из воспоминаний Дон Аминадо привели мы неслучайно, поскольку она существенна и показательна. В ней не трудно уловить продолжение той полемики, которая назревала и направлена была против тех писателей, – напомним, что одним из них был и Г. Газданов, – считавших оторванность от родной почвы губительной для художника. И дело даже не в том, что у Дона Аминадо перемешаны разные по характеру произведения, – так роман исторический подчинен иным законам: допуская известную долю вымысла, он твердо привязан к определенной эпохе, фактам истории, ограничивая и сковывая возможности беллетриста, предначертая развитие сюжетной канвы по строго predeterminedенному самой историей ходу и т.п. Но главное, пожалуй, то, что место создания произведения, то есть сама география,

на чем настаивает Дон Аминадо, должны свидетельствовать о возможности творить и в эмиграции. Однако при этом отбрасывается главное, – и Тургенев, и Куприн, и Бунин сформировались как писатели в России (случайно ли свои мемуары Р. Гуль озаглавил – «Я унес с собой Россию»?) и, несмотря на иронию Дона Аминадо по поводу «дубового листа, оторвавшегося от ветки родимой», и в самом деле, писатели эти вобрали, впитали в себя соки родной «почвы и подпочвы», что позволило им сохранить их национальное, русское лицо («лица необщее выражение»). Конечно, под воздействием европейского литературного опыта могла меняться сама форма построения художественного произведения, стилистическая манера и т.п., и это вполне естественно, – ведь процесс этот исторический, закономерный, диалектический для любой национальной литературы. Верно и то, что без национальной первоосновы, субстанции, едва ли могли состояться, какими их воспринимаем мы, Тургенев, неразрывно связанный с родным языком («...о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!»), Бунин, Шмелев, Борис Зайцев, – этот, как он сам о себе говорил, – «ихтиозавр, вросший корнями» в русскую литературу.

Судьба писателей русской эмиграции, их будущее, волновала многих: одни, как Святополк-Мирский, полагали, что в отрыве от родины их творчество неизбежно оскудеет, не способное родить произведений самобытных и ярких; другие же считали, что никакой трагедии эмиграция не несет, и что она сможет и дальше, при известных условиях, развиваться. Так, полемизируя с Ф. Степуном, опубликовавшем в «Новом Граде» статью «Пореволюционное сознание и задачи эмигрантской литературы», Ходасевич возражал: «Предательство вечной памяти о России» молодой литературе не угрожает – по крайней мере, в том смысле, как говорит об этом Степун. Есть другая опасность – есть недостаточная осведомленность в русской культуре, и это в известной степени подрезает крылья молодой словесности, ограничивая проблемы, которые она перед собою ставит, суживая, и (в русском смысле) снижает тематику ее писания. Утрата (не предательство) вечной памяти о России в этом смысле ей отчасти угрожает. На эту опасность и следует ей указывать, не слишком, однако, навязывая ей классическую российскую проблематику в полном объеме, ибо часть наших «проклятых вопросов» уже утратили свою действительную остроту, более став достоянием истории, нежели живой жизни.

...Другое дело, что представители старшей словесности вообще не захотели или не сумели осознать никаких особых задач, стоящих перед ними с той роковой минуты, как из про-

сто русских писателей очутились они писателями-эмигрантами... Едва ли не один Бунин, не изменив тематики своих писаний, в эмиграции еще более окреп, вырос, «обрел новые звуки». При таких обстоятельствах вполне естественно говорить о задачах эмигрантской литературы, значит говорить о задачах, стоящих перед ее молодой частью». ¹⁵

Степень вхождения, усвоения культуры Запада была не одинаковой. Поэзия Бориса Юлиановича Поплавского (1903–1935), как указывал Газданов, была неотделима от французской литературы, но, в то же время, «проекция на русскую отдаленность» у русских писателей эмиграции, вопреки мнению автора «Аполлона Безобразова», была глубинной и основательной.

Борис Зайцев, в связи с появившейся в одной из французских газет статьей «Boris Zaitsev, écrivain russe de Paris»,* писал Л. Назаровой: «...Упор статьи в том, что вот, мол, 40 лет прожил в Париже среди французов, остался русским и несет в себе все-таки Россию. И это верно... когда был молод, много читал по-французски и по-итальянски, а теперь только по-русски. И, конечно, я ихтиозавр, выросший корнями в нашу Великую Литературу»¹⁶ (выделено мной – *Н.Ц.*).

«...Если бы среди парижских писателей и критиков произвести анкету о наиболее значительном поэте, – писал Глеб Струве, – нет сомнения, что большинство голосов было бы отдано за Поплавского».¹⁷

«Влияние Поплавского в конце двадцатых и в начале тридцатых на русском Монпарнасе было огромно. Какую бы ересь он ни высказывал порою, в ней всегда просвечивала «творческая» ткань; послушав его, другие тоже начинали на время оригинально мыслить, даже спорили с ним... Когда-нибудь исследователь определит, до чего творчество наших критиков и философов после смерти Поплавского потускнело <...> В те времена «Черную мадонну» или «Мечтали флаги»... повторяли на все лады не только в Париже, но и «монпарнасах» Праги, Варшавы и Риги».¹⁸

Дмитрий Мережковский, по свидетельству Г. Адамовича, на одном из собраний после смерти Поплавского сказал, что для оправдания эмигрантской литературы на всяких будущих судах с лихвой достаточно одного Поплавского. По мнению же самого Адамовича, Поплавский был «необычайно талантлив, талантлив «насквозь», «до мозга костей», в каждой случайно оброненной фразе». Уже после смерти Поплавского, когда вышел его сборник «В венке из воска», Ходасевич писал: «Как лирический поэт Поплавский, несомненно, был одним из самых талантливых в эмиграции, пожалуй – даже самый талантливый».¹⁹

* «Б. Зайцев, парижский русский писатель» (*франц.*).

«Судьба поэта – часть его наследия, – читаем в предисловии к книге воспоминаний о Поплавском Луи Аллена, – поэту без судьбы или поэту невнятной судьбы никогда не стать символической фигурой в глазах потомков. Борис Поплавский был поэтом большой, хотя и горькой судьбы, главные «строки» которой посвящены одиночеству и бродяжнической бездомности, объединяемых печально-романтически звучащим русским словом – скитальчество.

Этим обстоятельством объясняется амплитуда противоречивых оценок как его личности, так и его творчества. «...Царства монпарнасского царевич», – по меткому выражению поэта Николая Оцуца, коробил многих какой-то дикой смесью самобытности и испорченности. И посейчас его тревожная душа бродит на Монпарнасе, как гоголевское привидение бродит в конце «Шинели» в ожидании неосуществленной на Земле судьбы». Не сумев «определить себя перед людьми, перед Богом и перед Россией», богатый только непризнанным при жизни искусством, он ждет где-то в астральной пустоте того дня, когда он по-настоящему, как звезда первой величины, будет признан и принят на родине предков».²⁰

Борис Поплавский скончался в возрасте 32 лет от большой дозы некачественного героина. Он был, по воспоминаниям поэта Владимира Смоленского, выразителем монпарнасского «умонастроения».

Г. Газданов относился к Поплавскому сочувственно и дружелюбно, осознавая исключительную его одаренность, губительность той среды, в которой он вращался. «...Что могло его связывать с этими людьми, с этими «псевдоинтеллектуальными нищими, не менее жалкими, чем парижские бродяги, ночующие под мостами?». И все же, несмотря на это, Поплавский любил, чтобы его слушали, хотя не мог не понимать, что «его Парнасу были недоступны его рассуждения с цитатами из Валери, Жида, Бергсона, и что его стихи были так же недоступны, как его рассуждения. И единственное, что могло сближать Поплавского с этими убогими людьми – это то, что он, как и они, «не вращался в жизнь; не знал ни крепкой любви... ни того, как следовало бы жить и к чему следовало бы стремиться...».

За этими словами Газданова, пронизанными горечью, ясно чувствуется неизбежность надвигающейся трагической развязки: «Внешне все ясно и понятно: Монпарнас, наркотики и – «иначе все это кончиться не могло». И можно было, пожалев об этом, не задумываться более, если бы эта смерть не была бы гораздо значительнее и страшнее, чем она кажется...».

Смерть Поплавского, и в самом деле, по мнению Газданова, явилась значительной потерей для русской поэзии: «...Вме-

сте с ним умолкла та последняя волна музыки, которую из всех своих современников слышал только он один. И еще: смерть Поплавского связана с неразрешимым вопросом последнего человеческого одиночества на Земле. Он дорого заплатил за свою поэзию».²¹

При жизни Б. Поплавского вышел единственный его поэтический сборник «Флаги» (1931), а посмертно друзья поэта выпустили второй сборник его стихотворений «Снежный час» (1936), а также «В венке из воска» (1938) и «Дирижабль неизвестного направления» (1965).

Из задуманной Б. Поплавским трилогии «Аполлон Безобразов», «Домой с небес», «Апокалипсис Терезы» изданы первые два романа, третья часть трилогии так и осталась незавершенной. В 1938 году в Париже изданы были Дневники (1928–1935) Б. Поплавского, о которых Н.А. Бердяев писал: «...Эта книга очень значительная и над ней стоит задуматься. Печальная, мучительная книга. Документ современной души, русской молодой души в эмиграции. (...) Он одинок, и вместе с тем он в тесноте группы друзей, почитающей себя элитой. Он остро пережил все несчастья эмиграции, выброшенности и покинутости... Он очень русский, и в нем есть что-то интернациональное. Вечная тема опрокинута у него в мучительность сегодняшнего дня. Умственные интересы Поплавского были, по-видимому, очень разнообразны, он не только поэт и романист, он интересуется философией, богословием, мистикой, оккультизмом (...) Книга очень замечательна и поучительна».²²

Но далеко не все, однако, так однозначно воспринимали творчество Бориса Поплавского. В. Сирин-Набоков, отзываясь на первый поэтический сборник «Флаги» (1931), писал: «Редко, очень редко в стихах Поплавского сквозит поэзия (...) Что тут скрывать – Поплавский дурной поэт, его стихи – нестерпимая смесь Северянина, Вертинского и Пастернака (худшего Пастернака), и все это приправлено каким-то ужасным провинциализмом...». В поэзии Поплавского Набоков усмотрел лишь отдельные удачные строки, интонации. И под занавес своей рецензии Набоков высказал предположение о том, что, возможно, автор «Флагов» сумеет состояться как прозаик: «...Является даже мысль, не пустая ли все это забава, не лучше ли Поплавскому попытать свои силы в области прозы? Советовать не берусь – всякий чистосердечный совет такого рода воспринимается обыкновенно как бестактность. И все-таки... Как хорошо бывает порой углубиться в себя, свято воздержаться от стихов, заставить музу попроститься...».²³ В том же духе примерно высказывался и Г. Струве: не принимая поэзию Поплавского, критик усматривал единственную еще возможность: «выйти из заколдованного круга» и «найти себя» в прозе.²⁴

Однако, спустя уже годы, Набоков распишется в собственной необъективности и покается за свою «злбную рецензию», признавая, что Поплавский был «далекой скрипкой среди балалаек».

Иным, в отличие от оценок Г. Струве и В. Набокова сборника «Флаги», явился отзыв Газданова, который многое почувствовал и угадал в творчестве Поплавского и, прежде всего, истоки, питавшие эту поэзию: «...Я не знаю другого поэта, – отмечал в своем эссе Газданов, – литературное происхождение которого было бы так легко определить. Поплавский неотделим от Эдгара По, Рембо, Бодлера, есть несколько нот в его стихах, которые отдаленно напоминают Блока. Поэзия была для него единственной стихией, в которой он не чувствовал себя, как рыба, выброшенная на берег. Если можно сказать, «он родился, чтобы быть поэтом», то к Поплавскому это применимо с абсолютной непогрешимостью – и этим он отличается от других. У него могли быть плохие стихи, неудачные строчки, но неуловимую для других музыку он слышал всегда. И в литературных спорах, которые он вел, часто крылось одно неискоренимое недоразумение, отделявшее его от его собеседников: он говорил о поэзии, они – о том, как пишут стихи».

Возможно, такое непонимание явилось одной из причин надвигающейся трагедии «литературной обреченности» Поплавского. «...В последние годы, – замечал Газданов, – он иначе писал, чем раньше, как-то менее уверенно: он чувствовал, как гложет вокруг него воздух. Это был результат той медленной катастрофы, которая привела к молчанию его ранних и лучших товарищей. Их имена известны всем в литературных кругах и неизвестны почти никому в широкой публике. Все они перестали писать – и вместе с тем каждому из них было что сказать. Но в том диком и глухом пространстве, которое их окружало, их слова не были бы услышаны. И они замолчали».²⁵

Б. Поплавский, и в самом деле, фигура неприкаянная и во многом показательная для русской эмигрантской среды: «Бедный Боб! Он всегда казался иностранцем – в любой среде, в которую попадал», – скажет о нем позже Газданов. И далее он вспоминает случай, свидетельствующий о «беззащитности»; непрактичности этого, с «проблесками гениальности» поэта и о глубоком к нему сочувствии. «...Он был по-детски обидчив, необыкновенно чувствителен ко многим неважным вещам, мог огорчиться до слез, если в выходящем журнале не оказывалось места для его стихов. Его было легко купить – обещанием денег, напечатанием одного стихотворения – он соглашался на все. Были случаи, когда этим пользовались, и по отношению к Поплавскому это было особенно нехорошо.

Он меня спрашивал однажды:

– Скажите, вы согласились бы что-нибудь напечатать бесплатно, потому что это для искусства?

– Нет.

– А если бы вам не заплатили?

– Не знаю, я думаю, что это невозможно.

– Вот, а мне обещали заплатить, а потом ничего не дали, сказав, что это моя дань искусству; и предложили мне вместо гонорара подержанный костюм. Но он велик на меня, я не знаю, как быть.

Я помню, что не мог ему сразу ответить. Потом я стал объяснять, как, по-моему, следовало поступить. Он слушал, качал головой, затем сказал:

– Вы можете позволить себе известную независимость, а я не могу, вы знаете, я ведь материально совершенно не обеспечен.

И тогда внезапно я почувствовал к нему пронзительную жалость, такую, какую можно почувствовать к голодному ребенку или калеке. Помню, как сейчас, эту ночь, темную и прохладную, узкие и мрачные улицы Латинского квартала, по которым мы шли, и это чувство жалости. Этот человек с хорошими бицепсами, в то время 23-летний спортсмен, успевший понять многое из того, что и не снилось большинству его маститых и общепризнанных коллег, был в жизни совершенно беззащитен».

В судьбе Поплавского Газданов видел участь целого поколения, обреченного на неравную войну и на выживание: «... Мысль о его смерти, – с горечью заключал Газданов, – есть напоминание о нашей собственной судьбе, – нас, его товарищей и собратьев, всех тех несвоевременных людей, которые пишут бесполезные стихи и романы и не умеют ни заниматься коммерцией, ни устраивать собственные дела; ассоциация созерцателей и фантазеров, которым почти не остается места на земле. Мы ведем неравную войну, которой мы не можем не проиграть, и вопрос только в том, кто раньше из нас погибнет; это не будет непременно физическая смерть, это может быть менее трагично, но ведь и то, что человек, посвятивший лучшее время своей жизни литературе, вынужден заниматься физическим трудом, это тоже смерть, разве что без гроба и панихиды. В этом никто не виноват. Это, кажется, не может быть иначе. Но это чрезвычайно печально. И я, кажется, неправильно поступил, ставя глаголы в настоящем, а не прошедшем времени; потому что большинство тех, с кем мы начинали нашу «жизнь в искусстве, для литературы уже умерли».²⁶

Чужбина и изоляция, однако, не оборвали духовных нитей, связующих эмигрантов с Россией; «проекция» на русскую действительность отнюдь не была уж столь отдаленной.

«...Все истинно-творческое, совершающееся, создаваемое и созданное в русской эмиграции, так или иначе связано с Россией, из этой связанности с ней черпает в значительной степени свои силы, свой творческий импульс»,²⁷ – писал Н. Арсеньев в статье «Эмиграция – на фоне России» на страницах парижского «Возрождения».

Эта художественная антитеза России и Запада неизменно присутствовала в произведениях и высказываниях Г. Газданова, Ф. Степуна, М. Осоргина, Б. Зайцева.

«Из прохладного Запада, – подчеркивая это различие, писал Б. Зайцев, – на фоне крепко, иной раз жестко очерченного ее духовного пейзажа – пейзаж и климат русской литературы выступает настолько душевнее и трогательней. Человечнейший и христианнейший из всех – это только теперь мы с особой остротой почувствовали...».²⁸

В эмиграции развернулась огромная, как выясняется, работа по изучению и освоению творчества Пушкина. Не ослабевал интерес и к Л. Толстому, и той роли, которую он призван был сыграть в мировой литературе.

А. Пушкин явился источником вдохновения для многих поэтов и прозаиков эмиграции; в статье о Пушкине Г. Адамович писал о том, что «...каждый чувствует, что одно только устремление мысли и сердца к Пушкину есть величайшее русское дело»,²⁹ а его стихотворение «О, если правда...», по его же собственному признанию, написано было под влиянием Пушкина.³⁰

Для изучения творческого наследия Пушкина сделано было и в самом деле немало, и убеждаешься в этом только теперь, когда стала нам доступна «зарубежная пушкиниана». Статьи о Пушкине, помимо парижских периодических изданий, печатались в Софии, Белграде, Риге, Нью-Йорке.

В 1929 году в Праге Русский институт издал сборник, целиком посвященный А. Пушкину.

Свою речь в Сорбонне в июне 1924 года П. Милюков, автор монографии «Живой Пушкин» (1937), изданной в Париже, закончил знаменательными словами: «... Справедливо изречение, что ораторами делаются, а поэтами рождаются. Не случайно и то, что наши рожденные поэты последующих поколений, вплоть до нашего, после всех зигзагов и отклонений, после всех экспериментов и чудачеств, снова и снова освежали свое вдохновение и свою внешнюю технику в этом живом источ-

* См.: Милюков П.Н. Живой Пушкин (1837–1937). Историко-биографический очерк. – М., 1997; Венюк Пушкину. Из поэзии первой эмиграции. – М., 1994; Заветы Пушкина. Из наследия первой эмиграции. – М., 1998; Тайна Пушкина. Из прозы и публицистики первой эмиграции. – М., 1999.

нике – Пушкине. Пока существует русская литература, пока рождается в мире живое русское слово, мы будем черпать из этого неиссякаемого источника, скрывающего без числа перлы народной души, из творчества нашего первого классика – Пушкина».

Безусловно, в отличие, скажем, от Тургенева, Толстого или же Достоевского, Пушкин был, прежде всего, достоянием национальным. «...От иностранцев, – не без основания утверждала Н. Тэффи, – Пушкин закрыт. Сколько бы ни доказывали – Пушкина переводить нельзя. Его поэзия как древнее заклинание, передающееся от отца к сыну, от сына к внуку, от внука к правнуку. В заклинании ни одного слова тронуть нельзя – ни заменить, ни изменить, ни подправить, ни переставить, – тотчас же магия исчезнет. Исчезнет та мистическая радиоактивность, та эмоциональная сущность, которая дает жизнь. Остается смысл слова, но магия исчезает. И с этим спорить нельзя. Это проверено.

– «*Mais il est plat votre poete*»*, – говорят о Пушкине французы и не понимают нашего энтузиазма».

Г. Газданов, в свою очередь, приводит один из примеров такой непереводаемости Пушкина: «...Когда-то Тургенев говорил Флоберу о Пушкине. И Флобер попросил его перевести ему что-нибудь. Тургенев перевел одно из лучших стихотворений Пушкина «Я вас любил...». И Флобер сказал: «Но это плоско, то что он пишет». Тургенев был прекрасным переводчиком, это несомненно. Пушкин – великий поэт, и это тоже не вызывает сомнений. Но дело в том, что передать на французском языке русский поэтический гений, надо полагать, невозможно или, во всяком случае, необыкновенно трудно. Как можно по-французски передать это движение русских гласных, которых нет во французском языке, эти смещения ударений, которые есть в английском и немецком языках, но которых нет по-французски, где ударение всегда на последнем слоге. И это только чисто фонетическая сторона...».

«...Подражал ли я ему? – размышлял о своем отношении к Пушкину Бунин. – Но кто же из нас не подражал? Конечно, подражал и я, – в самой ранней молодости подражал даже в почерке... Затем что еще? Вспоминаю уже не подражания, а просто желание, которое исповедовал много, много раз в жизни, желание просто написать что-нибудь прекрасное, свободное, стройное, желание, проистекающее от любви, от чувств родства к нему, от тех светлых (пушкинских каких-то) настроений, что Бог давал порою в жизни».³¹

* Однако ваш поэт зауряден (фр.).

Казалось бы, насколько уж отдалена и несхожа проза Алексея Ремизова с прозой автора «Повестей Белкина», однако, по свидетельству самого Ремизова, именно она подвигла его к стилизованной прозе. «...Занимаясь словесным ремеслом, я **взялся читать по-своему**: я следил за словами, выговаривая и прислушиваясь; и у меня осталось: читаю «стилизованные рассказы» <...> У нас нет культуры слова, не было Буало. И единственное наше написанное «Art Poétique», * наша литературная совесть, Пушкин. <...> Пушкин вошел в мою словесную культуру и стал для меня поэтической мерой...». И вслед за Тэффи и Газдановым, полагая, что Пушкина перевести невозможно, Ремизов писал: «...Имя Пушкина, как и имя Гоголя, не может стать мировым подобно Данте, Шекспиру и Гете, но через свое озарение русского – через Толстого и Достоевского безымянно входит в мировое – в путь блистающего свода человеческого слова»³² (выделено мной – *Н.Ц.*).

В сознании писателей эмиграции не переставало, как становится вполне очевидным, активно жить и функционировать наследие Льва Толстого. Говорили так: «Есть все другие писатели – и есть Толстой».³³ Было бы неверным, конечно, ограничиваться кругом русской эмиграции, но здесь более всего осваивался, в том числе и Газдановым, творческий опыт Толстого.

Примечательно, что даже философы «в русском Париже... интересовались больше литературными темами, чем теорией познания» и, прежде всего, конечно, Толстым и Достоевским <...> В эмиграции Шестов «открыл» «Записки сумасшедшего» Толстого и его же «Хозяина и работника», он представил эти рассказы Толстого с такой проникновенной зоркостью, что мы все заговорили об «арзамасском» ужасе как о хорошо знакомом и близком явлении... Не знаю, опроверг ли он очевидность – новейших теорий современной физики он избегал – и положил ли Аристотеля на обе лопатки, но в Толстом он мне раскрыл многое...»,³⁴ – признавался писатель В. Яновский.

Огромный интерес вызывал феномен автора «Войны и мира» и у европейских писателей, с ним, и в самом деле, неко-го было поставить рядом. Хроника культурной жизни французской столицы свидетельствует:

«28 января. Литературные русско-французские собеседования. Очередное открытое собрание. Вступительное слово: со стороны русских профессор Н.К. Кульман – о внутренней драме Л. Толстого; со стороны французов Станислав Фиме – о духовной роли Толстого. В последующем обмене мнениями примут участие Александр Арну, Н.А. Бердяев, Жорж Бернанос, В.П. Вышеславцев, Б.К. Зайцев, К.И. Зайцев, Рене

* Поэтическое искусство (*фр.*).

Лалу, Андре Лихтенберже, Жак Максанс, Габриель Марсель, Анри Масисс, Марсель Соваж, Андре Пьер, Ю.Л. Сазонов, М.Л. Слоним, Н.А. Теффи, М.И. Цветаева, М.О. Цейтлин и многие другие представители парижского литературного мира.

28 июня. Публичное собрание Русской академической группы и Русского академического союза. Проф. Краковского университета В. Ледницкий делает доклад на тему «Толстой и Польша».

16 сентября. Проф. С.И. Карцевский, директор Славянского института в Женеве, читает лекцию в Ницце на тему «Проблема правды и лжи в мировоззрении Л.Н. Толстого».

29 октября. Юношеский клуб. Отрывки из рассказа Л. Толстого «Казачи».

14 ноября. Сорбонна. Лекция Н.К. Кульмана «Лев Толстой» (по пятницам).

15 ноября. Сорбонна. Лекция Л.И. Шестова «Религиозные идеи Толстого и Достоевского» (по субботам).

20 ноября. Тургеневское общество в день 20-летия со дня кончины Л.Н. Толстого устраивает в его память большой музыкально-литературный вечер. Участвуют князь В.В. Баратынский, А.И. Куприн, Н.М. Меншиков, проф. В.Н. Сперанский и др.»³⁵

В бесконечные споры о Толстом вовлечены были И. Бунин, А. Куприн, М. Алданов, Г. Адамович, Л. Сабанеев и многие другие. «...Было бы, конечно, преувеличением сказать, – вспоминал об этом несколько позже Адамович, – что разговор держался сплошь на высоком, отвлеченном уровне, нет, были и пустяки, и сплетни, было все то, без чего в частном общении обойтись трудно, да и не к чему. Иногда Алданов все же с улыбкой говорил: «Позвольте, как же так, мы с вами еще не выяснили, кто больше – Толстой или Достоевский!». В самом деле литературные наши разговоры всегда кончались Толстым или Достоевским – как, верно, будут на них и ими кончаться русские разговоры еще долго, лет сто, если не больше. Это завещанный нам, всей русской судьбой очерченный нам круг, из которого не выйдешь. Алданову, впрочем, малейшее сомнение насчет того, кто «больше», представлялось нелепостью и даже кощунством, хотя о Достоевском он говорил, если и с холодком, то без бунинского, с каждым годом усиливающегося пренебрежения».³⁶

М. Алданов, задавая вопросом, по существу, эпохальным, вопрошал: «...Ушло ли вперед искусство со времени его смерти? Если бы это было так, то хоть некоторые страницы Толстого казались бы нам устаревшими, старомодными. Я ни одной такой страницы не знаю. Он, быть может, единственный совершенно нестареющий писатель».³⁷

Л. Толстой явился «общим учителем» не только для русских, но и многих европейских писателей. «...Древней Греции, – писал Анатолий Франс, – потребовалось содружество городов-государств и гармоническая смена веков, чтобы породить Гомера, в России же природа сразу же совершила это чудо, создав Толстого – душу и голос огромного народа, источник, из которого на протяжении столетий будут утолять жажду дети, взрослые люди и пастыри людей <...> Толстой – наш общий учитель».³⁸

Хорошо известно отношение Мопассана к творчеству Толстого. «...Этот выученик Флобера, его духовный питомец, – писал о нем Боборыкин, – одним из первых признал русских романистов своими образцами: сначала Тургенева, а вскоре потом Толстого <...> Мопассан и мне и, вероятно, многим другим повторял фразу: «Нам всем следует учиться у графа Толстого, автора «Войны и мира»».³⁹ И, завершая уже свой путь, прочитав «Смерть Ивана Ильича», Мопассан с горечью признался: «...Я вижу, что вся моя деятельность была ни к чему, что все мои десятки томов ничего не стоят».⁴⁰

Интерес к России у Сомерсета Моэма зародился благодаря творчеству Толстого, Тургенева, Достоевского. «...Рядом с ними, – утверждал Моэм, – самые великие романисты Западной Европы казались надуманными...».⁴¹

И в заключение еще одно свидетельство замечательного французского писателя Андре Моруа: «...Говорят, что творчество Шекспира, Бальзака и Толстого – три величайших памятника, воздвигнутых человечеством для человечества. Это верно. В творчестве этих великанов (к которым я добавлю Гомера) есть все: рождение, смерть, любовь и ненависть, величие и пошлость, господин и слуга, война и мир. Но Толстой пишет о людях с такой простотой и естественностью, каких не достиг ни один романист. Бальзак, Достоевский всегда немного искажают, Толстой же, как совершенное зеркало, отражает всю глубину существования. Читателя уносит плавное течение полноводной реки. Это течет сама жизнь <...> Никогда не было написано ничего более прекрасного, более человеческого, более необходимого, чем «Война и мир» и «Анна Каренина»».⁴²

Но, в то же время, нельзя не сказать о том, что Толстой-художник, в свою очередь, формировался под воздействием европейской, в частности, французской литературы. В ряду произведений, оказавших на него «наибольшее влияние», Толстой называет одними из первых романы Ж.-Ж. Руссо – «Confession», «Emile», «Nouvelle Heloise»*.⁴³

* «Исповедь», «Эмиль», «Новая Элоиза» (фр.).

У истоков этого сближения в прошлом еще веке стоял Тургенев: он – первый русский писатель, которого Европа открыла для себя, и, начиная с этого времени, русская словесность становится явлением не только европейской, но и мировой культуры. «...К удивлению Запада, Россия – место, представлявшееся духовной пустыней, – вдруг произвела нечто, что стало оказывать несомненное влияние на духовную жизнь цивилизованного мира. Тургенев еще при жизни был признан классиком всеми выдающимися деятелями Европы: от Жорж Санд до Т. Карлейля. Его называли единственным представителем эпического творчества в Европе». ⁴⁴

Писатель-эмигрант Б. Зайцев находил его гораздо в большей степени «европейским» писателем, чем многие европейцы: «...Именно европейским писателем он и был, и сам проживший большую часть жизни в эмиграции, – теперь чуть ли не французским. Правда, сердился, когда спрашивали: верно ли, что по-французски и рассказы свои пишет? Тут Спасское, Мценск, Орел пробуждались в нем. «Нет, нет, всегда по-русски!» (...) В парижскую же литературу вошел сильно и след оставил. (...) Тургенев много рассказывал о России. От него узнали о Пушкине, о Толстом, еще об очень многом. Можно сказать об этом так: Тургенев среди них гораздо более европеец, чем они сами. Кроме французского он знал немецкий, итальянский, английский, испанский языки». ⁴⁵

Газданову принадлежат статьи, эссе, заметки о Флобере, Мопассане, Поле Валери, Прусте, Франсуа Мориаке, Сартре и др.; в произведениях его упоминаются имена и сочинения – Ларошфуко, Сен-Симона, Вольтера, Ронсара, Бальзака, Стендаля, Дюма, Гюго, Монтеня, Фурье, музыка Равеля, полотна Сезанна, Пикассо и др. И это, когда речь идет о Франции. Конечно же, все это не могло не наложить своеобразного отпечатка на его прозу, в которой порой проступают, встречаются реминисценции, аллюзии произведений французских авторов. И весь этот культурный пласт, в известной степени сказавшись на характере, стилистической манере его прозы. В этой именно причастности и любви видел современник Газданова, поэт и прозаик Б. Поплавский, качественно новый характер творчества своих современников. «...Мы были разные (...) Затем мы стали тем, что полюбили», то есть происходило некое «превращение в любимое». ⁴⁶

Оглядываясь на жизнь русской эмиграции и собственную жизнь, Н. Берберова напишет об этом так: «...На стыке старого и нового – умирания одной эпохи и рождения другой, которое продолжается уже лет пятьдесят, – мы сливаем обе, и в некотором смысле чувствуем себя привилегированным сословием благодаря тому, что одинаково вольно дышим и в ста-

ром и новым, то есть способны к такому дыханию. В плане природном мы суть некие феномены этой гармонии. В плане же символическом мы, вероятно, будем впоследствии значить, как знак моста или звена». ⁴⁷

Совершенно очевидно, что, как и Б. Поплавский, Н. Берберова, В. Варшавский и другие его современники, Гайто Газданов жил в одной с ними литературной атмосфере, и тут, конечно, нельзя не учитывать контекста европейской культуры; именно на грани их «слияния» формировался феномен творчества автора «Вечер у Клэр».

Прав, конечно, И.В. Толстой, называя Газданова «кларистом» и «эклектиком», однако, эклектизм этот особой, высокой пробы. Воспринятая им русская и европейская культура — это и Пушкин, и Толстой, и Лермонтов, и Чехов, и Ф. Сологуб, это и Мопассан, Ш. Бодлер, Верлен, Э. По, Гофман и др., — переплавлена в тигле собственных эмоций и интеллекта, и этому во многом способствовала сама эпоха, которую М. Осоргин определил как эпоху «промежуточного поколения». Рождалась качественно новая по своему характеру проза.

Зачинателями этой новой прозы А. Ремизов, а вслед за ним и Л. Диенеш признают Г. Газданова и В. Набокова. «...Потенциальная близость в этой важной характеристике, которую обнаруживают Газданов и Набоков, состоит в попытке создать интеллектуальную и медитативную прозу, прежде не представленную в русской литературе, где хорошая проза есть синоним хорошего повествования и где дискурсивная и философская проза не была развита, не считая фрагментарных попыток Пушкина. И у Толстого философские пассажи включаются в чисто художественное повествование, то же у Достоевского. Большая часть русских философов не дала образцов отличной, стилистически выверенной прозы в том понимании, как это представлено у мэтров английской и французской культуры, которые не были писателями, а философами, эссеистами, историками. К этой попытке Газданова надо прибавить и то, что его собственная проза есть, по его определению, «квинтэссенция русской художественной прозы», экстракт ее богатства и полноты ее языка одновременно, в этом можно вновь увидеть сходство с Албером Камю, однако, Камю демонстрирует поворот к классической прозе, Газданов же создает традицию, ранее отсутствующую в русской литературе» ⁴⁸ (выделено мной — Н.Ц.).

Как видим, синтезированная проза Г. Газданова, сформировавшаяся, прежде всего, в лоне русской литературы с более поздними западными усвоениями, явление достаточно своеобразное и сложное.

Гайто Газданов, как и Бунин, до конца дней тосковал по России, в которую, в силу разных причин, ему так и не суждено было вернуться. Сравнимая жизненный и творческий путь Гайто Газданова и румынского писателя Мирчи Элиаде, критик И. Кузнецов пишет:

«...Именно в Париже пересекаются судьбы двух эмигрантов – Гайто Газданова и Мирчи Элиаде. Хотя следует признать, что ни тот, ни другой себя эмигрантами не ощущали. Просто Газданов волею судеб стал самым парижским писателем, Элиаде же, можно предположить, ощущал себя вполне комфортно в столице мира, который оставался для него открытым»¹ (выделено мной – *Н.Ц.*).

И уже в иной, несколько более поздней редакции той же статьи И. Кузнецов продолжает: «...Элиаде объяснял свое невозвращение в Румынию без особого пафоса, не заявляя о «неприятности режима». При всем своем космополитизме, оставаясь румыном, он задачу свою видел в сохранении и продолжении национальной культурной традиции, познании и объединении культур мировых, – то есть задача оставалась той же самой, что была сформулирована им в молодости. Париж для исполнения этой миссии подходил больше, чем тогдашний Бухарест. И для Газданова парижский климат оказался более здоровым, чем – не дай бог – ленинградский или московский».²

Однако сами тексты художественных произведений Г. Газданова, его признания свидетельствуют как раз об обратном. Вся сознательную жизнь он, даже несмотря на известный в последние годы материальный достаток, ощущал себя эмигрантом. И надо ли гадать, насколько «здоровым» и творчески благоприятным мог оказаться для Газданова «климат московский» или же «ленинградский»? Нет, нет, да и озаряли, подобно сполохам, глубины его беспокойной и мятущейся души воспоминания о былом, о России. «...Очнувшись от забытья, прошедшего бесплодно для моей жизни, я открыл глаза и увидел, что живу в Париже: Сена, и мосты, и Елисейские поля, и площадь Согласия; и тот мир, в котором я жил раньше, зашумел и скрылся; стелются в воздухе прозрачные облака, и стучат колеса, гудят шмели, играют музыканты, – а я стою почти без сознания и ищу свою кровать, книжки и учебники по арифметике, – опять просыпаюсь и иду пить кофе; Сена, Елисейские поля: Париж» [III, 86]. Или: «...Вот я лежу на траве и читаю книгу; и так я лежал много времени тому назад на

* «Посвящение в любовь» (*фр.*).

такой же траве в России» [III, 88]. Или еще: «...Второй раз за короткое сравнительно время мне пришла в голову мысль о том, как давно и безнадежно я живу за границей. 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 удивился – хотя много лет жил в Париже, я знал его лучше, чем какой-нибудь другой город, и никогда не находил в его облике ничего неожиданного и нового» [III, 120]. Это отрывок из рассказа «Гавайские гитары», написанного в 1930 году; а вот финал его реалистического и, во многом, как и большинство произведений, автобиографического романа «Ночные дороги»: «...И, возвращаясь домой на рассвете этого дня, я думал о ночных дорогах и о смутно-тревожном смысле всех этих последних лет <...> о том немом и могучем воздушном течении, которое пересекало мой путь сквозь этот зловеший и фантастический Париж – и которое несло с собой нелепые и чуждые мне трагедии, и понял, что в дальнейшем я увижу все иными глазами; и как бы ни пришлось жить и что бы ни сулила судьба, всегда позади меня, как сожженный и мертвый мир, как темные развалины рухнувших зданий, будет стоять неподвижным и безмолвным напоминанием этот чужой город далекой и чужой страны» [III, 656].

Всякое упоминание имени Газданова его современники связывали обычно с именами Ивана Бунина и Владимира Сирина-Набокова. Георгий Адамович считал даже Газданова «единственным и верным последователем» Бунина.

Однако сам Г. Газданов в интервью, данном за месяц до смерти, в 1971 году, утверждал, что «мир Бунина (и Зайцева) был ему чужд», – и это, по мнению Л. Диенеша, «самая важная часть правды», так как, «в равной степени как по форме, так и по содержанию мир девятнадцатого столетия, которого он не знал и по-настоящему сопереживать которому был не способен».³

Согласиться с подобным утверждением довольно трудно, иначе, как же быть с Чеховым и особенно Толстым, писателями наиболее близкими Газданову, оказавшими на него несомненное влияние? Не следует, видимо, забывать и о том, что Бунин, автор «Деревни» и «Суходола» качественно иной в «Митиной любви», в «Жизни Арсеньева», «Темных аллеях». Примечательно, что сам Бунин высказал в этой связи весьма важную мысль: с одной стороны, он признавал значение

для формирования собственного творчества традиций русской классической литературы, с другой же, указывал на «качественно иной характер» своих произведений, созданных в эмиграции. В письме к П.М. Бицилли, отрицая свое знакомство с «Дьяволом» Л. Толстого, под влиянием которого, как полагали многие критики, написана была повесть «Митина любовь», Бунин писал: «...Конечно, без Толстого, без Тургенева, без Пушкина мы бы не писали так, как пишем... а если говорить про «усвоенность» именно Толстого, то так ли это? Если бы вы говорили о других моих рассказах, а не о «Митиной любви», главное о прежних, давних, – дело иное; но дух, звук, некая пронзительная лиричность «Митиной любви» – и – как бы сказать без нескромности? – некая легкость, «тонкость», «модерность» и – стихотворность, что ли, где он тут, Толстой?...».⁴

Проза «русского зарубежья», конечно же, не могла оставаться такой, какой она была в толстовской, дореволюционной России; изменились и «дух» и «звук», и все это, не без того «зерна» европеизма, которое, как считал Бунин, было дано ему не в меньшей степени, чем жившим и творившим во Франции Труайя-Тарасову, Триоле или же Шестову.

Оно, это «зерно», чувствуется и в «Вечере у Клэр» – первом романе Газданова, однако, возведение его исключительно к генетическим истокам эпопеи Марселя Пруста, не выдерживает, как мы уже имели возможность убедиться в этом, критики. Главным остается здесь отношение Газданова к самой французской литературе: разве Флобер, и особенно Мопассан, не были ему ближе, чем Пруст? Трудно не согласиться с Б. Эйхенбаумом, который писал о том, что писатель заимствует из иноязычной литературы не то, что в ней есть, а то, что находит в нем встречное движение.

Имя И. Бунина сделалось известным западному читателю, в сущности, после выхода в Париже его повести «Митина любовь», явившейся известной прелюдией к его автобиографической трилогии «Жизнь Арсеньева» и «Темным аллеям».

Анри де Ренье, французский поэт и романист, ставил «Митину любовь» в один ряд с лучшими произведениями русской классической литературы: «...Прекрасный роман Бунина есть произведение одного из мастеров русского романа того времени, когда Россия еще была Россией Тургенева и Л. Толстого <...> Бунин, при всех своих личных особенностях, принадлежит к семье именно этих высоких творцов».⁵

Откликнулся на повесть и австрийский поэт-романтик Р.-М. Рильке. «...Я вот уже несколько месяцев, – писал Рильке, – как знаком с обеими, и с Катей, и с Митей, по хорошему французскому переводу «Le Sacrement de l'Amour», прочесть

который меня тем более влекло, что в прошлом году я имел возможность самым приятным образом встретиться с Иваном Буниным».¹⁶⁴ Рильке весьма тонко подметил, что французское название повести «Le Sacrement de l'Amour» – «Посвящение в любовь», лучше передает существо самой повести «Митина любовь». И в самом деле, можно сказать, что тема «посвящения» сквозная в творчестве Бунина.

А. Бахрах, автор мемуаров «Бунин в халате», одно время живший в доме писателя, рассказал об одной из своих встреч с Андре Жидом. При упоминании имени Бунина, Жид сказал: «...Да вы не отдаете себе отчета о том, какой у вас крупный современник». Хотя эти слова Жида я в тот же вечер записал, но должен признаться, что в тот момент я, собственно, не обратил на них достаточно внимания. Только много лет спустя, когда давно ушли в небытие и тот, кто эти слова произнес и тот, к кому они относились, перечел мою запись, я невольно понял, насколько Андре Жид был прав, насколько он – иностранец, ознакомившийся только с незначительной частью бунинского творчества, был проницателен».⁷

В своей «Книге памяти» – «Поля Елисейские», В. Яновский утверждает, что Бунин из всех молодых писателей за рубежом «отметил» только одного Л. Зурова: «...последний писал, разумеется, в одном ключе с Буниным. О Сирине, старшем по возрасту и добившемся признания еще до войны, Бунин, кажется, никогда в печати не отозвался с решительной похвалой».⁸ Замечание это несправедливо и никак не соответствует действительности. Бунин, и в самом деле, помог начинающему прозаику Л. Зурову перебраться из Риги и обосноваться в Париже, но с неменьшим вниманием следил он и за творчеством других молодых прозаиков, среди которых был и Г. Газданов. Подтверждением тому может служить «Панорама», рецензия Бунина на книгу И. Тохоржевского «Русская литература», изданная в 1946 году в Париже. Сама такая история представлялась Бунину важной и необходимой, призванной ответить, «что же старого еще живет в русской литературе и чему из нового суждено жить?». Но искажение множества фактов, грубые измышления автора книги, а главное, полное отсутствие молодых писателей «русского зарубежья», вызвали резкую отповедь Бунина, который свой отзыв завершал словами: «...Таков Тхоржевский, когда он судит и рядит даже о классической русской литературе. А насколько он смел и развязен, как, «критически пересматривает», категорически характеризует, венчает и развенчивает, казнит и милует писателей прочих, вчерашних и нынешних, как вообще он их разделяет под тот или иной орех, некоторых не удостоивает даже упоминания (Г. Иванова, Газданова, Зурова, Ладинского) и на

многих просто сочиняет чепуху, – во всем этом он и меры не знает...».⁹

Бунин впервые о Газданове услышал, скорее всего, от И. Бунакова-Фондаминского, редактора журнала «Современные записки» (1920–1940), на которого молодой автор произвел «самоуверенное и дерзкое впечатление».¹⁰

Вскоре состоялось и личное знакомство Газданова с Буниным. «Бунин, – писал Газданов А. Хадарцевой, – мне как-то сказал, что у Вас за фамилия такая? – Я осетин. – Вот оно что, – сказал он, – а я себе голову ломаю, откуда такая фамилия, явно не русская».¹¹

Встретаться они могли на вечерах «Зеленой лампы», собраниях «Кочевья»; сохранилось и свидетельство посещения ими литературного вечера В. Набокова, на котором последний, по свидетельству Газданова, очень хорошо читал свой рассказ.

О своих посещениях «Зеленой лампы» у Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус упоминает В.Н. Муромцева-Бунина: «27 февраля 1928 г. Обедала в ресторане... Потом на «Зеленую лампу». Под зеленой лампой рассуждали ... насколько Евангелия святы. И после церкви было особенно приятно».

В другой своей записи от 14 апреля 1929 года она рассказывает о том, как Д.С. Мережковский читал о «Содоме и Сионе», об однополой любви. Было занятно и слушать, и смотреть на тихих мальчиков, чинно сидевших в ряд. Была и Одоевцева. За мной пришел Ян».

Но так «чинно» вели себя, однако, не все. Как раз, именно поэтесса И. Одоевцева и стала невольной свидетельницей скандального инцидента. «...Аудитория первых лет «Зеленой лампы», – вспоминает она, – была повышено нервной, верившей в то, что с такой страстью проповедовал Мережковский... Голос его звенел, широко открытые глаза смотрели куда-то вдаль, как будто сквозь стену, туда, в ему одному открытое будущее, которое он так пламенно описывал очарованным, боящимся перевести дух, слушателям. Тогда он действительно казался пророком, и слушатели свято верили, что он «носитель мысли великой» <...> И вот, на одном из собраний общества, когда речь шла о Боге и дьяволе, о судьбе человека и западной цивилизации, о большевизме, о близком конце мира и прочем, где с особым блеском ораторствовал Мережковский, еще почти не утративший своей славы и престижа, в прениях выступил Газданов, возражавший Мережковскому крайне запальчиво и даже пренебрежительно. Мережковский встал, помолчал и, наконец, тихо, скорбно, с той подчеркнутой, показательной проникновенностью, на которую был неподражаемым мастером, промолвил:

– В Евангелии сказано: любите своих врагов. Газданов мне не враг. Я его не люблю.

В качестве полемического хода это было бесспорно удачно – и в зале раздался смех. Не смог удержаться от улыбки и сам Газданов». ¹²

Бунин, – об этом упоминается в воспоминаниях Г. Адамовича, ¹³ – высоко оценил первый роман Газданова «Вечер у Клэр». Но это, как выясняется из новых материалов, не единственный отзыв Бунина, который продолжал внимательно следить за его творчеством. В «Новом журнале» за 1948 год печатался роман Газданова «Призрак Александра Вольфа». О новом романе Бунин был такого же высокого мнения, как и о первом романе Газданова, что вызвало явное неудовольствие Надежды Тэффи, окрестившую его не иначе, как «фаворитом» Ивана Алексеевича. В своем письме от 1 марта 1948 года она писала Бунину: «Конь рыжий»* я читала с книгой некоего Калининина. И случайно вместо одной стала продолжать другую и <...> не заметила: до того все похоже. Газданов многословен. Ясно – прустовская школа». А уже спустя три недели, зная о благосклонном отношении Бунина к прозе Газданова, Тэффи, не скрывая своего явного раздражения, пишет: «...У Цвибака,** все-таки язык человеческий, а не бараний да к тому же еще вареный, как у Вашего фаворита Газданова, который меня раздражает как зубная боль, когда человек хватается что попало <...> лишь бы унять. А он все зудит»¹⁴ (выделено мной – Н.Ц.).

Критики полагали, что Бунин, так же, как и Газданов, испытал влияние Пруста. В письме к известному критику П.М. Бицилли он сообщал: «...Когда на что-нибудь мода, я «назло» отвертываюсь от модного. Так было с Прустом. Только недавно перечел его – и даже испугался: да ведь в «Жизни Арсеньева» (и в «Истоках дней», и в том начале второго тома, что я напечатал три года назад...) немало мест совсем прустовских! Поди, доказывай, что я и в глаза не видел Пруста, когда писал и то, и другое». ¹⁵

Невзирая на фетишизацию имени Марселя Пруста, при разговоре о творчестве Бунина и Газданова, следует учитывать одно весьма важное, на наш взгляд, обстоятельство – это неизменная ориентированность на творчество Л. Толстого, – возможно, сама эта филиция и определила известную внутреннюю близость творчества Газданова с Буниным.

«...Умирал Бунин с мыслью о Толстом. <...> В глазах Бунина Толстой был не только одним из самых необыкновен-

* «Конь рыжий» – роман Р. Гуля.

** Цвибак Яков Моисеевич – выступал под псевдонимом Андрей Седых. Писатель, журналист. В эмиграции с 1920 года.

ных людей, когда-либо живших на свете – он был «божеством». И. Бунина интересовали даже писатели, которые отзывались о Толстом, или же были с ним каким-то образом связаны. И тогда его отношение к ним тут же менялось.

«– Я с увлечением читал в те дни «Сагу о Форсайтах» Голсуорси, – вспоминает А. Бахрах.

– О чем же эти сотни страниц? – не без усмешки спросил Бунин.

– История английской буржуазной семьи конца прошлого и начала нынешнего веков.

– А собственно, какое мне до этой семьи дело...

Тут же я рассказал ему, что Голсуорси в одной из своих критических статей, вошедших в сборник «Замки в Испании», пишет, что если б ему задали вопрос, какой лучший роман во всей мировой литературе, он не задумываясь ответил бы...

– «Война и мир», – прервал меня Иван Алексеевич.

– Да, Голсуорси так и говорит.

– Угадал-таки, почувствовал, ах, какой молодец... так о чем, говорите вы, эти самые «Форсайты» <...> Расскажите подробнее!».¹⁶

Личность и творчество Ги де Мопассана неизменно привлекали к себе внимание Бунина, особенно, когда речь шла о погружении в тайны любви. «За долгие годы, – как вспоминал уже позже Л. Любимов, – Бунин, так и не овладев в совершенстве французским <...> читал в подлиннике своего любимого Мопассана».¹⁷

В 1927 году Бунин опубликовал в «Последних новостях» статью «Конец Мопассана», а в последующие годы выступал и в особом жанре – пересказа – переработки французских источников. Таковы его «Камилл Демулен», «Суета сует» и др.¹⁸

Рассказ «Воды многие», это, как сообщал сам Бунин журналисту А. Седых, – «нечто вроде Мопассана», и назвал его одним из своих «самых лучших писаний».¹⁹

В статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», появившейся на страницах «Воли России» в 1929 году, Газданов писал: «...Мопассан пользовался в России большей известностью, чем во Франции, известность эта, однако, основана на недоумении – как мне приходилось уже указывать. <...> Мопассан, автор «L'auberge», «La Horla», «Le contes du jour et de la nuit»*, оставался бы мало читаемым автором, если бы, в силу какого-то рокового скверного анекдота, не написал «Moustache», «Joseph», «Bel-Ami»**.

* «Гостиница», «Орля», «Сказка дня и ночи» (франц.).

** «Усы», «Иосиф», «Милый друг» (франц.).

И далее Газданов подробнее останавливается на рассказе Мопассана «Орля», под несомненным влиянием которого был им написан рассказ «Водяная тюрьма».²⁰

Но любовь Бунина и Газданова к французским авторам, явление все же более позднее, чем те усвоения, которые, так или иначе, определили характер их творчества и обусловили известную типологическую близость.

В отличие от Л. Диенеша, отрицавшего связь Газданова с Буниным, А. Зверев в опубликованной недавно статье «Газданов на Парнасе» пишет, что автор романа «Вечер у Клэр» «с первых же страниц следовал преимущественно бунинскому образцу».

«Он (Газданов – Н.Ц.) послал вместе с письмом «Вечер у Клэр»*, книгу, которая лишь отчасти соответствовала его собственным литературным взглядам. Горький нашел, что роман Газданова говорит о его даровитости и о приверженности автора традициям русской психологической прозы. Скорее всего он был прав <...> Газданов с первых же страниц следовал преимущественно бунинскому образцу. Он создал лирическое повествование с едва намеченным сюжетом, когда чувства и мимолетные реакции героев намного существеннее, чем происходящие в их жизни события, а недавнее прошлое – ужас гражданской войны, утрата России, тяжелые душевные травмы – оказывается невозможно преодолеть. Персонажи Газданова мучаются своей бездомностью, которая то и дело о себе напоминает, становясь навязчивым душевным комплексом.

Они лишены выстроенности, цельности, которая обязательно отличает бунинского героя и в минуты эмоционального озарения, и в ситуации, когда порывы души оказываются неожиданными для него самого. «Никакими усилиями, – признается газдановский рассказчик, – я не могу вдруг охватить и почувствовать ту бесконечную последовательность мыслей, впечатлений и ощущений, совокупность которых возникает в моей памяти как ряд теней, отраженных в смутном и жидком зеркале позднего воображения». То же самое могли бы о себе сказать все, кто появляется на страницах «Вечера у Клэр». И за вычетом особенностей зеркал, – бунинское не бывает замутненным, – сам этот ряд теней, образующих странную, но все-таки неразрушимую совокупность, предстает, по существу, тем же самым художественным ходом, который использован в «Жизни Арсеньева», уже печатавшийся, когда Газданов писал свой первый роман.

* «Вечер у Клэр» Горькому послал не сам Газданов, а М. Осоргин. (ИМЛИ им. А.М. Горького. Архив А.М. Горького – АГ/КГ-II 55-1-32).

Дело здесь не в подражании, а в созвучии, душевной настроенности, которая у Газданова оказалась преимущественно бунинской, как бы к этому совпадению ни относился он сам». ²¹

Именно в «созвучии», в том однородном строе души, о которой писал А. Блок, говоря об отношении самого Бунина к стихотворениям Якова Полонского, – «отнюдь не влияние», – в них «можно уловить душу поэзии Полонского». ²²

Для Газданова, как и для Бунина, важен верно найденный «тон» рассказа. Кроме того, с эмигрантской прозой автора «Темных аллей» Газданова сближает ряд признаков, прежде всего, глубоко субъективное и лирическое видение мира. «...Сюжет бунинского рассказа обычно прост, несложен. Развитие действия замедленно воспоминаниями о прошлом, которые приобретают в рассказе самостоятельное значение, но в конечном счете всегда соотносены с трагически-бесперспективным настроением. Лирика прозы Бунина обращена к памяти, прошлому, к эмоциям человека, нерасторжимо связанного с ушедшим и невозвратимым миром... Бунин заставляет читателя воспринимать внешний мир зрением, обонянием, слухом, осязанием». ²³

Таким образом выясняется, что хотя Газданов и следовал с самого начала «бунинскому образцу», все же дело «не в подражании, а в созвучии, душевной настроенности». Затем, однако, причислив Газданова «к новой формации, близкой скорее европейским модернистам», Зверев непонятно и вдруг отлучает его от традиций «последних русских классиков» Шмелева, Куприна, даже Бунина, для которого святыней остается Толстой. ²⁴

Такой же «святыней» оставался до конца жизни Л. Толстой и для Газданова, и, скорее всего, пользуясь определением Бунина, именно эта «усвоенность», в самом широком значении слова, предопределила и точки их соприкосновения, известные черты сходства Газданова с Буниным.

В отличие от Л. Толстого, показательное их отношение к творчеству Ф. Достоевского. «– Бунин как-то сказал, – вспоминает А. Бахрах, – что те страницы в «Анне Карениной», где Вронский ночью, на занесенной снегом станции, неожиданно подходит к Анне и в первый раз говорит о своей любви, – «самые поэтические во всей русской литературе».

– А ведь находятся люди, которые сравнивают все это со всякими там Сонечками, Грушеньками и Настасьями Филипповнами!

Ради исторической точности должен, впрочем, сделать исправление: Бунин сказал не «люди», а «болваны». ²⁵

И эта нетерпимость, желчность по отношению к автору «Преступления и наказания» с каждым годом усиливалась у

Бунина. «Тайновидец духа!» – возмущался он, вспоминая, что Мережковский в на шумевшей книге, написанной в начале столетия, назвал «тайновидцем духа» Достоевского...».

В свою очередь, Г. Газданов, сравнивая творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского, писал Г. Адамовичу: «...Есть в Достоевском что-то непоправимо плебейское – одновременно с необыкновенными взлетами <...> Думаю, однако, <...> что «Смерть Ивана Ильича» страшнее и глубже, чем весь Достоевский»²⁶ (выделено мной – Н.Ц.).

Нельзя не отметить еще одну характерную черту, которая сближает Бунина и Газданова. В своем отзыве на роман В. Сирина-Набокова «Камера обскура», появившемся в тридцатые годы, Михаил Осоргин отмечал: «Его последний роман, «Камера обскура», опять очень хороший и талантливый, утверждает взгляд на Сирина как на писателя эмиграции, не только совершенно оторвавшегося от живых российских вопросов и интересов, но и стоящего вне прямых влияний русской классической литературы <...> Есть у Сирина и еще одна нерусская черта, – полное отсутствие в его писаниях природы; жизнь на асфальте и в каменных стенах, город и только город. Природа может мелькнуть в окне вагона или в рамке курорта, но в непричесанном виде она не появляется – она автору не нужна, его не вдохновляет...».²⁷

Чувства, которые переживают литературные герои Бунина и Газданова, как бы растворяются, развеществляются в самой природе, – черта, укоренившаяся традиционно в русской литературе – произведениях И. Тургенева, Л. Толстого, А. Чехова. «...Бунин, – справедливо замечал В. Варшавский, – несомненно связан с концом классического периода русской литературы. Как словесное искусство, творчество его стоит на уровне самых высоких образцов, даже приближается к какому-то торжественному совершенству, которое, может быть, и раньше ни у кого не было. Иногда кажется, что и Толстой так хорошо не описывал «пейзажи».²⁸

Главное, пожалуй, сходство, близость Газданова с автором «Темных аллей» – это вещность, предметность, острота зрения и необычайное богатство, многообразие оттенков и запахов окружающего мира, обретающая покоряющую силу и первозданную свежесть на страницах его произведений.

Слова не «просыпаны» по бумаге, а как и у Бунина, еще и услышаны, и прочувствованы, – эта особенность газдановского дарования, несомненно, сближает его с автором «Жизни Арсеньева». Вот небольшой отрывок из рассказа И. Бунина «В Париже»: «Нельзя сюда, – сказала она и, накинув купальный халат, не закрыв налитые груди, белый сильный живот и белые тугие бедра, подошла и как жена обняла его. И как жену

обнял он ее, все ее прохладное тело, целуя еще влажную грудь, пахнувшую туалетным мылом, глаза и губы, с которых она уже вытерла краску». У Газданова: «Володя пожал ее мягкую руку с длинными пальцами и, приблизившись, почувствовал легкий, чуть слышный запах пота – и в этом запахе неожиданно ощутил непривычный и незнакомый привкус чего-то горького, как миндаль, и ни на что не похожего...» [I, 185]. Или же: «И Володя впервые услышал особенный, горячий голос Аглаи Николаевны – раньше он был неизменно прохладен, чуть-чуть далек и насмешлив». У Газданова та же зоркость зрения, точность сравнений: «Тускло и непримиримо блестели желтые глаза тигров, жалобно рычали неуклюжие львы с оседающими задами... Резко рычали обезьяны со сморщенные лицами, похожими на лица якутских старух...».

Многокрасочность внешнего мира в рассказах и романах Газданова неоднократно отмечалась и в критике. «Стиль Газданова подкупает особой, лишь этому писателю свойственной, почти физической свежестью. В противоположность Сирину, слог которого вызывает в воображении какие-то электрические ассоциации, у Газданова фраза как бы влажна в составе своем. «Солнце пахнет травами», – писал когда-то Бальмонт. У Газданова слово пахнет дождем, туманом, напоминает ветку, полную росы. Это очаровательное свойство газдановской манеры писать, и притом свойство неподражаемое, никто, по крайней мере, из сверстников, не сумел эту особенность перенять». В высказывании Г. Адамовича очень верно подмечено само врожденное свойство писателя видеть эту многоликость мира, а затем и живописать ее; свойство это является, безусловно, «свидетельством всех... чувств» самого Газданова, которые никакими влияниями объяснить нельзя. Здесь можно было бы повторить вслед за Белинским: «Такая естественность и простота никогда не могут быть делом расчета: они плод вдохновения».

В романе Г. Газданова «Полет» тема «посвящения в любовь», как и в «Митиной любви», прослеживается последовательно, хотя она несколько иного, фрейдянского толка – любовь, а затем и связь Сережи с родной тетей, – несмотря на всю неприязнь Газданова к его психоанализу: сексуальное и платоническое сублимированы, но сцены эти изображаются умеренно сдержанно, в них писатель избегает излишних интимных подробностей, детализации, вплоть до натуралистических, как у Набокова.

«Так же, как Сережа помнил с первых дней своего сознания мать и отца, – так же отчетливо и неизменно он помнил и тетю Лизу, ее черные волосы, красные губы и ее запах – смесь английских папирос, которые она курила, духов, скользких

материй и легкой кислоты, ее собственной. Это был очень легкий запах, но такой характерный, что забыть его было невозможно, так же, как особенный ее голос, всегда звучащий точно издалека и необыкновенно приятный...» [I, 278].

В «Полете» Газданова нельзя не уловить близости к «Митиной любви» Бунина – это, прежде всего, крушение светлого и высокого нравственного идеала, и та постоянная внутренняя раздвоенность, которую переживают герои этих произведений, испытывая боль и страдания, и в конце концов, завершающееся трагической развязкой. Близость к повести Бунина прослеживается и текстологически на уровне истории взаимоотношений Сережи и тети Лизы, пока это радостное и трудноопределимое чувство не завершилось трагически.

Бунин:

«...Они с Катей шли в двенадцатом часу вверх по Тверскому бульвару, зима внезапно уступила весне, на солнце было почти жарко. Как будто правда прилетели жаворонки и принесли с собой тепло, радость. Все было мокро, все таяло, с домов капали капли, дворники скалывали лед с тротуаров, сбрасывали липкий снег с крыш, всюду было многолюдно, оживленно. Высокие облака расходились тонким белым дымом, сливаясь с влажно-синеющим небом. Вдали с благостной задумчивостью высился Пушкин, сиял Страстной монастырь. Но лучше всего было то, что Катя, в этот день особенно хорошенькая, вся дышала простосердечием и близостью, часто с детской доверчивостью брала Митю под руки и снизу заглядывала в лицо ему, счастливому даже как будто чуть-чуть высокомерно, шагавшему так широко, что она едва попевала за ним» [V, 181].

То же радостное чувство, чувство смутной, еще не вполне осознанной полудетской любви, переживает и Сережа, герой газдановского «Полета»:

«...Они вместе читали, слушали одни и те же мелодии, любили одни и те же книги. Лиза была ровно на пятнадцать лет старше Сережи. Он начал видеть ее во сне, в смутных и неправдоподобных обстоятельствах; потом, однажды, – была поздняя весна и третий час ночи, Сережа читал у себя в комнате, – вдруг во всем доме загорелся свет, послышались шаги и голоса; родители Сережи вернулись с бала и привели с собой еще несколько человек, «окончить вечер» дома; через несколько минут раздался знакомый стук в дверь и вошла Лиза, в очень открытом черном платье, с голой спиной, обнаженными – прохладными, подумал Сережа, – руками и низким вырезом на груди. Глаза ее казались больше, чем обычно, под прямыми ресницами, и возбужденная улыбка была не похожа на всегдашнюю. В эту минуту Сережа почувствовал необъяснимое волнение, такое, что, когда он заговорил с ней, у него

срывался голос. – Перечитался ты, Сережа, – сказала она, садясь рядом с ним и положив руку на его плечо. – Я пришла пожелать тебе спокойной ночи, – и она тотчас же ушла, не обратив внимания на необычное состояние Сережи, как ему показалось. После того, как за ней закрылась дверь, Сережа лег не раздеваясь; его слегка тошнило, было смутно, предчувственно и приятно.

И вот, с необычайной быстротой, за два месяца, прошедшие с этого вечера, до отъезда Сережи на море, произошла глубокая и непоправимая перемена, которая началась с того, что весь идиллический мир затянувшегося, запоздалого Сережиного детства рассыпался и исчез» [I, 281-282].

Страдания героев достигают в финале «Полета» и «Митиной любви» своего апогея: им открывается истинное положение вещей: измена, ложь, притворство. Растоптаны, опорочены высокие и светлые чувства. Жизнь лишается смысла. Заключительные сцены этих произведений отмечены внутренней, психологической близостью, созвучием.

Бунин:

«– Катя! – сказал он, садясь на кровати, сбрасывая с нее ноги. – Катя, что же это такое! – сказал он вслух, совершенно уверенный, что она слышит его, что она здесь, что она молчит, не отзывается только потому, что сама раздавлена, сама понимает непоправимый ужас всего того, что она наделала.

– Ах, все равно, Катя, – прошептал он горько и нежно, желая сказать, что он простит ей все, лишь бы она по-прежнему кинулась к нему, чтобы они могли вместе спастись, – спасти свою прекрасную любовь в том прекраснейшем весеннем мире, который еще так недавно был подобен раю. Но, прошептав: «Ах, все равно, Катя!», – он тотчас же понял, что нет, не все равно, что спасения, возврата к тому дивному видению, что дано было ему когда-то в Шаховском, на балконе, заросшем жасмином, уже нет, не может быть, и тихо заплакал от боли, раздиравшей его грудь.

Она, эта боль, была так сильна, так нестерпима, что, не думая, что он делает, не сознавая, что из всего этого выйдет, страстно желая только одного – хоть на минуту избавиться от нее и не попасть опять в тот ужасный мир, где он провел весь день и где он только что был в самом ужасном и отвратительном из всех земных снов, он нашарил и отодвинул ящик ночного столика, поймал холодный и тяжелый ком револьвера и, глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с силой, с наслаждением выстрелил» [V, 236-237].

Газданов:

«...Лиза, такая замечательная Лиза! Так вот что было на самом деле! Значит, все – детство, ее смуглые руки, все это

родное, теплое, замечательное, все шестнадцать лет его жизни и такое их удивительное, ослепительное завершение, – все это было чудовищный и жестокий обман... Он взял револьвер и приложил к виску. Его слегка тошнило, ему было страшно. Он подумал, что будет нехорошо, если найдут его труп с изуродованной головой, и приложил револьвер к груди, к тому месту, под которым глухо и отчаянно билось сердце. Потом он закрыл глаза и выстрелил» [I, 450].

2. «SOLUS REX»*, ИЛИ «ПИСАТЕЛЬ ВНЕ СРЕДЫ, ВНЕ СТРАНЫ»

Французский писатель и критик, автор книг о Гончарове, Мандельштаме и недавно переведенной на русский язык книги о Владимире Набокове, Жан Бло,** высказал любопытное, но в достаточной степени, спорное, на наш взгляд, предположение: «...Если бы Россия не изменилась, если бы Набоков продолжал там жить, если бы роман вышел в свет там, «Машенька» принесла бы своему автору то же, что «Лолита» тридцать лет спустя: славу и состояние. Критики были в восторге: «Родился новый Тургенев!» – воскликнул лучший из них – Айхенвальд...».¹

И в самом деле, Айхенвальд был одним из первых, откликнувшихся на дебют В. Сирина, но надо сказать, что были и другие, правда, куда более сдержанные отзывы. Но об этом чуть позже.

Были ли знакомы В. Набоков-Сирин и Г. Газданов, писатели, творчество которых неизменно сравнивали? В письме к Эндрю Фильду, датированном 1969 годом, Газданов писал: «...Как ни странно, я никогда не был с ним лично знаком и единственный раз видел его на литературном вечере в Париже, на котором он выступал вслед за Ходасевичем. Он очень хорошо прочел свой рассказ; в то время он уже был автором своих лучших произведений, таких рассказов как «Пильграм» или «Весна в Фиальте», а также романа «Защита Лужина».

Не исключено, что это нежелание «ссылок друг на друга» было отнюдь не случайным. Л. Диенеш приводит в этой связи такой аргумент: «В 1929 и 1930 годах в журнале «Руль», который издавался Набоковым в Берлине, мы находим его рецензии на два выпуска «Воли России», но те, в которых не было рассказов Газданова. Это, конечно, могло быть и, по всей ви-

* Одинокий король (лат.) – название незавершенного романа В. Набокова.

** Литературный псевдоним Александра Блока, французского писателя, выходца из России.

димости, действительно было сделано преднамеренно. Набоков написал рецензии и на несколько новых романов, принадлежащих писателям-эмигрантам и вышедшим в свет в последующее десятилетие (например, роман Одоевцевой «Изольда» и роман Берберовой «Последние и первые»), и вряд ли может быть случайным тот факт, что он оставил без внимания крупнейшую литературную удачу Газданова 30-х годов – роман «Вечер у Клэр», с появлением которого критики стали говорить о Газданове, как о самом значительном писателе эмиграции, ставя его в один ряд с Набоковым...».²

И в самом деле, именно в журнале «Руль», – и трудно предположить, что В. Набоков не знал о ней, – помещена была одна из наиболее, пожалуй, восторженных рецензий «Похвальное слово Гайто Газданову» Михаила Горлина на роман «Вечер у Клэр», благодаря автора романа за «всплески таинственного движения жизни», которые он дал почувствовать, пережить своим читателям».³

И все же Набоков, видимо, так и не сумел скрыть своего восхищения первым романом Газданова. В его рассказе «Тяжелый дым», лирический герой которого, молодой поэт, с несомненными автобиографическими чертами самого автора, называет среди наиболее любимых книг и «Вечер у Клэр».

«...Полки тянулись сразу над столом, свет лампы добирался до корешков. Тут был и случайный хлам (больше всего), и учебники по политической экономии (я хотел совсем другое, но отец настоял на своем); были и любимые, в разное время потрафившие душе, книги: «Шатер», «Сестра моя жизнь», «Вечер у Клэр» и «Bal du compte d'Orgel»*, «Защита Лужина» и «Двенадцать стульев», Гофман и Гельдерлин, Баратынский и старый русский Бэдекер. Он чувствовал, уже не первый, – нежный таинственный толчок в душе и замер, прислушиваясь – не повторится ли? Душа была напряжена до крайности, мысли затмевались, и, придя в себя, он не сразу вспомнил, почему стоит у стола и трогает книги...».⁴

«Набоков, архискупой на похвалы классикам и современникам, – замечает С. Семенова, – выделяет первый роман Газданова, – близкое себе созвучие, родной тон услышал! И недаром в мнении современников именно Газданов оспаривал у Сирина пальму первого прозаика молодой русской прозы в зарубежье».⁵

Как многие известные впоследствии прозаики, В. Сирин начинал как поэт: получив в наследство от дядюшки миллион, он на собственные средства издает первую книжку своих стихов, которая, однако, успеха не имела, и критики, по чис-

* «Бал графа Д'Оржеля» (франц.). Роман Раймона Радиге (1903–1923), близкого к художникам-авангардистам.

тосердечному признанию автора – «по заслугам немедленно ее растерзали».

Затем уже при ближайшем участии Саши Черного, редактора журнала «Жар-Птица», к печати подготовлены были сразу два сборника – «Гроздь» и «Горный путь», однако и эти стихи славы Набокову не принесли, напротив, автора упрекали даже в эпигонстве. Так, А. Бахрах писал: «...Плохо не то, что стихи В. Сирина ультраэстетны, а то, что они затасканы и эстетны по-плохому. Для Сирина «новый мир – кощунственен», поэтому пытается он спастись от него, оградиться и создать себе свой собственный мир или, точнее, видимость такого мира. Однако для подобного кардинального задания Сирин недостаточно самостоятелен и недостаточно силен. И его мир смахивает скорее на посредственную бутафорию. Все его эпитеты взяты от раннего символизма (багряные тучи, лазурные скалы, лазурные страны, лучезарные щиты, полнолуныя и т.д.), многие строки навеяны Блоком...».⁶

Первый роман В. Сирина «Машенька», вышедший в Берлине в 1926 году, в отличие от его поэтических сборников, встречен был более сочувственно и истолкован как «добротная социально-бытовая повесть из эмигрантской жизни». Впрочем, высказано было и немало нареканий. То, что роман этот написан был в традициях классической русской литературы, на этом сходились, пожалуй, почти все, писавшие о нем. Что же касается предположения Ж. Бло, «Машенька» могла бы принести ее автору ту же славу, будь она издана в России, что и «Лолита», то тут упущен момент существенный: успеху романа способствовало не только бесспорное виртуозное мастерство Набокова-художника, но и сама тема – прянно-эротическая, потайная, запретная: к ней писатель обращался неизменно, если вспомнить его «Защиту Лужина» (1930), «Камеру обскура» (1933), «Волшебника» (1939). Рассказ «Волшебник» Набоков назвал «первой маленькой пульсацией «Лолиты».

Свой первый роман «Машенька» Набоков, уже в ранге известного американского писателя, назвал «неудачной книгой», и в знак того, что он далек от совершенства, подписывая подарочные экземпляры книги, рисовал на титульном листе не бабочку, а куколку, личинку – эмблему творческой незрелости. Тем не менее, когда в 1970 году вышел английский перевод «Машеньки», выполненный Набоковым в соавторстве с Майклом Гленни, в предисловии книги писатель признавался в «сентиментальной привязанности» к своему первому роману и самим фактом перевода в какой-то степени реабилитировал «неудачную книгу».⁷

«Типы» Сирина, – писал о романе «Машенька» критик Д. Шаховский, – не вполне удалась (кроме, пожалуй, самой

Машеньки, которая живет за кулисами романа), но это хорошо, что не удалась. Здесь Сирин отходит от Бунина, которому следовало в насыщенности описаний, и идет в сторону Достоевского. Нам кажется, что это правильный путь в данном случае. Натурал-реализм Бунина требует утверждения больших человеческих ценностей».⁸

А. Амфитеатров, в обзорной статье «Литература в изгнании» – одной из первых за десять лет ее существования в эмиграции, в свою очередь, отнеся «Машеньку» к «неотургенизму», писал: «...Сирин подражательно колеблется между Зайцевым и Буниным, успев, однако, показать и свое собственное лицо с «необщим выражением».⁹

Г. Струве, касаясь особенностей поэтики романа, указывал на «необыкновенную легкость архитектоники, стройность частей, продуманность и вместе с тем безыскусственность всей композиции».¹⁰

Бунин до «Лолиты» не дожил, – вспоминал А. Бахрах, – но уже в те годы – еще не зная, что Набоков впоследствии в «Дальних берегах» проснобировал приглашение вместе поужинать в каком-то элегантно-парижском ресторане, с большим сочувствием отзывался о вещах молодого писателя, появившихся под псевдонимом «Сирин»:

«– О, это писатель, который все время набирает высоту и таких, как он, среди молодого поколения мало. Пожалуй, это самый ловкий писатель во всей необъятной русской литературе, но это – рыжий в цирке. А я, грешным делом, люблю талантливость даже у клоунов».¹¹

Г. Иванов, касаясь романа «Машенька» и других его произведений, писал на страницах «Чисел»: «Имя Сирина мелькает уже давно в газетах и журналах, но только в последнее время о Сирине «заговорили». Заговорили, главным образом, в связи с с его двумя последними романами – «Король, дама, валет», вышедшим в 1928 году, и «Защитой Лужина», печатающимся в «Современных записках».

В «Короле, даме, валете» старательно скопирован средний немецкий образец. В «Защите Лужина» – французский. Это очевидно, это бросается в глаза – едва перелистываешь книги. И секрет того, что главным образом пленило в Сирине некоторых критиков, – объясняется просто. «Так по-русски еще не писали». Совершенно верно – но по-французски и по-немецки так пишут почти все...».¹²

Между Г. Ивановым и В. Набоковым-Сириним шла ничем неприкрытая война, и ни тот, ни другой в выражениях особенно не стеснялись. В. Сирин довольно резко отозвался на роман «Изоolda» И.В. Одоевцевой, жены Г. Иванова, чем отчасти можно объяснить неприязненное к нему отношение

автора «Распада атома», который до конца дней так и не сумел избавиться от этого чувства. Незадолго до смерти он писал В.Ф. Маркову: «Очень рад до сих пор, что в пресловутой рецензии его назвал смердом и кухаркиным сыном. Он есть метафизический смерд. Неужели вы любите его музу – от нее разит «кожным потом» душевной пошлятины».¹³ В. Сирин-Набоков также, в свою очередь, не упустил случая и ответил Г. Иванову стихотворным пастишем «Из калмбрудовой поэмы «Ночное путешествие» (и эпиграммой «Такого нет мошенника второго...»). Уничтожающую оценку дал В. Сирин и роману Г. Иванова «Распад атома».¹⁴

За Г. Иванова вступилась З. Гиппиус, и все это положило начало затяжной «литературной войне» между разными писательскими группировками.

Однако то, что в случае с В. Сириным было не все «благополучно» и имело место некое «двойственное» к нему отношение, верно подметил редактор журнала «Встречи» М. Кантор: «...Сирина усердно хвалили и слишком строго осуждали. Однако и у поклонников есть подозрение, что не все у него обстоит благополучно, и у хулителей есть тайное сознание, что перед нами все-таки писатель незаурядный. Да, отношение наше к Сирину какое-то двойственное: восхищаешься им, но всегда с оговорками, осуждаешь его, но с уважением. Он нарочито сух и полон иронии: и все-таки есть в нем что-то жуткое. Он зорек и наблюдателен, и описания его предельно точны и выпуклы: и тем не менее редко достигает он полной убедительности. Странный писатель».¹⁵

И в самом деле, отзывы о В. Сирине отмечены нередко предвзятостью и субъективизмом суждений, впрочем, как и об авторе «Лолиты», американском писателе, неумеренно восторженным пафосом!

Главное, в чем винили В. Сирина – это ненужная демонстрация писательской техники, индифферентизм и отсутствие нравственного пафоса (что, к слову сказать, было одним из трех важнейших условий для Л. Толстого), отсутствие любви и презрение к человеку. И, наконец, своего рода суммарным обвинением этих оценок звучал упрек в «нерусскости», в разрыве с гуманистическими традициями классической русской литературы, которая всегда отличалась идейностью, нравственностью и т.д.

В той же рецензии Г. Иванова, где речь шла о произведениях В. Сирина, он упоминал и имена двух новых авторов – Г. Газданова и Ю. Фельзена, творчество которых «развивалось под знаком той же французской литературы, имитатором которой показал себя Сирин в «Защите Лужина». В ближай-

* См.: Рувль. – 1929. – 30 октября.

шее время выйдут и романы обоих этих писателей. И Ю. Фельзен и Г. Газданов бесконечно далеки по самому своему существу от того, что делает Сири́н. Их связь с французской литературой – органическая и творческая связь. Вот и посмотрим, как примет их наша «авторитетная» критика. Лично я убежден, что примет скверно».¹⁶

Теперь уже известно, что пророком Г. Иванов оказался плохим: роман Г. Газданова «Вечер у Клэр» сразу же выдвинул его в первые ряды писателей-эмигрантов. Следует, видимо, здесь же заметить, что аналогии Сири́н – Газданов оправданы и распространяются, главным образом, на тридцатые годы, когда первый выступал как писатель русский, а мировое признание пришло к Набокову, автору «Лолиты», как писателю американскому, англоязычному, о чем он сам всякий раз считал нужным напомнить. «...Я считаю себя американским писателем, родившимся в России, получившим образование в Англии и вдохновляемый культурой Западной Европы; я осознаю это смешение, но даже самый прозрачный плампудинг не в состоянии рассортировать все его составляющие, особенно пока вокруг него вьются язычки бледного пламени. Фильд, Аппель, Проффер и многие другие в США, Циммер в Германии, Вивиан Дамор Блок (робкая кембриджская фиалка) – все они добавили свою эрудицию к моему вдохновению, с блестящими результатами...».¹⁷

Как видим, в литературной родословной, составленной самим Набоковым, не упоминается ни один русский писатель! А за два месяца до смерти в телеинтервью Владимир Набоков еще раз заявит о том, что «эмигрантская критика в Париже <...> была один единственный раз в жизни права, когда сетовала на то, что он недостаточно русский».¹⁸

В. Набоков так и не сумел устоять перед «соблазном», от которого Иван Бунин предостерегал Георгия Адамовича:

« – Вы, я слышал, сомневаетесь, не начать ли писать по-французски? Что же, дело ваше. Но послушайте старика, бросьте эти затеи, хотя я понимаю, как они соблазнительны <...> Пишите на том языке, с которым родились и выросли. Двух языков человек знать не может. Понимаете, знать, чувствовать всякую мельчайшую мелочь, всякий оттенок <...> Что, можете вы, например, подмигнуть читателю по-французски?».¹⁹

Смена русского на английский язык, хотя она и происходила, как уверяет Набоков, болезненно – «мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного русского слога ради второстепенного сорта английского языка», – была спланирована вполне сознательно, с расчетом на будущий литературный успех и признание. «...Я знал, что в конце концов приземлюсь

в Америке. Я перешел на английский язык, когда <...> этот язык стал мне представляться чем-то вроде исполненного смутных надежд запасного игрока».²⁰

В. Сахаров, в одной из последних по времени работ о Набокове, не без основания замечает: «...И хотя в его регистрационной карточке, сохранившейся в архиве петербургского Тенишевского училища, привилегированного питомника наших писателей, сказано ясно: «Природный язык – русский», сам Набоков не раз заставлял своих критиков и читателей усомниться в этой слишком очевидной истине, с обидной быстротой и в совершенстве овладевая языками приютивших его стран и лукаво уверяя, что он в младенчестве начал думать и говорить по-английски, а уж потом познал язык Пушкина и Льва Толстого».²¹

Современные критики, отмечая недостаточную, в отличие от В. Набокова, популярность Г. Газданова на Западе, не учитывали, пожалуй, самой реальной обстановки, немало, в свою очередь, способствовавшей популярности автора «Лолиты», – это несоизмеримость масштабов книжно-издательского рынка, издательского дела богатейшей Америки (добавим к этому Британию и другие англоязычные страны мира), и возможности русской эмиграции – «беднейшей в материальном отношении <...> без социальной базы и часто почти без читателя».²²

Помимо этого, нельзя не учитывать и того, что иностранные переводы романов Г. Газданова не всегда адекватно воссоздавали подлинный характер, звучание его текстов. Так, например, английские переводы Николая Вредена, вызвавшие «не самые положительные рецензии» на романы Газданова в американской печати, Л. Диенеш объясняет не вполне удовлетворительным их уровнем. «...Вредену не удалось передать в английском переводе именно то, что делает прозу Газданова необычной – ее музыку. Неудивительно, что иностранные читатели и критики, читавшие произведения Газданова не в оригинале, а только в переводе, не смогли оценить его творчество как следует».²³

Судьба Газданова в эмиграции оказалась куда более трудной, чем Набокова. В начале двадцатых годов, оказавшись в Париже, он вынужден заниматься, «работая по десять часов подряд», тяжелым физическим трудом. И лишь в редкие, свободные от работы часы заниматься любимым творчеством. «Теперь же, – признается он в письме к Горькому, – у меня нет просто материальной возможности заниматься литературой, я не располагаю совсем временем и не могу ни читать, ни писать, так как работаю целый день и потом уже совершенно тупею».²⁴

В апреле 1919 года Набоковы покидают Россию; затем Константинополь, Марсель, Париж, Лондон.

Окончив в Англии Кембриджский университет, молодой Набоков обосновывается в Берлине, где занимается литературным трудом: издает сборники своих стихов, переводит роман Льюиса Керолла «Алиса в стране чудес»^{*}.

Берлин в 1921–1923 годах был самым оживленным центром русской эмиграции: здесь жило почти двести тысяч русских. «Если Париж, – писал Г. Струве, – с самого начала стал политическим центром Русского Зарубежья, его неофициальной столицей, то его второй и как бы литературной столицей с конца 1920 по начало 1924 года был Берлин <...> Условия послевоенной инфляции и относительной дешевизны в Германии создали в Берлине благополучную атмосферу для издательского предпринимательства».²⁵

В 30-е годы В. Набоков покидает нацистскую Германию и одно время живет в Париже, а в 1940 году перебирается в Америку. Здесь он в течение десяти лет ведет курс русской литературы в Корнельском университете города Итаки.

Роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта», первое написанное Набоковым на английском языке произведение, и вот, как замечает критик В. Ерофеев, «из талантливого русского прозаика после революции за пределами России Набоков заставляет себя превратиться в американского писателя». И далее критик так объясняет эту «вынужденную» метаморфозу: «...В сущности, он всегда знал, чего он хочет, и решительно шел к своей цели, разрушая трафаретный образ русского писателя-бессеребряника, оставляя профессору Пнину (из одноименного романа) рассеянность и беспомощность в практических делах <...> Его обращение к английскому языку, который он знал с детства, во многом объяснялось неудовлетворительными переводами его произведений на иностранные языки» (выделено мной – Н.Ц.).²⁶

Но так ли все это, и не слишком ли легковесно звучат доводы о смене языка из-за «неудовлетворительных» переводов, если учесть к тому же, что несколькими строчками выше Ерофеев вел речь о «практицизме» автора «Пнина»?

Путь В. Набокова к всеобщему признанию был далеко не простым. Признанный к концу тридцатых годов «самым крупным явлением эмигрантской прозы», он на протяжении нескольких десятилетий не известен у себя на родине, и лишь спустя пятнадцать лет после переезда в Америку добился скандальной славы как автор «порнографической «Лолиты»».²⁷

Однако, несмотря на существенные различия между В. Сириним и Г. Газдановым, у них, как выясняется, немало и общих точек соприкосновения.

^{*} См.: Аня в стране чудес. Сказка. Перев. В. Набокова. – Л., 1989.

Ко времени выхода в свет романа Г. Газданова «Вечер у Клэр», за плечами В. Сирина было уже три стихотворных сборника, романы «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», сборник рассказов «Возвращение Чорба».

Г. Адамович, человек «европейской» культуры и «один из лучших знатоков русской литературы», как писал о нем Газданов, впервые обозначил характерные и, в то же время, контрастные черты творчества В. Сирина и Г. Газданова. Отзываясь на роман В. Сирина «Приглашение на казнь» и отдавая должное мастерству автора в области архитектоники, фабулы, ее развития и т.д., Г. Адамович «в порядке самокритики» признавался, что его «смutilа» глубокая не-русскость Сирина, помешавшая полностью оценить его талант. «...Собственно говоря, в сцеплении фактов и положений, в причудливой и, вместе с тем, безошибочно логической их игре и сказывается очевиднее всего дар Сирина». Все это, по мнению Г. Адамовича, «мало свойственно русской литературе», за исключением, разве что, Достоевского. «Но у Достоевского композиционное напряжение, с его медлительным нарастанием, с длительным, издали идущим «крещендо», – совсем другого рода, и блестяще-холодному, трезво-вдохновенному, какому-то беспощадному выдумщику Сирина он слишком чужд, чтобы возможны были какие-либо сравнения...».

Обозревая далее ретроспективно романы Набокова «Отчаяние» и «Защита Лужина», Г. Адамович писал: «...Становится все яснее, что дар Сирина завязывать и развязывать какие-то необычайные тематические узлы в высшей степени органичен, что на грани бреда держаться ему по самой его природе свойственно, что за внешней назойливой «авантюристичностью» его замыслов таится странное лунатическое жизнеощущение, которое ничего общего не имеет с подлинной беллетристической позой, литературным жеманством». И далее: «Отчаяние» нельзя было читать без восхищения. Правда, в восхищении этом гораздо больше удивления, нежели наслаждения – оттек для Сирина крайне важный».

И затем уже Г. Адамович сравнивает В. Сирина и Г. Газданова, автора «Истории одного путешествия», писателя не «трезво-вдохновенного», а способного заставить читателя испытать наслаждение. «...От «Приглашения на казнь» резителен переход к «Истории одного путешествия» Газданова. Мне кажется, кое в чем Сирин на Газданова повлиял, – хотя и не подлинный Сирин, не тот, каким мы его видим теперь, а скорее другой, пытавшийся найти какие-то пути к жизни, подружиться с ней, сговориться с ней, Сирин, написавший сравнительно бледный «Подвиг» и «Соглядатая», и занимательно пустоватую «Камеру обскура», все то вообще, что появилось

между «Защитой Лужина» и «Отчаянием». Этот бегло-рассеянный, лирически-бытовой жанр Газданову близок, и он в нем, по-видимому, лучше себя чувствует, чем Сирин...».

И далее, пожалуй, наиболее важное – различие индивидуальных творческих особенностей Сирина-Набокова и Газданова: «Если автор «Приглашения» крупнее и, в особенности, резче, как индивидуальность, то у Газданова есть достоинства особые, свои... Его слова дышат, пахнут, светятся: после Бунина не было, кажется, у нас писателя, в такой мере наделенного способностью передавать все видимое и осязаемое очарование мира, как он. Именно вслед за Сириним, чтение Газданова – это настоящий отдых: все возвращается на свое место, мы больше не в тюрьме, не в сумасшедшем доме, не в безвоздушном пространстве, мы – среди обыкновенных людей, перед лицом «таинственной, прекрасной и печальной», как сказано у Бунина, человеческой жизни...».²⁸

И затем уже в своем отзыве на роман В. Набокова «Дар», Г. Адамович, вновь возвращаясь к сопоставительному анализу творчества этих писателей, указывает и на характер их стилистического различия: «...Обыкновенно критики отделяются замечанием: «Отложим суждение до окончания романа». Замечание, что и говорить, в большинстве случаев основательное, правильное! Но восхитительный по мастерству, своеобразию и одушевленности рассказ об отце героя, не менее восхитительные строки о Пушкине заслуживают того, чтобы так сказать, *les saluer au passage**. Газданов, например, тоже очень даровитый стилист. Но здесь у Сирина совсем не то. Здесь удивляет и пленяет не стиль, не умение прекрасно писать о чем угодно, а слияние автора с предметом, способность высечь огонь отовсюду, дар найти свою, ничью другую, а именно свою тему, и как-то так ее вывернуть, обглодать, выжать, что кажется, больше ничего из нее извлечь было невозможно...».²⁹

Л. Диенеш, как бы подводя определенный итог высказываниям и оценкам русской зарубежной критики и, конечно же, на основании собственных наблюдений, говорит, вместе с тем, и о принципиальном различии метода Набокова и Газданова. «...Набоков представляет собой добросовестного и усердного ремесленника, который со знанием дела шаг за шагом продвигается в осуществлении своего замысла, пользуясь чертежом, составные части которого могут быть перетасованы, вынуты и вновь расположены уже в ином порядке без видимого ущерба. У Газданова же все в прямом смысле слова пережито и выстрадано, пропущено через себя, так что в итоге

* Попутно отдать должное (*франц.*)

слова обретают ту глубочайшую психологическую правду, на которую он только способен. Только после этого он садится писать, не боясь поправок и изменений, но по-прежнему испытывая состояние «продолжающегося вдохновения».³⁰

Инвективы литературно-критических статей Набокова и Газданова, сама эстетическая платформа, нередко совпадая, отстаивают одну и ту же, по существу, мысль. Относится это, прежде всего, к социальной, идейной литературе, или как ее называет Г. Газданов, «literature angagee», замечая при этом, что приблизительный смысл этого понятия в переводе может означать литературу определенной политической направленности.

В. Набоков, в свою очередь, пишет: «... Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной, но зато подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предосторожностями переносится из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну».³¹ <...> «Нет, решительно, так называемой социальной жизни и всему тому, что толкнуло на бунт моих сограждан, нет луча в моей лампе; и если я не требую башни из слоновой кости, то только потому, что доволен своим чердаком».³² И еще: «...Я злюсь на тех, кто любит, чтобы их литература была познавательной, национальной, воспитательной или питательной, как кленовый сироп и оливковое масло...».³³

Заметим попутно, что, отрицая национальный характер литературы, В. Набоков приходит в явное противоречие с самим собой, ибо, говоря о литературе немецкой (или же любой другой), он вынужден обратиться к собственному национальному представлению, менталитету, для обозначения другой национальной культуры, ее нравственно-психологических особенностей и т.п. «... Германия, – утверждал, например, Набоков, – казалась нам страной, где пошлость не только не осмеяна, но стала одним из ведущих качеств национального духа, привычек, традиций и общей атмосферы, хотя благожелательные русские интеллигенты более романтического склада, чересчур охотно принимали на веру легенду о величии немецкой философии и литературы, надо быть сверхрусским, чтобы почувствовать ужасную струю пошлости в «Фаусте» Гете»³⁴(выделено мной – Н.Ц.).

И далее Набоков говорит о том, как сквозь призму собственного национального восприятия Гоголь «выразил» этот «бессмертный дух пошлости, пронизывающий немецкую нацию». «...Вот и сто лет назад, когда гражданственно настроенные петербургские публицисты составляли опьяняющие коктейли из Гегеля и Шлегеля (с добавкой Фейербаха), Гоголь в

мимоходом рассказанной истории выразил бессмертный дух пошлости, пронизывающий немецкую нацию, и сделал это со всей мощью своего таланта».³⁵

И примеров подобных противоречий у Набокова немало. Отрицая социальную функцию и назначение литературы, и Набоков, и Газданов исключительное значение придают эстетике, способной доставить читателю «наслаждение». Однако и тут не обходится без явных противоречий между теоретическим постулатом, декларированием и самой художественной практикой, — достаточно назвать такой «жесткий» «социальный роман» Газданова, как «Ночные дороги», в котором речь не только о русской эмиграции, но и французских аборигенах Парижа.

За персонажами произведений Газданова и Набокова трудно угадать воззрения самих авторов с их симпатиями и антипатиями, приятием или же резким неприятием того или иного писателя. Так, например, в рассказе Г. Газданова «Письма Иванова» устами главного героя Николая Францевича Иванова роль и место Некрасова в русской литературе сведены к функции «профессиональной плакальщицы», и роль ее заключается в том, чтобы заменять людей, которые не умеют соответствующим образом выражать свои чувства, в данном случае горе — оттого, что умер близкий им человек, которые покойного и в глаза не видали и не имеют о нем представления, за соответствующее вознаграждение рыдают над ним так, как этого не могут делать ни сыновья, ни жены. И есть целая категория писателей, которая выполняет такие же функции по отношению к читателям. Таким, например, в русской литературе был Некрасов. Это, конечно, только часть литературы, но часть довольно важная» [I, 632-633].

Характеристика одним из газдановских персонажей поэта-демократа Н. Некрасова перекликается с мнением Л. Толстого, который в письме к Н. Страхову писал: «...Смерть Некрасова поразила меня. Мне жалко было его не как поэта, тем менее как **руководителя общественного мнения**», а в предисловии к роману В. фон Поленца «Крестьянин» Толстой сетовал на «поразительное понижение вкуса и здравого смысла читающей публики», которая, вслед за Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым и некоторыми «сомнительными поэтами», упоминает «совершенно лишенного поэтического дара Некрасова».³⁶

В романе В. Набокова «Дар» Годунов-Чердынцев во многом выражает «злое» отношение самого писателя к Н.Г. Чернышевскому, его близорукости, физической слабости, издержкам его стиля и т.п. «...В центре «Дара» — роман о Чернышевском. Композиция будто перекликается с неосуществленным до конца замыслом романа Чернышевского «Повести в повести» (1863). У Набокова два «романных» сюжета — о Годуно-

ве-Чердынцеве и о Чернышевском – последовательно контрастируют. Каждая линия или персонаж первого находят параллель-антипод во втором».³⁷

«...Николай Гаврилович, впрочем, курил не зря, именно «жуковиной» и лечил желудок (а также и зубы). Его дневник, особенно за лето и осень 49-го года, содержит множество тончайших справок относительно того, как его рвало. Кроме курения он лечился ромом с водой, горячим маслом, английской солью, златотысячником с померанцевым листом, да постоянно, добросовестно, с каким-то странным вкусом, пользовался римским приемом, – и, вероятно, в конце концов умер бы от истощения, если бы (выпущенный кандидатом и оставленный в университете для занятий) не приехал в Саратов...».³⁸

Не без желчной иронии упоминается в романе В. Набокова и диссертация Н.Г. Чернышевского «Эстетическое отношение искусства к действительности», «написанная в три августовские ночи, в 53 году, т.е. именно в ту пору, когда смутные лирические чувства, подсказавшие ему в юности взгляд на искусство, как на снимок с красоты, окончательно вызрели, дав пухлый плод в естественном соответствии с апофеозом супружеской страсти» (Страннолюбский). На этом публичном диспуте было в первый раз провозглашено «умственное направление шестидесятых годов», как потом вспоминал старик Шелгунов, с обескураживающей простотой отмечая, что Плетнев не был тронут речью молодого ученого, не угадывая таланта <...> Слушатели, зато, были в восхищении. Народу навалило так много, что стояли на окнах. «Налетели, как мухи на падаль», – фыркал Тургенев, который, должно быть, чувствовал себя задетым в качестве «поклонника прекрасного», – хотя сам был не прочь мухам угождать».³⁹

Г. Газданов решительно, в свою очередь, выступал против тех, как он их именует, «второстепенных» произведений, которые вызваны к жизни причинами «общественной необходимости», и не имеют отношения к искусству, а подчинены иным законам и требованиям «литературного производства». Художественные произведения, затрагивающие социальные стороны жизни, для Газданова не более чем «литературное производство», и в этом неприятии он сближается с В. Набоковым. «Искусство в вульгарном представлении, – по утверждению Газданова, – существует как социальная катастрофа, как составной элемент общественной жизни. Так понимается его роль в России: менее категорически, но столь же несомненно – современная европейская литература лежит именно в области социальных явлений...». Положение это Газданов относит не только к литературе прошлого – называя имена таких писателей, как Некрасов и Тургенев, из французских Золя и Гюго, но

и к современности. «...Писатели такого рода почти всегда пользуются успехом, тираж их книг бывает высок; их романы, рассказы, пьесы и стихи собственно и составляют большую литературу современной им эпохи. Они не всегда непременно плохи, среди них попадаются очень талантливые люди; но надо раз и навсегда усвоить, что все это литературное производство не имеет ни малейшего отношения к искусству – да и подчиняется совершенно иным требованиям и законам. Для широкой публики этот вопрос еще иногда кажется спорным».

Позже, в конце пятидесятих годов, познакомившись со стенограммой и резолюцией собрания советских писателей, резко осудивших роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», Газданов выступил в масонской ложе с докладом о роли писателя, – вопрос, который никогда не переставал его волновать. Приведя множество высказываний с критикой романа Пастернака, Газданов, в частности, замечал: «...Трудно не указать сразу же, что они свидетельствуют не только о верноподданных чувствах их авторов, но чаще просто противоречат истине и доказывают невежество, в литературной среде довольно редкое, – в такой степени. Кроме того, эти цитаты идут нередко в разрез с самым элементарным здравым смыслом. Поведение героев не имеет ничего общего с нашим советским образом мышления. Это верно, скажем, но с советским образом мышления не имеют ничего общего ни мировая, ни русская литература, – т.е. настоящая, а не производственные или колхозные романы...». И далее Газданов говорит о том, в чем он видит задачу писателя: «...Как-то Ремизов мне сказал – хорошая книга, это такая, которая заставляет человека задуматься – определение, по-моему, чрезвычайно верное. Задача писателя – показать читателю созданный им мир, дать ему, читателю, возможность сравнить этот мир со своими собственными представлениями, сделать из этого соответствующие выводы и понять и почувствовать что-то, чего, не прочтя этой книги, он бы, может быть, не понял и не почувствовал. Вот в чем задача писателя. Но для того, чтобы создать свой собственный мир, для этого творческого усилия необходима полная свобода».⁴⁰

Эти «общественные» социальные идеи Тургенева, а позже Горького, глубоко чужды и Набокову. Примечательно, что, сравнивая Гюстава Флобера и Тургенева, он утверждал, что русский писатель «никогда не поднимался до высот «Мадам Бовари», и что «причислять Тургенева и Флобера к одному литературному направлению – явное заблуждение. Ни его готовность взяться за любую модную общественную идею, ни банальный сюжет (всегда примитивнейший) невозможно сравнить с суровым искусством Флобера...».

В. Набоков, подчеркивая недолговечность общественных идей, писал о Чехове: «... Не заботясь о социальных или этических построениях, его гений раскрыл больше самых мрачных сторон голодной, сбитой с толку, злосчастной, крестьянской России, чем множество других писателей типа Горького, у которых под видом раскрашенных марионеток выступают общественные идеи». Рассуждение свое Набоков завершал пассажем: «...В 21 веке, когда, я надеюсь, Россия станет более славной страной, чем сегодня, от Горького останется одно имя, а Чехов будет жить столько, сколько березовые рощи, закаты и страсть к творчеству».⁴¹

Доктрина В. Набокова гласила: «...Слово, выражение, образ – вот истинное назначение литературы. Но не идеи».⁴²

Так, остерегавшийся Литературы Больших Идей, главное назначение литературы Набоков усматривал в эстетическом наслаждении. Н. Берберова, не случайно выделяя именно эту сторону его писательского кредо, писала: «...Скоро сто лет, как целые толпы людей от Чернышевского до Дудинцева, в России, пишут так, как если бы не было никогда никакого Шиллера, и будут, вероятно, еще долго писать, как если бы не было никакого Набокова».⁴³

Именно это «чувство эстетической» и «словесной гармонии», как отмечает А. Николюкин, и является для творчества Набокова доминирующим. «...Восприятие Набокова невозможно без чувства эстетического, его словесная гармония не повернется алгеброй идеологии и социологии. Только она, эта непреходящая эстетическая ценность и делает произведения интересными и читаемыми последующими поколениями».⁴⁴

Если согласиться с мнением А. Николюкина, что главная движущая сила набоковской прозы – ее эстетические достоинства, то нельзя не вспомнить, что именно эту сторону автора «Истории одного путешествия» отмечал и Г. Адамович. Современная исследовательница А. Фрумкина, утверждая, что проза Г. Газданова, в отличие от набоковской, так и не сделалась событием западной литературы, тем не менее, не в состоянии скрыть своего восхищения, желая ее «смаковать»: «...Само название «Вечер у Клэр» хочется повторять и перекачивать во рту, как Цветаева повторяла и перекачивала имя «Блок» в известном стихотворении. Первая фраза, как прыжок в воду, включает вас в самую середину иномерной жизни...».⁴⁵

Сопоставляя творчество В. Набокова и Г. Газданова и имея в виду, по преимуществу, эстетическую сущность, Л. Диенеш пишет: «...Мы считаем возможным говорить о них как о «соперниках», потому что наше исследование показало, что литературное общество русской эмиграции тридцатых годов действительно рассматривало этих двух романистов как «сопер-

ников», как двух наиболее талантливых авторов приблизительно одной величины и значимости среди так называемого молодого или второго поколения русских писателей эмиграции. Они оба подавали приблизительно одинаковые надежды на творческие свершения, даже несмотря на то, что уже достаточно рано стало очевидно, что эти два писателя вопреки некоторым начальным (равно как и имеющим продолжение и несущественным) общим чертам все-таки совершенно различны». ⁴⁶

То обстоятельство, что ко второй половине тридцатых годов Набоков, похоже, выходит «победителем», в гораздо большей степени может быть объяснено его творческой продуктивностью, чем, собственно, талантом: между 1926 и 1936 годами он опубликовал семь романов, тогда как Газданов только два. Несмотря на это, общее мнение, выраженное в критических статьях Ходасевича, Адамовича, Вейдле, Осоргина и других, свидетельствует, как представляется, именно о равновеличии талантов Газданова и Набокова. И далее американский славист продолжает: «...В статье об эмигрантской литературе самого общего характера Адамович, приводя сравнение с двумя величайшими писателями русской литературы девятнадцатого столетия, выделяет Набокова и Газданова как обещающих стать современными «Толстым и Достоевским». Ходасевич, уже в цитированной нами рецензии, признает, что среди молодых писателей эмиграции найдутся один или два таланта, сопоставимых с даром Газданова. Мы имели уже возможность узнать, что и Осоргин, и Вейдле сходились, по крайней мере, в одном: существенное превосходство таланта Газданова и искусства, исповедуемого им, над искусством, которое представлялось им более бездушным, нарочитым и спорным, более механическим или, если пользоваться термином Адамовича, «электрическим», – искусством Набокова. В этом могла сказаться «человеческая влажность», присутствовавшая во всех произведениях Газданова, а у Набокова представленная главным образом только в ранней прозе, обнаруживающей много сходных черт с творчеством Газданова в том, что касается тона и атмосферы. В этом отношении Газданов, конечно, более близок традиции русской словесности, чем «холодный» Набоков, презиравший всякую «человеческую причастность». ⁴⁷

Об этой «застывшей» искусственности прозы Набокова, его романа «Дар», пишет и исследователь, протоиерей М. Ардов, хотя сам писатель относит его к «архихживописному жанру». «...Однако же вся его наглядность, красота, пестрота производит впечатление чего-то застывшего, неживого (Не «Живаго!»). По мне, всякая набоковская вещь смахивает на «выдвижной стеклянный ящик, полный распятых бабочек». ⁴⁸

В отличие от Л. Толстого, которого почти все писатели русской эмиграции принимали безоговорочно и единодушно, споры вокруг Ф. Достоевского не утихали; некоторые писатели, особенно И. Бунин, не только не принимал автора «Преступления и наказания, но и не упускал случая, чтобы упрекнуть его в многословии, стилистической небрежности и множестве других грехов. И в этом отношении несомненный интерес представляет отношение к Достоевскому Набокова и Газданова.

В книге «В поисках Набокова» З. Шаховская приводит случай, когда В. Набокова пригласили прочитать лекцию о Достоевском, на что он раздраженно ответил: «Да вы издеваетесь надо мной! Вы же знаете, какого мнения я о Достоевском! В моих курсах в Корнеле я уделяю ему не более десяти минут, уничтожаю и иду дальше».⁴⁹

И в самом деле, «уничтожению», развенчанию, сведению Ф.М. Достоевского из разряда «великих» до писателя «довольно посредственного» Владимир Набоков приложил достаточно усилий. «...В своих лекциях я обычно смотрю на литературу под единственным интересным мне углом, только как на явление мирового искусства и проявление личного таланта. С этой точки зрения Достоевский писатель не великий, а довольно посредственный, со вспышками непревзойденного юмора, которые, увы, чередуются с длинными пустошами литературных банальностей...». И далее: «...Достоевский так и не смог избавиться от влияния сентиментальных романов и западных детективов».⁵⁰

О «Бесах» Достоевского Набоков отзывается следующим образом: «...В переплетении фарсовой интриги с человеческой трагедией явно слышится иностранный акцент, что-то в ее сюжетных ходах отдает второстепенным французским романом...».⁵¹

Критика Достоевского, заявляет Набоков, должна вестись на «высоком уровне». «...Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что мне не нравится. Не скрою, мне страстно хочется Достоевского развенчать...».⁵²

Если и находит Набоков положительные стороны у Достоевского, то словно для того, чтобы особо подчеркнуть по контрасту его заурядность, сведенную часто до эпигонства. В его «Лекциях» о «Двойнике» Достоевского читаем: «...Повесть эта – совершенный шедевр. Но поклонники Достоевского-пророка вряд ли согласятся со мной, поскольку она написана в 1840 году, задолго до так называемых великих романов, к тому же подражание Гоголю настолько разительное, что временами книга кажется почти пародией».⁵³

Набоков, хотя и утверждал, что «единственно важным» для него является то, что «хорошо написана книга или плохо», а

что до того, прохвост ли автор, или человек добродетельный, то это – «совершенно неинтересно». Между тем, как только речь заходит о Достоевском, то тут он уже не может удержаться: «...Достоевский уже успел возомнить о себе невесть что и, наивный, неотесанный, плохо воспитанный, не раз умудрялся поставить себя в глупое положение и перессорился со всеми своими новыми друзьями и поклонниками. Тургенев назвал его прыщом на носу русской литературы».⁵⁴

Но любопытно, что при всем негативном отношении Набокова к автору «Бесов», «Братьев Карамазовых», американский славист, профессор Симон Карлинский был немало удивлен одной «неожиданностью»: все это «странным образом сочеталось с детальным знакомством и личными наблюдениями над романной техникой, стилистикой, психологической манерой своего антагониста». А исследовательница Л. Сараскина, останавливаясь подробнее на этой «эстетической несовместимости» Набокова с Достоевским предлагает ключ к ее загадке. «...Истинные причины такого неистовства вряд ли можно считать исключительно эстетическими <...> и имеют отношение куда в большей степени к Набокову, чем к Достоевскому, которого бранят <...> такая ненависть имеет обратный эффект: она вызывающе провокационна. Она сближает – гораздо больше, чем лояльность или признательность, – с объектом ненависти; соединяет с ним почти так же, как любовь. И уж точно: она оставляет следы и наводит на след».⁵⁵

В отзывах русской зарубежной критики на произведения В. Набокова указывалось уже на то, что автор во многом отправлялся от Достоевского. Но сам автор «Машеньки», «Защиты Лужина» упорно, почти с «маниакальной настойчивостью», отрицал свою связь с эстетическим миром Достоевского, миром антихудожественным. Но, как верно замечает Л. Сараскина, «брань по адресу Достоевского, придирки к «эстетике» были своего рода конспирацией; за позой неприятия скрывалась мучительная зависимость от мира «совершенно безумных персонажей» и от автора».⁵⁶

Г. Газданов, в отличие от Набокова, не склонен камуфлировать свое отношение к тому или иному писателю; напротив, он неоднократно призывал осваивать творческий опыт Л. Толстого, других русских и европейских классиков. Набоков хотел оставаться стерильно-чистым, независимым, не допускавшим мысли о влиянии на его творчество какого-либо из русских писателей. «Боюсь, – писала З. Шаховская, – не найдется после Набокова, как нашлось после Пушкина, – список прочитанных им книг. Так ревниво оберегал Набоков свою единственность, что, кроме признания его в романе «Дар», что «Пушкин входил в его кровь», мы не знаем писателей, на него,

по его же словам, повлиявших. Наоборот: в интервью «Ньюсуик» он заявил: «Ни одна вера, ни одна школа не имела на меня влияния». Как будто он не хотел, чтобы исследователи нашли ему литературных предков, хотел, чтобы думали они, что Набоков возник свободным от всяких влияний, что искусство его родилось из ничего, из «табула раза» <...> Но нет человека, на которого его чтение не оставило бы следа».⁵⁷

Если Ф. Достоевский для Набокова, считавшего себя «крупнейшим писателем века», и охарактеризовавшим собственное творчество как «архиваживописный жанр», не более чем «журналист» и автор «полицейских романов», «Анна Каренина» – «не поднимается над реальностью», у любимого же Пушкина привлекали его вовсе не «картины русской жизни», а только «феномен стиха», то нетрудно понять, как относился он к современным ему писателям.

Когда появился роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», то Набоков отозвался о нем как о произведении «болезненном, бездарном, фальшивом и полном предрассудков». Между тем, Г. Струве, в одном из частных писем, характеризуя эту сторону В. Набокова, замечал: «Он умеет усваивать чужие приемы, даже писателей, к которым относится враждебно и презрительно (так он, если не ошибаюсь, долго относился к Пастернаку, Блоку; Достоевского он ненавидит, не считает писателем). При всем его волшебном владении инструментом стиха, музыки у него нет, и тут опять огромная разница с Пастернаком...».⁵⁸

Суждения Г. Газданова о Достоевском во многом напоминает отношение к нему Л. Толстого и И. Бунина. В романе «Полет» реплика одного из героев гласит о том, что «чтение Достоевского портит вкус». В рассказе «Черные лебеди», его герой Павлов, человек, обладавший «независимостью» суждений, называет Достоевского «лгуном» и картежником на чужой счет. Если бы он был немного благообразнее, он поступил бы на содержание к старой купчихе» [III, 138].

Однако, в отличие от Набокова, который стремится низвести автора «Братьев Карамазовых» до уровня среднего писателя, Газданов признает «гениальность» Достоевского, хотя для него не все стороны его личности и творчества привлекательны. Наиболее полно это свое суждение о Достоевском он высказал в письме к Адамовичу, в связи с выходом его книги «Комментарии». «...Достоинство книги в том, – писал Газданов, – что по поводу ее содержания, я думаю, читателю хочется что-то возразить или выразить свое мнение по поводу тех «проблем», которые в ней ставятся. В частности то, что сказано о Достоевском. Мне кажется, что суждение о Достоевском довольно редко бывает внушено чисто объективными сооб-

ражениями, если хотите, рациональными или литературными, это прежде всего вопрос эмоционального восприятия. Это конечно можно сказать о многих авторах, но о Достоевском больше, чем о ком бы там ни было. Дело, быть может, даже не в проблемах, а в той иступленной страстности, с которой Достоевский к ним подходит. Страхов когда-то писал, что Достоевский это смесь Федора Павловича Карамазова со Свидригайловым. Если к этому прибавить Смердякова, то портрет получится еще полнее, я думаю. **Все это не мешает тому, что Достоевский – один из немногих гениев в литературе и что он понял то, что не поняли и не увидели другие.** Но для меня лично он как-то органически неприемлем, – с этой постоянной истерикой, с этой фальшью, с этим невыносимым «не тебе кланяюсь, страданию человеческому кланяюсь!», с этим позорным «Дневником писателя». **Нет, это конечно не отечественный Пинкертон – и в одной пятке Достоевского больше ума и понимания, чем во всех произведениях Набокова, вместе взятых <...>** Есть в Достоевском что-то непоправимо плебейское – одновременно с необыкновенными взлетами. А самое лучшее у него, мне кажется, это «Мертвый дом». Но спорить о Достоевском, это потеря времени и никого тут ни в чем убедить нельзя. Думаю, однако, <...> что «Смерть Ивана Ильича» страшнее и глубже, чем весь Достоевский. Но это, конечно, «une opinion personnelle»*, на котором нельзя настаивать»⁵⁹ (выделено мной – Н.Ц.).

В письме Г. Газданова к Г. Адамовичу не может не обратиться на себя внимание противопоставление Ф. Достоевского и Л. Толстого как антиподов, и безоговорочный приоритет, отдаваемый последнему.

В творчестве Ф. Достоевского особое внимание Л. Толстого обратили на себя «Записки из мертвого дома», произведение в некотором роде программное, в котором Достоевский впервые выразил тот нравственный идеал, который не уставал затем пропагандировать как «идеал народный».⁶⁰ Личная честность и благородство, религиозное смирение и деятельная любовь – вот главные черты, которыми наделяет Достоевский своих излюбленных героев. Эта тенденция «Записок» была отмечена критикой в творчестве «позднего» Достоевского. Характерно, что именно эта сторона «Записок из мертвого дома» близка Л.Н. Толстому, его собственным убеждениям. В письме к Н.Н. Страхову от 26 сентября 1880 года он писал: «...На днях нездоровилось, и я читал «Мертвый дом». Я много забыл, перечитал и не знаю лучше книги изо всей новой литературы, включая Пушкина. Не тон, а точка зрения уди-

* Частное мнение (фр.).

вительна – искренняя, естественная и христианская. Хорошая, назидательная книга. Я наслаждался вчера целый день, как давно не наслаждался. Если увидите Достоевского, скажите ему, что я его люблю». ⁶¹

Бывая в двадцатые годы наездами в Париже, для «публичных чтений» Набоков воссоздает в «Других берегах» литературную атмосферу того времени и собственное отношение и оценку творчества того или иного писателя. «...В этом мире, где царила грусть и гнильца, от поэзии требовалось, чтобы она была чем-то соборным, круговым, каким-то коллективом тлеющих лириков, общим местом с наружным видом пляды, – и меня туда не тянуло. Кроме беллетристики и стихов, я писал одно время посредственные критические заметки, кстати, хочу тут покаяться, что слишком придрался к ученическим недостаткам Поплавского и недооценивал его обаятельных достоинств. С писателями я видался мало. Однажды с Цветаевой совершил странную лирическую прогулку в 1923-ем году, что ли, при сильном ветре, по каким-то парижским холмам. В тридцатые годы помню Куприна, под дождем и желтыми листьями, поднимающего издалека в виде приветствия бутылку красного вина. Ремизова, необыкновенной наружностью напоминающего мне шахматную ладью несвоевременной рокировки, я встречал во французских кругах <...> Душевную привязанность, чувство душевного удобства возбуждали во мне очень немногие из моих собратьев. Проницательный ум и милая сдержанность Алданова были всегда для меня полны очарования. Я хорошо знал Айхенвальда, человека мягкой души и твердых правил, которого я уважал как критика, терзавшего Брюсовых и Горьких в прошлом. Я очень сошелся с Ходасевичем, поэтический гений которого еще не понят по-настоящему». И далее следует рассказ Набокова о И.А. Бунине: «...Книги Бунина я любил в отрочестве, а позже предпочитал его удивительные струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит. Когда я с ним познакомился в эмиграции, он только что получил Нобелевскую премию. Его болезненно занимали текучесть времени, старость, смерть, – и он с удовольствием заметил, что держится прямее меня, хотя на тридцать лет старше. Помнится, он пригласил меня в какой-то – вероятно дорогой и хороший – ресторан для задушевной беседы. К сожалению, я не терплю ресторанов, водочки, закусок, музыки – и задушевных бесед. Бунин был озадачен моим равнодушием к рябчику и раздражен моим отказом распахнуть душу. К концу обеда нам уже было невыносимо скучно друг с другом...». ⁶²

К этим воспоминаниям В. Набокова следует отнести с известной осторожностью: кое-что в них сглажено, «прическа-

но», а то и просто присочинено. Во всяком случае, сам возмущенный И. Бунин сообщал в письме к М. Алданову: «...Вчера пришел к нам Михайлов, принес развратную книжку Набокова с царской короной на обложке над его фамилией, в которой есть дикая брехня про меня – будто я затащил его в какой-то ресторан, чтобы поговорить с ним «по душам», – очень это на меня похоже! Шут гороховый, которым Вы меня когда-то пугали, что он забил меня, и что я ему ужасно завидую...».⁶³ А несколькими днями раньше Бунин сообщал все тому же Алданову: «...Перечитываю некоторые старые книжки «Современных записок». Сколько интересного! Но сколько чудовищного! Например, «Дар» Сирина. Местами Ипполит из «Войны и мира!»».⁶⁴ В другом письме роман Набокова «Дар» Бунин назвал «диким, развратным».⁶⁵

Надо сказать, что и дебют Сирина, в отличие от творчества Г. Газданова, не вызвал у И. Бунина каких-либо положительных откликов. На подаренном ему Сириным романе «Машенька» он собственноручно запечатлел: «Ах, как плохо!».⁶⁶

В. Набоков всю жизнь вел «необъявленную литературную войну» против Б.Л. Пастернака (1890–1970). А началась она с нападок Сирина на автора «Поверх барьеров» и «Сестра моя жизнь», с рецензии, в которой речь шла о эмигрантских поэтах Д. Кобякове и Е. Шахе, Сирин не упустил возможности тут же обрушиться на Б. Пастернака: «...Есть в России даровитый поэт Пастернак. Стих у него выпуклый, зобастый, тарашающий глаза, словно муза его страдает базедовой болезнью. Он без ума от громоздких образов, звучных, но буквальных рифм, рокошующих размеров. Синтаксис у него какой-то развратный – чем-то напоминает он Бенедиктова <...> Восхищаться Пастернаком мудрено: плоховато он знает русский язык, неумело выражает свою мысль, и вовсе не глубиной и сюжетностью самой мысли объясняется непонятность многих его стихов. Не одно его стихотворение вызывает у читателя восхищение: «Экая, ей-богу, чепуха!».⁶⁷

Нападки Набокова усилились особенно после того, когда вышел роман Пастернака «Доктор Живаго», потеснивший набоковскую «Лолиту» в списке бестселлеров за 1958 год. Он не скрывает своего сарказма и желчи. В романе «Ада» Набоков иронически упоминает «мистический роман какого-то пастора «Les Amours du Docteur Mertvago»^{*}. Любой здравомыслящий русский читатель, – писал далее Набоков, – сразу поймет, что эта книга («Доктор Живаго») – пробольшевицкая и исторически фальшивая <...> Опуская вопрос о политике, я считаю эту книгу печальным творением, топорным,

* «Любовные похождения доктора Мертваго» (фр.).

тривиальным и мелодраматическим, с шаблонными коллизиями, сладострастными юристами, неправдоподобными барышнями и банальными совпадениями».⁶⁸

Конечно, перечень такого рода «лестных» эпитетов можно было бы продолжить, однако, нельзя не сказать, что со временем Набоков раскается и признает, что он все же был несправедлив в оценке поэзии Б. Поплавского и Б.Л. Пастернака.⁶⁹

В отличие от рецензии В. Сирина, у которого не нашлось ни одного доброго слова для первого поэтического сборника Б. Поплавского «Флаги», принципиально иной была оценка Г. Газданова: он увидел в них множество достоинств, которые отсутствовали в стихах других поэтов.

Поэзию и прозу Поплавского по достоинству оценили Д. Мережковский и Н. Бердяев. Кстати, тот же В. Ходасевич, которого неизменно словословил Набоков, считал Бориса Поплавского «самым талантливым» поэтом русской эмиграции.

ДОРОГИ И СУДЬБЫ

Тема «тайны путешествия жизни» – одна из наиболее постоянных в творчестве Г. Газданова. Критик М. Горлин, адресуясь к писателю при выходе в свет первого его романа, писал: «В детстве любили Вы – Ваше я сливается для нас с героем «Вечер у Клэр» – в детстве любили Вы те вечера, когда Ваш отец рассказывал Вам об Индийском океане.

Начинался шторм, Вы крепили паруса. Розовые птицы беспокойно летали над кормой. И сквозь шторм проплывал корабль в пахнувший кожей кресел сумрачный кабинет.

Эти волны воображаемого океана укачивали Ваше детство, и Вы, будущий поклонник Бодлера, чутьем внутренним прежде чем чтением узнали о тайне путешествия жизни».¹

1. «ИСТОРИЯ ОДНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ»

Роман Г. Газданова «История одного путешествия» появился на страницах «Современных записок» в 1934 году, а спустя четыре года отдельным изданием он вышел в «Доме книги» в Париже.

В «Истории» повествуется о жизни Володи Рогачева, главного героя романа, и его старшем брате, любовной истории Артура Томсона и Виктории Теле, а также связях Володи с Одетт, Аглаей Николаевной и Жермен; событиях второго плана – судьбе архитектора Рябинина и Андре, сторожа Никифора и др.

События в «Истории» развиваются последовательно: после смерти матери, Николай, старший брат Володи, продал небольшой дом, и на вырученные деньги они продолжили жить. Володя по-прежнему ходил в гимназию, а когда в начале 1920 года волна гражданской войны докатилась до их города, братья покинули Россию и поселились в Константинополе. Затем следует история встречи, любви и женитьбы Николая на Вирджинии, англичанке; поездка молодых в Англию, откуда они перебрались в Париж. К тому времени минуло пять лет, и Володя, окончив французский лицей в Константинополе, успел побывать в Праге, Берлине, Вене, затем снова вернулся в Турцию, где прожил полгода и, наконец, собрался в Париж к брату, предполагая обосноваться там надолго.

...Париж... Интенсивная внутренняя жизнь: воспоминания, любовные томления, «головокружительная мечта о незнакомой женщине». «...Сколько он ни вспоминал, ни в чем не находил оправдавшихся воспоминаний, он не знал ни одной «незнакомой женщины», все всегда было так похоже, и даже кровати скрипели одинаково. Легкий, грустный, равномерный скрип вдруг явственно вспомнился ему, и те же запахи и тот же мутный, солоноватый вкус на распухших и всегда чужих губах. «Так жил мой отец, – думал Володя, – но он, наверное, знал что-то другое и не козырный же туз был этим другим. Нет, это все-таки есть» [I, 180].

На всех этих любовных переживаниях и чувствах, их нюансировке, несомненно лежит отсвет тех особенностей, которыми так богата литература французская – этот легкий, едва уловимый флер.

Сюжет романа «История одного путешествия» выстроен последовательно, взаимосвязано, хотя и прочерчен он штрихами легкими, оставляя простор для животворного воздуха, позволяющего читателю следовать за изменчивостью форм самой жизни.

Володя Рогачев несколько уже лет, как пишет книгу. Образ этот, несомненно, несет в себе отношение самого Газданова к творчеству – неприятие всякого рода рационализма и искусственности, что всякий раз оставляет в душе осадок неудовлетворенности; здесь уже реализуется принцип непосредственного чувствования и непосредственного закрепления переживаемых чувств. «...И лишь в редкие часы, когда он не думал, как нужно писать и что нужно делать, когда он писал с почти что закрытыми глазами, не думая и не останавливаясь, ему удалось с помощью нескольких случайных слов выразить то, что он хотел... Он не 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».

Роман «История одного путешествия», по мнению Л. Диенеша, стоит выше, чем его первый роман «Вечер у Клэр», и написанный уже в конце тридцатых годов «Полет». Газданов провозглашается «сенсуалистом», но что особенно важно, так это то, что Диенеш рассматривает особенности прозы Газданова, ее составляющие, способствующие ее глубокому и нетрадиционному пониманию: «...структура книги в <...> сущности отражает структуру видения Газдановым самой жизни: форма и композиция становятся у него, как это характерно для великого искусства, «значащими».¹

В самом деле, нельзя не признать, что многие страницы «Истории» – «лучшего» (Диенеш) из романов Газданова, написаны блестяще, в лучших традициях классической русской литературы – «Детства Багрова внука» и «Семейной хроники» С. Аксакова, «Детства Темы» Н. Гарина-Михайловского и, конечно же, трилогии Л. Толстого. Это, прежде всего, воспоминания о детстве Володи Рогачева в России: «...И Володя вспомнил большую, всю черную и зеленую внутри бочку, стоявшую в глубине двора, под водосточной трубой. После долгих дней сухого зноя вода в бочке начинала чуть-чуть пахнуть сырым и знакомым запахом болота, темная ее глубина потихоньку оживала, далеко внизу – как казалось тогда Володе, которому было восемь лет, – в ней появлялись красные, очень живые и такие тихие червячки, которых не удавалось поймать ни сачком для бабочек, ни удочкой...» [I, 180]. Образ нищего Никифора из «Истории» сродни юродивому Грише из толстовского «Детства». «...Темные тени стелются по саду высоко в воздухе и покачиваются, и не покачиваются верхушки деревьев; вскрикнет какая-то птица, и снова все стихнет – и только изредка послышатся по мостовой заснувшей улицы шаркающие шаги нищего Никифора, страшного и оборванного старика, ходившего босиком летом и зимой и только жутко мычавшего в ответ на вопросы. Давным-давно, когда город был небольшой и тихий, Никифор был молод и буен, и свиреп; и вот, после бессонной и пьяной ночи, проведенной у Марьи-солдатки, вернувшись домой – осенним и ветреным утром, последние желтые листья устилали холодную и длинную улицу, – он с пьяных глаз пырнул ножом старшего брата; его тотчас же арестовали, и тогда началось – сначала острог и колодки, потом суд с непонятными для Никифора словами, потом приговор – двенадцать лет каторжных работ. Потом побег в лютый сибирский мороз, погоня, опять каторга, потом Никифор смирился... И с тех пор стал нищенствовать – то на паперти черной, насквозь черной, насквозь про-

питавшейся ладаном и воском церкви, то на мосту через медленную и широкую речку, то просто на улицах. У Никифора были маленькие черные глаза под лохматыми седыми бровями, темные от грязи руки и серо-белые волосы; и Володя видел однажды, как ранней зимой Никифор остановился у края тротуара, под которым синел замерзший ручей, надавил пятой босой ноги тонкий лед и, став на колени, начал жадно и долго пить воду из образовавшейся дырки» [I, 181].

Этот, проходной по существу, эпизод, где разворачивается вся «одиссея» Никифора, сама манера повествования, большие синтаксические периоды, несомненно толстовские.

Но, пожалуй, еще большим свидетельством близости «Истории» к прозе Л. Толстого, а в данном случае, к роману «Воскресение», может служить знаменитая сцена описания ледохода в ночь, когда Нехлюдов соблазнил Катюшу Маслову. И, разумеется, не только схожестью самой ситуации, а самим ходом мысли Володи Рогачева, ее внутренней раздвоенностью.

У Толстого: «...Когда все затихло, и послышался опять спокойный храп, он, старясь ступить на половицы, которые не скрипели, пошел дальше и подошел к самой двери. Ничего не слышно было. Она, очевидно, не спала, потому что не слышно было ее дыхания. Но как только он прошептал: «Катюша!» – она вскочила, подошла к двери и сердито, как ему показалось, стала уговаривать его уйти.

– На что похоже? Ну, можно ли? Услышат тетеньки, – говорили ее уста, а все существо говорило: «Я вся твоя». И это понимал Нехлюдов.

– Ну, на минутку отвори. Умоляю тебя, – повторил он бессмысленные слова. Она затихла, потом он услышал шорох руки, ищущей крючок. Крючок щелкнул, и он проник в отвернутую дверь. Он схватил ее как она была в жесткой суровой рубашке с обнаженными руками, поднял ее и понес.

– Ах! Что вы! – шептала она.

Но он не обращал внимания на ее слова, неся ее к себе.

– Ах, не надо, пустите, – говорила она, а сама прижималась к нему».²

У Газданова: «...Легкие шаги по коридору вдруг привлекли его внимание. Он поднялся, открыл дверь и увидел няню, молодую девушку, только что вышедшую из ванной. Он посмотрел на часы: было половина десятого. В коридоре было темно; и когда няня поравнялась с комнатой Володи, он заметил, что на ней был только легкий капот.

– C'est vous Germaine? – сказал он вдруг изменившимся голосом... Он видел ее белое тело у шеи, где сходились полы

* – Это вы, Жермен? (фр.)

капота, и руки – рукава Жермен были засучены, – ее ноги без чулок.

– Qu' est ce que vous faites? Je rentrais chez moi, monsieur Vladimir.

– Venez donc pour un instant,* – сказал он, не узнавая своего голоса и, понимая, что не может сейчас говорить и действовать... В глазах Жермен появился испуг, и за этим испугом Володя заметил еще что-то, точно это был двойной взгляд.

– Может быть, мне так кажется, – успел он подумать, – может быть, это просто отражение моего желания?

...Он взял ее руки выше локтя, и – хотя знал это раньше, и Жермен это знала так же, как он, – сейчас это стало неминуемо. Он поднял ее на руки, капот опустился и повис, открыв все ее тело.

– Laissez moi,** – сказала Жермен, но потому, как она вздрагивала в его руках, Володя чувствовал, что ее слова не имеют никакого отношения к тому, что происходило...» [I, 239-240].

Критика, восторженно отзываясь о языке «Истории», «большом чувстве» стиля, так и не сумела выйти за пределы единоразово выработанного стереотипа, воспринять тонкие медитации автора о смысле жизни, возможности и сомнительности конечного постижения мироздания, его хрупкой и иллюзорной гармоничности; один из газдановских героев свидетельствует: «...Нет, надо отказаться раз и навсегда от иллюзии понять и привести хоть в какой-нибудь порядок все эти несовместимые и невероятно соединяющиеся вещи». Или же: «...Все окружающее было непрекращающейся пляской линий, цветов, очертаний; иногда проявлялись случайные, всеобъемлющие идеи, объединяющие на секунду весь мир в одну хрупкую гармоничную систему, потом все рассыпалось с легким стеклянным треском, и опять начиналась погоня за чем-то, неуловимо скрывающимся повсюду...».

Г. Адамович так отозвался на появление романа Г. Газданова: «...Если бы раскрыть «Историю одного путешествия» наудачу, на первой попавшейся странице, не вдумываясь в целое, оценить лишь блеск и, в особенности, живость письма, надо было бы признать, что Газданов – даровитейший из писателей, появившихся в эмиграции. В том, что он один из самых даровитых – сомнений вообще нет. Но когда прочитан весь роман, когда обнаружались его расплывчатые и зыбкие очертания, когда ясен разлад повествовательного таланта с творческой волей, – впечатление от писаний Газданова все же тускнеет».³

* – Что вы делаете? Я иду к себе, мсье Владимир.

** – Тогда подойдите на минутку (фр.).

– Оставьте меня (фр.).

Критик, как и прежде, муссирует одну и ту же, высказанную ранее, мысль о недостаточной композиционной организованности романа, вызванной, по его мнению, недостаточной «творческой волей», ее целенаправленностью; все те же, знакомые уже комплиментарные эпитеты: «живость письма», «блеск», и т.п., и в то же время: «...что мне роман дал, кроме какой-то легкой, летучей грусти, беспричинной и безотчетной?»⁴

Такого рода высказывания не могут, естественно, не вызвать известного недоумения, если уж не с точки зрения самой литературной критики, то, по меньшей мере, Адамовича, как поэта: все та же неспособность (и не только Адамовича) взглянуть на прозу Газданова под иным углом зрения, постичь принципы, законы, по которым роман строился. В этом отношении весьма показательно высказывание американского критика Марка Шорера: «...Роман, смутивший многих дружески расположенных критиков очевидным отсутствием предмета, так как и предмет и сюжет заключаются в самом стиле. Этот роман, являющийся триумфом выдержанности единой точки зрения, смущает только в том случае, если пытаться превратить в сюжет наблюдения рассказчика над другими, но если рассматривать их как косвенные наблюдения над собой, возникает сюжет совершенной однородности, созвучный смыслу и столь же соответствующий продолжительным размышлениям, как и величайшая лирика».⁵

Л. Диенеш, по поводу отсутствия у Газданова тем, композиционной раскованности, требования рациональных, назидательных выводов, переходящих из рецензии в рецензию Адамовича, замечает: «...Похоже, что у тонкого критика даже не возникает мысль о том, что не вся литература, образующая русскую литературную традицию, представляет собой то, что можно было бы назвать «духовным дидактизмом»; что прозаическое произведение может быть великим произведением искусства, даже если оно не способно ни на что большее, чем баллада Шопена: вызвать текущее ощущение необъяснимой печали...».⁶

Впрочем, лучшим ответом Г. Адамовичу, другим критикам-ретроградам мог бы послужить отрывок из романа Г. Газданова «Третья жизнь»: «...Я думал потом, после начала третьей жизни, что все эти видения и мысли тоже зачем-то нужны, как нужно было счастливому человеку сожаление и печаль, которые оттенили бы потом его счастье, как мрачные видения моей второй жизни оттенили всю сверкающую сторону позднейшего понимания...». Человек живет и обогащается не только в сфере интеллектуальной, но и эмоциональной, тем, о чем он сожалеет, грустит, чему радуется, все то, что так сродни поэзии, и, казалось бы, кто, как не Адамович,

должен был бы все это чувствовать? «...Адамович, – по верному наблюдению Ст. Никоненко, – хотел получить какой-то рациональный результат после прочтения книги, полной поэзии, музыки, проникнутой трепетом живой человеческой души. Из бесконечности жизни критик хотел извлечь конечный результат и в своей неудаче обвинял автора романа, а не свою неспособность понимания жизни как таковой... С подобными оценками мы встречаемся при рассмотрении критиками рассказов Газданова. Неудовлетворенное ожидание какого-то резюме в его произведениях заводило их в тупик, они терялись и делали вывод, что имеют дело не с недостатками собственного восприятия и понимания, а с дефектами авторского мировоззрения, позиции».⁷

Но наряду с несомненно прекрасно написанными страницами, имеется в «Истории» эпизод бутафорско-кинематографический, психологически немотивированный, производящий впечатление фальши... Некий Макс Штук, доктор по женским болезням, рассказывает в доме Одетт, своей бывшей любовницы, историю о проститутке, которая была «самой лучшей из женщин, с которыми ему приходилось иметь дело», – ее звали Виктория Тиле. Выясняется, что это та самая девушка, в которую Артур Томсон влюблен, которую потерял и безуспешно пытается разыскать. Он решает убить, задушить доктора Штука. «...Он вспомнил, как сразу отяжелели его руки, как пересохло в горле и как с самого начала все было известно. Точно в бреду поплыли тогда навстречу улицы, дома, тротуары, такие незнакомые и чужие – хотя он хорошо знал, знал до последнего камня эту часть Парижа. И приближение к доктору там, на avenue du President Wilson – расстояние между ними с каждой секундой уменьшалось – вплоть до наконец наступившего мгновения, когда рука Артура легла на плечо доктора <...> Так закончилась жизнь доктора Штука, и точно так же, как Одетт, никому другому тоже не пришло бы в голову искать в очередном трупе парижского морга, перенесенном потом в анатомический театр – доктора, милого Макса, который так хорошо шутил...» [I, 230-231].

Именно использованием кинематографического приема объясняется, по мнению М. Новикова, недостаточная мотивированность сцены убийства в романе. Само отношение Газданова к своим криминальным героям, и составляющие это отношение, представляются достаточно любопытными, поэтому воспроизведем их здесь: «...Если грубо наметить линию развития криминального героя в европейской культуре последнего столетия, эта линия пройдет от Достоевского к американскому режиссеру Квентину Тарантино. У Достоевского убийство – событие, которому предшествуют сложные изме-

нения, происходящие и во внутреннем мире героя, которому предстоит стать убийцей, и в обстоятельствах его жизни. В случае Тарантино мы имеем дело с персонажами, совершенно лишенными какой бы то ни было внутренней динамики, пребывающими в наглухо закрытом для какой-либо душевной пластики пространстве: убил и убил, вот так – и все тут. Он убил, его убили – не так уж велика разница. Последствия? Ну да, разумеется: надо избавляться от трупа, уходить от полиции, а это дела непростые, и они занимают героев, отнюдь не размышления о «крови по совести».

Чтобы не отвлекаться от темы, я не стану углубляться в связь газдановской прозы и кинематографа – только замечу, что эта связь не исчерпывается тем, что Газданов освоил кинематографический метод монтажа событий в своих романах. Эта связь есть на уровне метафизики, не только драматургии: проза Газданова визионерская, сновидческая, а если вы прочтете первые страницы «Ночных дорог» и вспомните, к примеру, фильм Микеланджело Антониони «Blow up» – то эта связь, я думаю, станет очень ощутимой. Хотя это не значит, что ее суть легко сформулировать.

У Газданова мы обнаружим оба подхода к криминальному герою: и «достоевский», глубинно-психологический; и «тарантиновский», манипуляторски-отстраненный. Реалистический и постмодернистский, если угодно...».⁸

И итоговый вывод М. Новикова к его наблюдениям и размышлениям над криминальными героями таких романов Газданова, как «Призрак Александра Вольфа», «История одного путешествия», «Возвращение Будды»: «...Газданову удалось в вопросах добра и зла обойтись меньшей условностью, чем другим писателям нашего века. Он немного подровнял баланс правды и лжи на этот счет. Впоследствии никому уже не был дан такой литературный инструментарий. Никто не располагал эквилибристическими возможностями, чтобы пройти так далеко по тонкой грани между преступлением и добродетелью. Никто не располагал достаточной смелостью, чтобы сказать, что этой грани вообще-то нет».⁹

Отзываясь на романы и рассказы Г. Газданова, впервые изданные в Москве и Владикавказе, критик А. Фрумкина не без основания замечает: «...Роман «История одного путешествия» так же, как и «Вечер у Клэр», имел успех у публики и критики, один позднейший исследователь (Ласло Диенеш) даже счел этот роман вершиной творчества Газданова. Достигнутого в нем, быть может, было бы достаточно для Газданова – беллетриста. Но для писателя Газданова, имеющему нечто сообщить миру, этой сладенькой сказочки о вращении русского мечтателя в благополучную европейскую жизнь было

бы явно недостаточно. И в 1939–1940 годах он начал печатать вещь резко ей контрастную. Очень жесткую, очень социальную, очень правдивую. В этом втором автобиографическом романе, в «Ночных дорогах», особенно заметен тот внутренний свет, которого мы всегда неосознанно ждем от «настоящей» книги и который сияет так редко во всей своей простоте. <...> Самое прекрасное в этом романе – такое же глубокое, как в предыдущем, ощущение связи героя с природой: поездка из Греции в Стамбул на каботажном катере, ночь в Стамбуле и, в особенности, сияющий импрессионистической радостью жизни пикник в Фонтелло. Остальное не так хорошо». ¹⁰

Роман «История одного путешествия», в отличие от более поздних произведений Газданова, получил множество откликов. «Все семь его последующих романов имели весьма скромный резонанс, так что основная часть прозы Газданова вообще не была подвергнута серьезному критическому рассмотрению. Литературная критика эмиграции периода после второй мировой войны значительно уступала критике времен между двумя мировыми войнами...». ¹¹

2. «ПОЛЕТ»

...Его книги верны своей внутренней музыке, и именно это постоянство создает индивидуальное и поэтому уникальное видение мира.

Л. Диенеш

Роман Г. Газданова «Полет» появился в парижском журнале «Русские записки» в 1939 году, однако, это не была полная и окончательная редакция: опубликован он был полностью в 1992 году. ¹

«Полет» – «одно из самых тонченных произведений Газданова-психолога ... Это «камерная драма» или, может быть, правильнее было бы даже сказать – «камерная музыка». Вполне вероятно, что это самая удачная попытка создать музыкальное впечатление <...> Своеобразие стиля Газданова состоит в его способности вернуть словам их первоначальное значение, а также сочетать чрезвычайную чувствительность к тонкостям языка и эмоций с классически ясным способом их выражения. Он один из тех писателей, которые мечтали «создать чудо поэтической прозы, музыкальной без ритма и без рифмы, настолько гибкой и упругой, чтобы передать лирическое движение души, неуловимые переливы мечты, содрогания совести» (Бодлер). ²

Судьба произведений Газданова и в самом деле оказалась не совсем удачной: война отодвинула признание таких его ро-

манов тридцатых годов, как «История одного путешествия», «Полет», «Ночные дороги», иначе, как полагает его исследователь, они «могли бы привести к всеобщему признанию Газданова выдающимся писателем. Но этого не произошло. Даже «История одного путешествия» не имела достаточно времени для того, чтобы произвести должное впечатление на критиков».³

В своем отзыве на роман, появившемся у нас в России на страницах журнала «Дружба народов», Е. Тихомирова с самого начала задается вопросом: «Почему Газданов, писатель-эмигрант первой волны, к концу 30-х годов завоевавший репутацию тонкого стилиста и достойного продолжателя классических традиций, избрал темой очередного романа «противозаконную» любовь тетки и племянника?»

Интерес, как выясняется, вызван был не только самой темой, но и велением времени: «...стоит вспомнить, что в те годы практически одновременно были написаны набоковский «Волшебник» (1939), «Тропик Рака» Г. Миллера (1934), «Распад атома» Г. Иванова (1938). В XX веке литература зачастую чурается как «учительства», так и «свидетельства»; тем не менее, перед нами именно свидетельства (независимые, совпадающие, стало быть, достоверные) о характере эпохи и о том, что устои мира подгнили, пошатнулись и сдвинулись, классическая гармония предстала недостижимой или иллюзорной и даже начала нуждаться в некоем «темном» привкусе, в «ощущении несравненной терпкости» (Газданов)».⁴

В романе «Полет» поднимается тема несколько «рискованная», с точки зрения общепринятой морали, – связь юного героя с родной тетей, одновременно являющейся и любовницей отца мальчика, Сергея Сергеевича; далее следуют другие бесконечные связи Ольги Александровны, матери мальчика Сережи, амурные истории других персонажей романа.

В отличие от набоковского «Волшебника» и особенно его знаменитой «Лолиты», Газданов более сдержан, более целомудрен что-ли в изображении эротических, интимных сцен, он никогда не опускается до оголенного натурализма. Уже в «Волшебнике» – этой прелюдии к «Лолите», отчетливо выразилась установка ее автора: «...Что, если прекрасное именно то и доступно сквозь тонкую оболочку, то есть пока она еще не затвердела, не заросла, не утратила аромата мерцания, через которые проникаешь к дрожащей звезде прекрасного? Ведь даже в этих пределах я изысканно разборчив: далеко не всякая школьница привлекает меня, – сколько их на серой утренней улице, плотненьких, жиденьких, в бисере прыщиков или в очках, – такие мне столь же интересны в рассуждении любовном, как иному – сырая женщина – друг».⁵

Но было бы неверным, наверное, полагать, что Газданов, подобно Набокову, увлечен исключительно смакованием любовно-эротических сцен, как правило, у автора «Лолиты», излишне подробных, натуралистических: «...Она гремела по асфальту среди других, сильно наклоняясь вперед и в ритм качая опущенными руками, промахивала с уверенной быстротой, ловко поворачиваясь, так, что перехлест юбки обнажал ляжку, а затем платье прилипало сзади до обозначения выемки, пока с едва заметным вилянием икр она тихо катилась обратным ходом...» («Волшебник»). А затем, чуть позже, Набоков эту «изысканную разборчивость» воплотит в облике «нимфетки» Лолиты.

В изображении интимных сцен, будь это «Вечер у Клэр», «Полет», другие романы или же рассказы, Г. Газданов более сдержан, не оголяет их до излишних подробностей.

Сам финал романа, который, на первый взгляд, может быть воспринят не только как неожиданный, но и «немотивированный», дает возможность совершенно иного генетически-смыслового истолкования. Критик Е. Тихомирова пишет: «...Газданова упрекали в том, что он в своих произведениях «как-то быстро выдыхается». Однако, нет ли возможности прочитать происходящее в финале как художественно осмысленное событие, связанное с развитием главных тем романа?

Интересная закономерность: в финале погибают те из героев романа, которые в жизни играли. Среди погибших – Сергей Сергеевич, что жизнь провел «точно на сцене», запретив себе душевную обнаженность и скрывшись за маской «олимпийского безразличия и иронии», Лиза, что из гордости разыгрывала вслед за ним насмешливо-ироническое отношение к их давней и тайной связи, дама, добывавшая у богатых поклонников деньги душещипательными рассказами о хронически голодающих в России родителях, разбитых параличом сестрах и т.п., а также бездарная актриса, что остаток жизни отдала поддержанию «иллюзии своей неувядаемой молодости». Мотив актерства в романе явно толстовского происхождения. В «Полете» бросаются в глаза толстовские приемы: затрудненный аналитический синтаксис, настрой на «срывание масок» – разоблачение всего искусственно-фальшивого, несовместимого с естеством». ⁶

Дискурсивная сторона романа, однако, заключается «...в понимании писателя: не только человеческая цивилизация отклонилась от классической нормы, но и сам мир изначально аномален и враждебен человеку. Впрочем Газданов в «Полете» не помышляет ни отказываться от этого мира, ни уподобляться ему, погружаясь в «распад», – он лишь отбрасывает иллюзии самообманов, оставляя открытым вопрос о возможности гармонии на земле». ⁷

Финал романа «Полет» – гибель большинства героев в авиакатастрофе – выглядит, на первый взгляд, по замечанию Е. Тихомировой, «неожиданным, немотивированным», и она предлагает собственный вариант истолкования романа, увязывая его не только с развитием главных тем произведения, но и указывая при этом на его генезис, творческий импульс.

Целый ряд особенностей прозы Газданова можно объяснить, по мнению Л. Диенеша, «французским влиянием», и именно эту усвоенность, «ассимиляцию» западной литературы А. Ремизов считал «важнейшим вкладом, сделанным вторым поколением русских писателей-эмигрантов (включая и Набокова) в развитие русской прозы».⁸

«...Смелая тема, относительно смелая трактовка любви, как в эмоциональном, так и в физическом плане, то, что происходит в основном во Франции, – все это делает роман «не русским» в традиционном смысле, хотя за некоторыми исключениями его главные герои – русские, эмигранты из России...». Со всем этим трудно не согласиться, но для нас столь же очевидно и другое: важнейшая составляющая прозы Газданова – это нравственная установка, отношение писателя к тому, что он изображает: стремление к самоусовершенствованию героев его романов и рассказов, умение любить и сочувствовать ближнему – в «Полете» – это довольно бездарная, ограниченная актриса Лола Эне, которая на склоне лет, в конце концов, осознает, что, пожалуй, это самое важное в жизни; сутенер Фред из «Пилигримов», Пьер Форэ – роман «Пробуждение» и др.

Газданов не только близок к традициям классической русской литературы – мы имели возможность указать на целый ряд текстуально-психологической его близости к религиозно-нравственной доктрине Л. Толстого, и это, по-видимому, заслуживает не меньшего внимания, чем более поздняя «ассимиляция» западной культуры. А если быть более определенным и точным – без этих двух мощных потоков и одной, и другой культуры перед нами не было бы совершенно новой прозы писателя.

За короткое очень время в душе Лолы совершается тот сдвиг, духовная метаморфоза, – правда, на этот раз все это недостаточно внутренне, психологически мотивированно, – и Лола Эне предстает уже в новом свете. «Лола <...> все чаще и чаще вспоминала о Пьере, и тот факт, что она торопилась включить его в свои мемуары, отнюдь не был случайным. Если бы она умела анализировать свои чувства и хоть сколько-нибудь разбираться в них, она бы заметила, что память ее тщательно избегала всех неприятных сторон ее жизни с Пьером. Вместе с тем неприятным было почти все, а приятным очень немногое, и именно об этом немногом она вспоминала. Нео-

жиданно для себя самой, однажды ночью, вспомнив о нем, она прослезилась... Она сама этого изменения в себе не знала и в этом вдруг стала похожа на других женщин, которые не хотели признать, что возникшее в них чувство заставляет все видеть другими глазами, чем до сих пор, им кажется, что в этом есть нечто унижительное, нечто уменьшающее их замечательность и, сколько это не было очевидно, они продолжают это отрицать» [1, 413].

В высокохудожественном произведении первоисточки, от которых отправляется писатель и которые вплетаются в создаваемый им собственный мир, обычно настолько трансформируются и видоизменяются, что не всегда их удается выявить. Эта сторона искусства довольно хрупкая и, как замечал сам Газданов, «интуитивная» и требующая от исследователя особой пронизательности, а потому и трудно доказуемая. Но мы все же рискнем обратить внимание читателя на интродукцию, сцену романа «Полет», которая, на наш взгляд, написана не без влияния «Анны Карениной» Л. Толстого; вспомним памятную сцену тайного от Алексея Александровича Каренина посещения Анной сына Сережи: «...Напротив от двери стояла кровать, на кровати сидел, поднявшись, мальчик в одной расстегнутой рубашонке и, перегнувшись тельцем, потягиваясь, заканчивал зевок. В ту минуту, когда губы его сходились вместе, они сложились в блаженную улыбку, и с этой улыбкой он очень медленно и сладко повалился назад.

– Сережа! – прошептала она, неслышно подходя к нему.

Во время разлуки с ним и при этом приливе любви, который она испытывала все это последнее время, она воображала его четырехлетним мальчиком, каким она больше всего любила его. Теперь он был даже не таким, каким она оставила его; он еще дальше стал от четырехлетнего, еще вырос и похудел. Что это! Как худо его лицо, как коротки его волосы! Как длинны руки! Как изменился он с тех пор, как она оставила его! Но это был он, с его формой головы, его губами, его мягкой шейкой и широкими плечиками...»⁹

У Газданова в «Полете»: «...События в жизни Сережи начались в тот памятный вечер, когда он, впервые за много месяцев, увидел у себя в комнате над кроватью, в которой спал, свою мать: в шубе, перчатках и незнакомой шляпе черного бархата. Лицо у нее было восторженное и тоже не похожее на то, которое он знал всегда. Ее неожиданное появление в этот поздний час он никак не мог себе объяснить, потому что она уехала почти год назад, и он уже успел привыкнуть к ее постоянному отсутствию. И вот она остановилась у его кровати, потом быстро села и сказала шепотом, чтобы он не шумел, что он должен одеться и сейчас же ехать с ней домой» [1, 275].

Финал романа «Полет» напоминает финал повести Торнтон Уайлдера «Мост короля Людовика Святого» (1927). На глазах францисканского монаха брата Юнипера рухнул мост, по которому в это время проходило пятеро людей, и эта катастрофа приобретает в его глазах пророческий смысл: «...Либо наша жизнь случайна и наша смерть случайна, либо и в жизни нашей и в смерти нашей заложен План. И в этот миг брат Юнипер принял решение проникнуть в тайну жизни этих пятерых, еще летевших в бездну, разгадать причину их гибели».¹⁰

Трагическое завершение жизни пятерых путников, финал, вынесенный в начало повествования, призван усилить, таким образом, философское в целом звучание повести. И эта загадочность смерти, то ли по воле Провидения, то ли случая, сближает повесть Уайлдера с романом Газданова. В резюме «Полета», предназначенного для издания этого романа на французском языке, и сохранившегося в его записной книжке, имеется такое свидетельство Газданова: «...то, ради чего я написал «Полет», заключается в показе того внутреннего психологического постоянства нескольких жизней, которое было нарушено вмешательством слепой внешней силы, уравнившей в несколько секунд жизни этих людей, независимо от того, насколько они заслуживали такую судьбу <...> Но точно так же, как мы видим небо полукруглым сводом в силу оптического недостатка нашего зрения, так же всякая человеческая жизнь и всякое изложение событий (sic), мы стремимся рассматривать как некую законченную схему, и это тем более удивительно, что самый поверхностный анализ убеждает нас в явной бесплодности этих усилий. И так же, как за видимым полукругом неба – недоступная нашему пониманию бесконечность, так за внешними фактами любого человеческого существования скрывается глубокая сложность вещей, совокупность которых необъятна для нашей памяти и непостижима для нашего понимания».¹¹

В романе «Полет» привлекает нас, в данном случае, не столько сложные любовные и интимные взаимоотношения членов одной семьи, сколько то, что в философии принято именовать понятием аксиологии. В произведении Газданова это ценности нравственные – чувство любви и сочувствия к ближнему, которое в отличие от других человеческих чувств и стремлений, как утверждает Густав Вердье, один из героев писателя, одно и способно только оправдать наше земное существование.

Сама эта идея, как «рациональное зерно» содержится в образе актрисы Лолы Эне, но доминирующей она делается в таких романах писателя, как «Пилигримы» и особенно в «Пробуждении».

Прожив бурную жизнь и выйдя на склоне лет за Пьера, который был младше Лолы на целых тридцать лет, она подчиняется мысли о «нетребовательности любви к ближним». Примечательно, что это внутреннее «перерождение» Лолы влечет и изменения внешние: «...было впечатление, что в мертвом ее облике стали проступать человеческие черты... С Лолой произошло то, что произошло с другим, очень старым человеком, который в последней части своей жизни, во время старческих досугов, обдумал и вспомнил всю свою жизнь и пришел к некоторым выводам, единственно возможным, что нужно, прежде всего, прощать людям их невольные дурные поступки, не нужно никого ненавидеть, нужно знать, что все непрочно и неверно, кроме этого тихого и приятного примирения, этой нетребовательной любви и нежности к ближним, независимо даже от того, заслуживают ли они их или не заслуживают. Лола теперь вела себя именно так, как если бы она поняла все эти вещи, но разница заключалась в том, что она при этом не думала; и как всю жизнь она действовала и говорила, не размышляя, а подчиняясь какой-то внутренней необходимости и не зная, в сущности, почему она действует так, а не иначе и, в общем, правильно для достижения выяснившейся лишь потом цели, так и теперь, никакие мысли не предшествовали этому изменению в ее манере жить и в обращении с людьми...» [I, 415].

И это та самая Лола Эне, которая так страстно мечтала о смерти своего мужа Пьера, оказавшегося негодяем: и вот, наконец, «по воле случая ее мечта неожиданно сбывается, и это событие затем становится толчком к ее невероятному преображению».

Л. Диенеш, называя эту сцену одной из лучших в романе, счел необходимым проставить даже в ней смысловые акценты. «Был третий час ночи, Лола начала засыпать, когда раздался телефонный звонок. Испытывая необъяснимое, **восторженное предчувствие**, она взяла трубку... – Ваш муж совершенно случайно, но тяжело ранен, его отвезли в госпиталь... – Благодарю вас, – сказала она с **заблестевшими** глазами. Она тот же час оделась и ... поехала в госпиталь. Когда она вошла туда, Пьер был уже мертв. Она настояла, чтобы ей показали его труп. То, что еще несколько минут назад было Пьером, лежало, скорчившись на боку и подвернув последним предсмертным движением левую руку, с которой не успели снять золотые часы-секундомер; и на закованнейшей этой руке синяя и неизменно точная стрелка продолжала вздрагивающий бег по белому циферблату. Лола стояла перед трупом; в эту минуту она была **по-настоящему счастлива**. Она бегло подумала о том, какая **прекрасная реклама** будет предшествовать от-

крытию ее мюзик-холла, внезапная смерть мужа... в трагических обстоятельствах, которые полицейское следствие ... Она расстегнула с легкой брезгливостью ремешок часов, сняла их и прижала к уху, хотя и без этого очевидно было, что они продолжают идти, и вышла из комнаты, прикрывая платком свое преобразившееся, радостное лицо. Полицейские <...> сказали ей, что в кабаре <...> произошла перестрелка между сутенерами и шальная пуля попала в ее мужа; к сожалению, оказалась смертельной. Уезжая, Лола думала, что более счастливого предзнаменования для открытия ее театра, чем это неправдоподобное, заманчивое совпадение ее самой прекрасной мечты с самой несомненной действительностью, быть не может. Она вернулась домой, совершенно ошавевшая от счастья, приняла, просто для удовольствия, от необходимости как-нибудь проявить свое счастье, вторую дозу слабительного, – первая была принята давно, еще до телефонного звонка и не являлась чем-то необыкновенным: Лола принимала эту порцию каждый вечер, выпила целый стакан портвейна, легла и заснула крепким сном, каким не спала уже много месяцев».¹²

3. «НОЧНЫЕ ДОРОГИ»

«...Вспоминая эти безрадостные годы, я вижу в них источник своих мучительных страданий и причину своего чудовищного увядания».

И. Бабель

«Я никогда не знал бы многого из того, что знаю, и половины чего достаточно, чтобы отравить навсегда несколько человеческих жизней, если бы мне не пришлось сделаться шофером такси».

Г. Газданов

К теме «Ночных дорог» (первоначальное название «Ночная дорога») Газданов обратился в середине тридцатых годов: в архиве писателя сохранились фрагменты его очерка о таксистах («Записки шофера»).¹ Отдельным изданием роман вышел в Нью-Йорке спустя десять лет, – рукопись датирована августом 1941 года, – со времени публикации его первых фрагментов в «Современных записках» в 1939 году, с предпосланным первоначально эпиграфом из И. Бабеля, воспроизведенном нами.

В отдельное нью-йоркское издание «Ночных дорог» (1952) Газданову пришлось внести некоторые коррективы; в перво-

начальном авторском тексте диалоги написаны были на французском языке – «языке парижского дна». По просьбе издателя автору самому пришлось перевести их на русский язык, однако издатель поместил их не в сносках, как это обычно делается, а ввел в самый текст повествования. «Беда в общем небольшая, – сообщал по этому поводу Газданов в письме к А. Хадарцевой, – т. к. средний русский читатель все равно обращался бы к русскому переводу, не все же обязаны знать парижское «арго».²

Роман «Ночные дороги» – предельно реалистический и, пожалуй, наиболее социальное произведение писателя; желая, видимо, как-то смягчить часто неприглядный характер самой человеческой природы, Газданов утверждал, что «все действующие лица этой книги вымышлены», однако, по свидетельству современников, «Ночные дороги» имели своих прототипов; эта субстанция замечалась уже и во втором его романе «История одного путешествия» (так, преподаватель социологии в черновике романа значится под собственным именем Селестена Шарля Бугле – автора ряда книг по социологии и смежным с ней дисциплинам), но здесь преобладает художественный вымысел, творческая фантазия, в то время, как «Ночные дороги» «привязаны» к самой жизни, реальности.

В отличие от А. Зверева, который считает, что «Ночные дороги» «назвать романом можно лишь с большой долей условности»³; совершенно иного мнения придерживается Е. Менегальдо*: «...Гайто Газданов одним из первых русских художников слова начал писать не о прошлом, оставленном в покинутой России, а об окружающей его живой французской реальности. Его роман «Ночные дороги» – это настоящая поэма о ночном Париже и бездонный кладезь всевозможных историй и неожиданных встреч, которые уготовила писателю его эмигрантская судьба и шоферская профессия...».⁴

Определяющий характер мировоззрения, творчества Газданова, его отчетливо выраженная сенсуальная направленность, о которой говорил еще М. Слоним, явилась, пожалуй, всеобъемлющей; приложима она и к «Ночным дорогам». «...С точки зрения Газданова, все наши интересы, склонности и увлечения, будь то философия Платона или современная живопись, возникают не под диктатом логики или разума, а из наших эмоциональных глубин. Он называет эти движения души и инстинктов, сознания и тела, элементарными, но вместе с тем и решающими для всех наших склонностей и дей-

* Менегальдо Елена – доктор наук правового университета г. Пуатье, специалист по Б. Поплавскому, при ее участии в Париже, в 1999 году вышло его собр. соч. в 3-х томах.

ствий. Это не значит, что они верны и безошибочны, они могут быть ложными, недолговечными и обманчивыми. Каждый из нас испытывает их по-своему; они принимают всевозможные цвета, и они успокаивают и привлекают таким образом внимание художника или поэта».

Показательны, в свете сказанного, отношение и реакция автора-рассказчика к философской созерцательности Платона – одного из главных персонажей романа. «Платон <...> давно ушел из того мира мгновенных и сильных сожалений, в котором я задыхался всю мою жизнь».

«Ночные дороги» Газданова, где речь идет о «живой человеческой падали», как «Яма» А. Куприна, вызвавшая в свое время немало негодующих отзывов, в своей основе произведение гуманное. Основная идея произведения нашла верное истолкование в оценке Ст. Никоненко: «...Некоторые критики усмотрели в ней авторское пренебрежение к людям, уничтожение. Однако критики зачастую забывают о моральной позиции автора. Гайто Газданов копается в мерзостях жизни не из удовольствия и вовсе не стремится показать ничтожество человека, его животное состояние. Он привлекает наше внимание к этому низменному, чтобы пробудить наше сознание, чтобы незрячие увидели за фасадом европейского благополучия мрачную и чреватую любыми неожиданностями изнанку. Искусству доступны все уголки жизни, как бы они ни были неприглядны, и оно может говорить обо всем. Лишь бы говорилось это на уровне искусства».⁵

Весь роман Газданова, пожалуй, как ни одно другое его произведение, от начала и до конца пронизывает чувство безысходной ностальгии автора-рассказчика, что еще нагляднее указывает на ее автобиографический характер. «...Дождь все так же стучал по доскам и, слушая его однообразный шум и забытый звук капель по дереву, я с необыкновенной ясностью вспомнил осенние вечера в России, влажные, утопающие в брызжущей тьме поля, поезда, далекий, раскачивающийся в черном воздухе, фонарь сцепщика, ночной протяжный гудок паровоза...». Или : «...Мне трудно было дышать, как почти всем нам в этом европейском воздухе, где не было ни ледяной чистоты зимы, ни бесконечных запахов и звуков северной весны, ни огромных пространств моей родины». И еще, нота того трагического внутреннего разлада, который испытывает Федорченко – один из персонажей романа, а заодно с ним и сам автор повествования: «...Он сидел, закрыв глаза, закинув голову на жилистой шее, и я тогда заметил, что его лицо способно было бледнеть, до сих пор оно было красноватым. И в этой темноте – он ни разу не открыл глаза – сквозь их музыкальный туман до него доносился низкий голос Кати, певший

о сожалении и расставании и о потерянных возможностях счастья, – и опять Россия, почти неведомая и далекая Россия, и все тот же снег и ямщики и бубенчики. Мне представилась тогда среди этой цыганской, поющей и плачущей тоски, непоправимая ошибочность такой жизни и всего, что происходило; и вместе с тем, это была одна из тех ошибок, после которых прежнее существование, счастливое и спокойное, навсегда теряет свою, казалось бы, законную и заслуженную привлекательность. Это была ошибка безвозвратная; тот, кто ее совершил и понимал сейчас весь этот легкий и хрупкий мираж, не мог уже обрести того, что этому предшествовало».

Газданов стремится показать подлинное человеческое лицо именно в ту минуту, когда последний сбрасывает с себя маску, без прикрас. И конечно же, это не бесстрастная фиксация человеческой природы, которую Ф. Ницше уподобил «грязному потоку», но и презрение, и жалость, и горечь. «...Все, или почти все, что было прекрасного в мире, стало для меня наглухо закрыто, – и я остался один с упорным желанием не быть все же захлестнутым той бесконечной и безотрадной человеческой мерзостью, в ежедневном соприкосновении с которой состояла моя работа... в отношении этих людей к шоферу почти всегда отсутствовали сдерживающие причины – не все ли равно, что подумает обо мне человек, которого я больше никогда не увижу и который никому из моих знакомых не может об этом рассказать? Таким образом, я видел моих случайных клиентов такими, какими они были в действительности, а не такими, какими хотели казаться, – и это соприкосновение с ними почти всякий раз показывало их с дурной стороны».

Как бы подводя черту под этими картинами «человеческого убожества», ее неприглядности, критик продолжает далее: «Роман «Ночные дороги», как никакое другое, видимо, произведение русской зарубежной литературы, обнажил безысходность жизни в эмиграции. В лапидарных эпизодах перед нами предстают бывшие князья и графы, полковники и ротмистры, солдаты и купцы, генералы и денщики, ставшие шоферами такси, грузчиками, мошенниками, клошарами-нищими, швейцарами, официантами, никем... В этом романе, естественно, мы видим и дно исконно парижское – проститутки и сутенеры, бандитов и любителей удовольствий, ибо перед ночным таксистом-рассказчиком все это лежит на ладони. И чем большим доверием мы проникаемся к рассказчику, тем убедительнее эта страшная картина человеческого убожества».

Несмотря на многоплановость, единый и сплошной поток жизни, запечатленный в романе, образы и судьбы людей в «Ночных дорогах», хотя, как правило, они эпизодичны, фрагментарны, врезаются в память читателя, обретая более широ-

кий смысл и значение, чем конкретные картины, изображенные автором. «...Превращения, которые происходили с людьми под влиянием перемены условий, бывали настолько разительными, что вначале я отказывался им верить. У меня получилось впечатление, что я живу в гигантской лаборатории, где происходит экспериментирование форм человеческого существования, где судьба насмешливо превращает красавиц в старух, богатых в нищих, почтенных людей в профессиональных попрошаек, – делает это с удивительным, невероятным совершенством...».

Действительно, превращения эти разительны и многообразны в романе Газданова, особенно в среде русской эмиграции, даже в тех случаях, когда, казалось бы, они случайны, и лишь на короткое время выхвачены писателем из потока жизни, и обретает все это под его пером окраску безысходного и трагического отчаяния. Судьба русского генерала, «высокомерного и жестокого начальника», каким автор-рассказчик знал его там, в России, устроившем здесь в Париже, при жизни «себе ...похороны»; и тут же, по ассоциации возникший образ нищей старушки, на одном и том же углу улицы, своим старческим голосом поющей наивную пастораль. «...Я остановился однажды, чтобы разобраться, наконец, что она поет. Слабым старческим голосом она тянула нараспев:

*Мой миленький дружок,
Любезный пастушок...*

...Никакая прочитанная книга, никакой результат длительного изучения не могли бы обладать такой ужасной убедительностью, как этот жалобный, умирающий в солнечном и юном великолепии, отклик давно умолкнувшей и исчезнувшей эпохи. И мое воображение рисовало мне картины, относящиеся к молодости этой женщины, создало вокруг нее целый мир, неверный, расплывчатый, но бесконечно очаровательный, и от которого теперь не осталось ничего, кроме этой наивной мелодии, похожей на тихую мелодию из могилы на кладбище, в летний день, в тишине, прерываемой только звенящим жужжанием насекомых».

Все персонажи «Ночных дорог», а их немало – Платон, Ральди, Федорченко, Васильев, Алиса Фише, м-р Мартини, Сюзанна, мадам Дюваль и другие, – для сравнительно небольшого по объему романа, обладают чертами индивидуальными, точно схваченными и выраженными цепким взором художника.

Автор-рассказчик знакомит нас с печальной историей жизни некогда известной всему Парижу проститутки Жанны Ральди, любовницы герцога Орлеанского и короля Греции, побывавшей в Испании, Америке, Англии, России, имевшей замок

в Виль д'Авр, дом на улице Реннекен и в придачу двадцать миллионов франков; женщина по-своему умная и проницательная, оказавшаяся на самом дне жизни, которой нечем заплатить даже за чашечку кофе. «...Она говорила со мной на таком чистом и прекрасном французском языке, который мне приходилось слышать очень редко и который придавал некоторую убедительность рассказам о ее прошлом». У Жанны Ральди, оказавшейся на самом дне жизни, своя собственная философия, довольно «снисходительная и примирительная»: «...она не очень высоко ценила людей, но считала их недостатки естественными. Когда она сказала это мне, я заметил, что весь огромный ее опыт касался, в сущности, только одной категории людей, действительно ничтожной, людей, которые посещают полусвет, – жеманная глупость этого выражения всегда раздражала меня, – дома свиданий, специальные ночные кабаре содержат актерок и танцовщиц и в которых нет ничего, кроме душевной и физической дряблости и все того же, всепобеждающего дурного вкуса. Она слушала то, что я говорил, смотря на меня насмешливо-нежным своим взглядом.

– Ты бы хотел все это уничтожить? взорвать?

– Нет, но если бы это исчезло, об этом не стоило бы жалеть.

Она покачала головой и сказала, не переставая улыбаться, что это не есть особенная категория людей.

– Что же это такое?

– Известная степень благосостояния, и если бы ты его достиг, ты, даже ты, наверное, был бы таким же, как они.

– Никогда, – сказал я.

– Я бы надеялась на это, – ответила она, – но я бы не ручалась».

Платон, прозванный так за свою склонность и любовь к философии, проводил каждую ночь в кафе у стойки за очередным стаканом белого вина. Подобно Мартини, он окончил университет, жил одно время в Англии, был женат на красавице; был отцом прекрасного мальчика и обеспеченным человеком; я не знаю, как и почему все это быстро отошло в прошлое, но он оставил семью, родственники от него отказались, и он остался один. Это был милый и вежливый человек; он был довольно образован, он знал два иностранных языка, литературу и в свое время готовил даже философскую тему, не помню точно, какую, чуть ли не о Беме: и только в последнее время память его стала сдавать, и губительные последствия алкоголя стали сказываться на нем достаточно явственно – чего не было в первые годы нашего знакомства. Жил он на очень незначительную сумму денег, которую ему тайком давала его мать, – и этого хватало только на один сандвич в день и белое вино».

Невзирая на такую неожиданную метаморфозу, вынудившую Платона владеть довольно жалкое существование, он не утратил своего стойкого жизнелюбия, объясняемого им сущностью... «гальской философии».

«— Каждое утро я благодарю Господа, — сказал Платон, с которым мы вышли из кафе, — за то, что Он создал мир, в котором мы живем.

— И вы уверены, что Он действительно хорошо сделал?

— Я убежден в этом совершенно, как бы я ни был несчастен и пьян, — сказал он со своим всегдашним спокойствием».

В романе «Ночные дороги» читатель знакомится с судьбами многих людей, их образом жизни, мыслями, и все это так или иначе переплетается с жизнью самого автора-рассказчика.

В заключении анализа «Ночных дорог» Л. Диенеш пишет: «...«Ночные дороги» — это жестокая, безжалостная книга, написанная человеком, который не способен обманываться и обманывать читателей с помощью общепринятых иллюзий о человеке и человечности. Его более не привлекает «мрачная поэзия человеческого падения», потому что ему известна реальность, стоящая за ее романтической литературной репрезентацией. Эта реальность, реальность безнадежной и неисправимой «человеческой падали», не может не вызвать у него ни сострадания, ни жалости, ни любви. Как отмечали его рецензенты, такая точка зрения не в традиции русской литературы. Книга оставляет «непередаваемое и неприятное чувство, как будто прикоснулся к чему-то холодному и скользкому», что в точности соответствует душевным переживаниям, вызываемым книгой на физиологическом уровне. Для этих человеческих отбросов нет ни спасения, ни оправдания. Таково отношение Газданова к христианскому утешению. Единственная данная нам реальность — это страдание, необъяснимое существование зла, невежества и смерти. Все остальное — умозрительные абстракции»⁶ (выделено мной — Н.Ц.).

Едва ли может являться убедительным такое истолкование отношения Газданова к «христианству»: оно, во-первых, как, скажем, в случае с Б. Поплавским, вовсе неоднозначно, и, к тому же, остается недостаточно еще проясненным. Газданов, несомненно, хорошо знал Евангелие, философию христианства, об этом свидетельствуют библейские притчи — писатель довольно часто к ним обращался. Показателен его интерес к католицизму, буддизму.

В. Белинский, упрекая автора «Выбранных мест из переписки с друзьями», писал ему: «...неужели же и в самом деле Вы не знаете, что наше духовенство находится во всеобщем презрении у русского общества и у русского народа?.. Не есть ли поп на Руси, для всех русских, представитель обжорства,

скупоści, низкопоклонства, бесстыдства?.. Что Вы нашли общего между ним (Христом – *Н.Ц.*) и какой-нибудь, а тем более, православною церковью? <...> Большинство ... нашего духовенства всегда отличалось толстыми брюхами, теологическим педантизмом да диким невежеством».

Именно такими и изображаются священник и дьякон, которым Николай Соседов, по совету дяди Виталия, дает взятку.

« – Возьми, Коля, десять рублей и пойдѣ к этому долгогривому идиоту. Попроси у него свидетельство о говении. В церковь тебе нечего ходить, лоботрясничать. Просто дай ему денег и возьми у него свидетельство...»

– Мне священник не выдаст свидетельство так просто, – сказал я, – ведь я должен сначала говеть.

– Это все глупости. Заплати ему десять рублей и больше ничего. Делай так, как я тебе говорю.

Я пошел к священнику. Он жил в маленькой квартире с двумя креслами ярко-желтого цвета и портретами архиереев на стенах. В ответ на мою просьбу о свидетельстве он сказал:

– Сын мой, – меня покорило это обращение, – приходи в церковь, сперва исповедуйтесь, потом причаститесь, потом можно будет через недельку и свидетельство выдать.

– А сейчас нельзя?

– Нет.

– Я бы хотел сейчас, батюшка.

– Нельзя сейчас, – сказал священник, начиная сердиться на мою непонятливость. Тогда я вынул десять рублей и положил их на стол, а на священника не посмотрел, потому что мне было стыдно. Он взял деньги, засунул их в карман, отбросив полу рясы и обнаружив под ней узкие черные штаны со штрипками, и позвал: – Отец дьякон! – Из соседней комнаты вышел дьякон, жуя что-то; лицо его было покрыто потом от сильной жары, и так как он был очень толст, то пот буквально струился с него, и на его бровях висели капельки.

– Выдайте этому молодому человеку свидетельство о говении... [I, 108-109].

Но, если все же принять мнение Л. Диенеша о «неприятии» Газдановым «христианского утешения», и одну из главных ее заповедей – жизни во имя любви и блага к ближнему, то, как же, в таком случае, быть с такими его романами, как «Пилигримь», «Пробуждение», с персонажами этих и других произведений – Френсисом, Роже, Лолой Эне, Пьером Форе и т.д., которых изображает писатель и в основе которых, несомненно, лежит христианская доктрина, сближающая Газданова с Л. Толстым.

Газданов погружает нас в окружающий мир, стремясь вместе с тем определить и свое место в этом мире. Насколько справедливо утверждение о безучастности автора-рассказчика, его

позиции стороннего наблюдателя, несмотря на его собственные признания на протяжении романа? Мешает этому, прежде всего, «ненасытное стремление непременно узнать и попытаться понять многие чужие <...> жизни» и, кроме того, его профессиональное занятие – работа ночным таксистом, неизбежное столкновение с «человеческой падалью» и соответствующая реакция на нее: сам автор-повествователь вынужден признать недостаточно полную объективность своих описаний: «У меня не было предвзятого отношения к тому, что я видел, я старался избегать обобщений и выводов». Но, несмотря на такое заявление самого автора-рассказчика, утверждение критиков, что вся эта реальность «не может вызвать у него ни сострадания, ни жалости, ни любви», приходит в противоречие с самим характером мирозерцания и мироощущения Газданова, и можно ли не учитывать этого, которому, опять же, сам автор-рассказчик дает такое объяснение: «...всякому сколько-нибудь отвлеченному постижению мне мешало чувственное и буйное ощущение собственного существования. Кроме того, я упорно не мог понять страстей или увлечений, которые мне лично были чужды». Именно это делало невозможным до конца оставаться объективным, безучастным сторонним наблюдателем, и разве сам отбор повествовательного материала не предопределен субъективностью самого автора-повествователя?

Сама структура «Ночных дорог» и составляющие ее элементы устремлены к единому центру – сознанию автора-повествователя, что составляет существенную и, пожалуй, главную особенность этого произведения. «...В «Ночных дорогах» поток жизненных впечатлений («горячий лепет отступлений») организуется не столько логикой памяти, сколько ностальгически осознанным ощущением непоправимых утрат <...> Это чувство стало метамотивом романов В. Набокова и Б. Поплавского. Оно же легло в фундамент повествования «Ночных дорог» Газданова, заменив традиционную для классического романа организующую событийную фабулу...».⁷

Помимо этого «ностальгического» уровня исследователь Ю. Бабичева обращает внимание и на уровень «экзистенциальный». «... Два отмеченных уровня повествования романа Газданова ни графически, ни каким бы то ни было композиционным приемом не выделены. Они сосуществуют единством, синтезом, постоянно и трудноуловимо друг в друга перетекая. Одни и те же эпизоды могут быть восприняты и интерпретированы и на «ностальгическом» и на «экзистенциальном» уровнях».

И еще одно из свидетельств Ю. Бабичевой, способной многое объяснить в «холодном безразличии» автора-повествователя к жизни «парижского дна».

«...Современная Газданову русская парижская критика почти не заметила «Ночных дорог». Не оценив его «реализма в высшем смысле» («а что если это наш душевный город?»), она была уязвлена холодным, как могло показаться, безразличием, а порой и едкой иронией по отношению к страданиям русских эмигрантов, и не сочла прерывистую и приглушенную ностальгическую «ноту» повествования достаточным противовесом и этому безразличию, и этому сарказму. Быть может, именно здесь кроется ответ на недоумение, выраженное недавно В. Крейдом по поводу того, как мало воспоминаний о Газданове зафиксировано в мемуарах эмиграции первой волны? Подобно В. Набокову (а тот тоже констатировал: «Меня – страшатся...»), он никому не служил. И трагедию изгнанничества раскрывал не реалиями бытовой неустроенности русских в Париже, а на «гибельной» высоте общечеловеческих обобщений, где живут «вечные» и «проклятые» вопросы человеческого существования и чаемого бессмертия».⁸



Г. Газданов. Париж, 1937 г.



Отец писателя Иван Сергеевич Газданов.
Около 1907 г.



Вера Николаевна Абациева (мать писателя) с сыном.
Около 1905 г.



Дед писателя Саге (Сергей) Газданов.
г. Владикавказ.



Дядя писателя.



Аврора Газданова (двоюродная
сестра писателя), балерина
русской труппы в Париже.



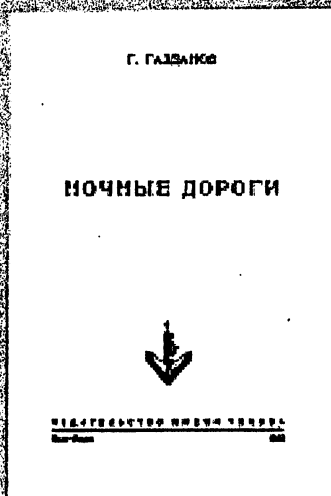
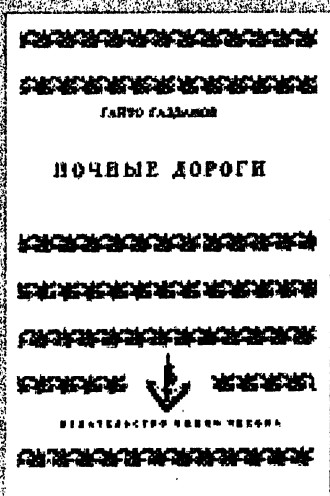
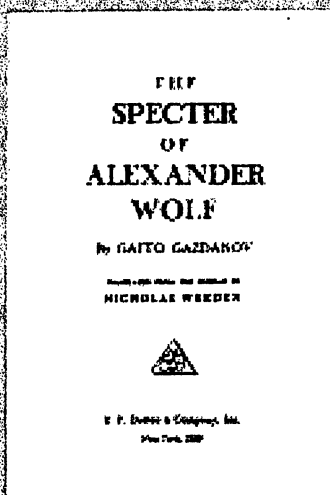
Гайто Газданов.
Середина 50-х годов.



Кабинет Г. Газданова в Париже
(фотография Ласло Диенеша, 1975 г.)



Портрет Г. Газданова,
выполненный писателем
А.М. Ремизовым в Париже.



Издание книг Г. Газданова

GAITO GAZDANOV

CHEMINS NOCTURNES

Traduit du russe et présenté par
Elena Balzamo

Quatrième édition et publiée avec le concours
du Centre national des lettres

VIVIANE HAMY

«Ночные дороги» в новом переводе Елены Бальзамо.
Париж. 1991 г.



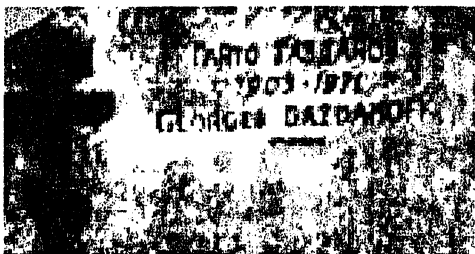
Г. Газданов.
Мюнхен, 1968 г.



Г. Газданов с женой.
Мюнхен, около 1962 г.



Мать писателя В.Н. Абачиева.
Владикавказ, 30-е годы.



Надгробная надпись
на могиле Г. Газданова.



Могилы Г. Газданова
на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа
под Парижем (фотография Л. Диенеша, 1984 г.)

«НА ФРАНЦУЗСКОЙ ЗЕМЛЕ»

Документальная повесть Г. Газданова «На французской земле» вышла впервые в 1946 году в Париже, и до недавнего времени считалось, что автор написал ее по-французски. Однако в 1975 году Л. Диенеш обнаружил в архиве ее русский оригинал. Книга Газданова не была известна советским исследователям и практически стала первым произведением об участии советских партизан в движении Сопротивления в Европе.¹

Отношение к французскому движению Сопротивления было неодинаковым: Г. Адамович, Г. Газданов, В. Варшавский и др. стали его участниками. «...Уклонение от надвигающегося испытания, – писал об этих днях Варшавский, – отказ разделить судьбу окружающих людей, достигнутых этим испытанием, судьбу Франции и всей демократии означали бы измену всему, во что верили и что защищали на словах в полуночных монпарнасских разговорах о свободе и справедливости...

Вот почти символ – в первые же дни войны глава «парижской школы» Г.В. Адамович, скрывая порок сердца, в 45 лет записывается добровольцем во французскую армию...».²

Отказавшись подписывать декларацию верности Франции, В. Набоков перекочевал из Парижа в Швейцарию. И. Бунин, как полагал В. Яновский, «по своему характеру, воспитанию, по общим влечениям... мог бы склониться в пользу фашизма; но он этого не сделал. Свою верную ненависть к большевикам он не подкреплял симпатией к гитлеризму...».³

Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Берберова с самого начала сочувственно отнеслись к Гитлеру и, как «манны небесной», ждали вступления немцев в Париж. Незадолго до начала войны Д. Мережковский и З. Гиппиус побывали в Италии, где приняты были Муссолини, которому автор «Грядущего Хама» заявил:

– Дуче, я пишу книгу о Данте и о вас...

– *Piano, piano**, – забормотал дуче...».

Потом Мережковский сам об этом рассказывал своим знакомым, «восхваляя скромность Муссолини».⁴

Р. Гуль цитирует отрывок из письма Газданова к нему: «...Помню, – пишет Газданов, – что мы были как-то в кафе: семья Вейдле, Фельзен, Берберова, моя жена и я. Это было время германского наступления в Югославии. Берберова была возмущена, но не немцами, а югославами: «Подумайте, какие мерзавцы сербы! Смеют сопротивляться!». Против нее выступали все, по-разному, конечно... <...> «Не понимаю, – со свойственной ей глупостью она сказала: – Ну, Фельзен еврей, естественно, что он так говорит, – но Вейдле и Газданов же не евреи!...».⁵

Сама атмосфера, «особый воздух Парижа», изменились: «...Кроме красок, кислорода, азота и других материй в него составной частью еще входит сложная молекула первозданной СВОБОДЫ <...> Магический воздух, которым мы вдруг незаслуженно начали дышать, пожалуй, возмещал многие потери, порой даже с лихвой. Отсюда присущее нам чувство обретенного счастья и страха, страха перед грядущим.

Грозные предчувствия начались давно, когда Гитлер, быть может, еще упражнялся в живописи. Нам снилось: по каким-то неясным соображениям надо покидать Париж! И мы просыпались, содрогаясь от слез <...> .

Париж опустел, как разграбленный улей, как Москва 1812 года. Русские поплыли словно щепки: они неслись впереди волны, как всякое меньшинство в любой стране, более чувствительное к перемене климата <...> Г. Адамович мне показал открытку Фельзена из оккупированной зоны: «Я теперь не бываю у Мережковских. Там теперь бывают совсем другие люди».

Он же мне, невесело улыбаясь, передал содержание письма одной «молодой» писательницы к Бунину в Грасс. Она приглашала лауреата назад, в Париж, уверяя, что «теперь стало возможным настоящее объединение эмиграции».

– Эта шкура еще идеологию подводит! – решили мы...».⁶

Повесть «На французской земле» излагает события, участником или свидетелем которых был сам Газданов, о чем сви-

* Тише, тише (*итал.*).

детельствуют предпосланные книге, как эпитафия, его слова: «...Все, что я описываю, я либо видел собственными глазами, либо знаю со слов непосредственных участников событий или по письменным показаниям, либо, наконец, мне это известно по официальным документам. Ответственность за все написанное я принимаю на себя. То, что я написал, я написал без чьих бы то ни было советов и указаний. Поэтому все настоящие имена героев заменены вымышленными, кроме тех, которые погибли и памяти которых я ее посвящаю» [III, 677].

Один из главных героев повести, Антон Васильевич, с которым автор познакомился в дни оккупации Парижа, обладал чертами, которые были присущи не только одному ему, но «многим советским людям».

Наряду с эпизодами военных действий, мужестве и выносливости советских партизан, в книге излагаются и размышления самого автора о некоторых отличительных особенностях жизни Европы и России, самой национальной психологии людей, когда, казалось бы, что «одна и та же фраза, составленная из одинаковых слов и абсолютно точно переведенная с любого европейского языка на русский, понимались по-разному. <...> Так было всегда, даже в те времена, когда в России существовало то хрупкое подобие капитализма, которое так мгновенно рухнуло в 1917 году. Теперь же это расстояние стало еще больше» [III, 710].

Изложение событий войны, видимо, требует какого-то особого, скорее, врожденного чутья: страшные события, потрясшие человека на всю жизнь, в изложении большинства людей «получались бледными и неубедительными и не вызвали того иступленного сочувствия, которые должны были вызвать». Газданов приводит пример такого рассказа Марии, бежавшей из плена и попавшей во Францию, который мог бы почитаться за верх искусства. «...Я много раз слышал такие рассказы, всегда похожие один на другой, как все рассказы о войне. Восприятие слушателя обычно скоро притупляется от таких вещей, и все эти рассказы не производят того впечатления, на которое можно было рассчитывать <...> Где она могла научиться своему необыкновенному искусству, эта простая деревенская девушка, кто ей объяснил, как нужно рассказывать? Это был огромный природный дар, и, конечно, лучшему актеру оставалось бы только преклониться перед ней. Я помню ее интонацию, от которой, действительно, начиналась физическая боль в сердце...» [III, 718, 720].

Встреча с другой участницей Сопротивления, простой девушкой из Смоленской губернии, ее рассказы, вызывают, в свою очередь, в авторе волну нахлынувших на него воспоминаний о России, – страницы, пронизанные высокой поэтично-

стью и ностальгией: «...Когда она рассказывала мне о своем детстве, о летних днях в центральной России, о ранней осени, о том, как шумит трава, как издали чувствуется влажное движение реки или неподвижная свежесть пруда, – я вспоминал эти бесчисленные оттенки и переливы запахов земли, сена, травы, деревьев, медленного дыма над кострами, вспомнил, как пахнут птичьи гнезда с теплыми птенцами, вспомнил, как в холодеющей и нежной синеве неба высоко, не шевеля крыльями, парит орел и как летят гуси. Я вспомнил, как однажды, лежа на берегу пруда, я увидел в неподвижной его воде отражение единственного белого облачка и рядом с ним, в страшной небесной глубине, пролетающих журавлей. Я слушал, как она рассказывала о таких вещах, которых я был лишен столько лет, и мне казалось, что я вновь вижу перед собой этот давно исчезнувший, огромный и неповторимый мир моего детства.

Это был мир постепенных переходов от лета к осени, от осени к зиме, от зимы к весне, мир тех чувств, медленную прелесть которых я начинал забывать, мир далеких горизонтов, бесчисленных деревьев и огромных лесов, воздушных волн сгибающейся под ветром травы; это мир, вне которого всякое представление о России остается теоретическим и неправильным» [III, 759].

Книга Газданова о советских партизанах Сопrotивления «На французской земле» вызвала отклики на страницах парижских газет и журналов. Александр Бахрах, вместе с И. Буниним переживший дни оккупации Парижа, писал: «Новая книга Газданова – одна из тех редких книг, где автор никак не отождествляет себя с «героем» (в обоих смыслах). Случилось ему находиться (о своей работе он умалчивает) если не в боевом центре событий, то все же в их непосредственной близости: в одной из явочных квартир – одном из подпольных «штабов». Выступает он живым свидетелем виденного и слышанного, и показания его даются им с таким целомудрием, что его бережное и внимательное отношение к описываемым событиям и произносимым им словам резко выделяют его небольшую по объему работу и создают вокруг него разряженную атмосферу, что совокупность происшествий, в ней описанных, не вызывают сомнений у читателя и, несмотря на фрагментарность, воссоздают целостную картину подлинной эпопеи – героической и даже в какой-то мере сказочной.

Нет нужды перечислять отдельные эпизоды этого кровавого эпоса. Жутко восстанавливать в деталях кровавый синодик. Да Газданов и не пишет историю советского партизанского движения во Франции. Он не ставит себе исторических задач. Он подготавливает почву для будущего историка, вос-

крешая психологическую подкладку этого движения. Талантливо и убедительно восстанавливает он тот климат, в котором «героизм торжествовал над насилием, воля над реальностями, внутренняя непобедимость над внешними победами» <...> страна, ради которой эти безымянные люди гибли в европейских пространствах, окруженные со всех сторон вражескими полчищами в своем безмерном одиночестве, – эта страна не может и не должна забыть далекий героизм тех, кто отдал за нее свои жизни на иностранной земле. Маленькая книга Газданова – первый камень этому памятнику».⁷

Конечно, Г. Газданов не ставил перед собой «задач историка», однако, документальная его повесть сама стала живой историей, вновь и вновь пробуждая в сердцах соотечественников писателя чувство гордости за прошлое своей великой страны, несгибаемую волю и мужество ее народа. Именно об этом говорил в своем докладе, спустя пять с лишним десятилетий, Президент Республики Северная Осетия – Алания А.С. Дзасохов: «...Там же, во Франции, сродни своему выдающемуся литературному таланту, проявил высочайшую гражданскую позицию наш земляк, один из самых почитаемых сегодня в мире писателей Гайто Газданов.

Ровно 55 лет назад, в мае 1945 года, Газданов написал об этом документальную повесть – единственный случай обращения к документалистике в творческой биографии писателя. Книга стала уникальным вкладом в историю советского партизанского движения <...> Более 35 крупных партизанских отрядов, по численности часто сравнимых с отрядами Сопротивления. Писатель, как метко говорили, к штыку приравнял свое вдохновенное перо, воссоздав подлинную картину этой героической и самоотверженной борьбы».⁸

**«ПРИЗРАК
АЛЕКСАНДРА
ВОЛЬФА»**

«Призрак Александра Вольфа» появился на страницах «Новой жизни» за 1947 – 1948 годы и, как уже упоминалось, был высоко оценен Иваном Буниным. В отличие от других произведений Газданова, роман получил более широкий резонанс: переведен был на английский, французский, итальянский, испанский языки. В своей рецензии на французский перевод романа, напечатанный в «Nouvelles literatures» от 17 января 1952 года, Анни Бриер, ставя Г. Газданова в один ряд с такими европейскими писателями, как Альбер Камю, Жюльен Грин, Марио Сольдати, писала: «...Его страницы, посвященные неизбежности судьбы и смерти, написаны великолепно. Несмотря на обилие деталей и на то, что роман целиком основан на воспоминаниях, повествование настолько выверено, мысль настолько глубока, что интерес читателя ни на минуту не ослабевает.

Благодаря множеству тщательно отобранных деталей, очертания героев романа становятся все более и более отчетливыми, так что, вопреки атмосфере галлюцинаций, в которой разворачивается действие, никто из них не остается в тени. Все происходит между двумя смертями, одна из которых – воображаемая, другая – реальная. Это, в первую очередь, философский роман, в центре которого – непреложность судьбы».¹

«Призрак Александра Вольфа» существенно отличался от предыдущего романа Газданова «Ночные дороги», в котором, главное, пожалуй, сам жизненный поток и вовлеченные в него люди,

и отнести его следует, скорее, к тому типу повествования, которое Эльза Триоле назвала «несцепленным составом».

В статье о стиле и жанре «Ночных дорог» Ю. Бабичева констатирует: «...Текст разделен авторской волей на 13 нумерованных, неназванных и достаточно автономных по содержанию повествовательных фрагментов. Организующей весь этот поток фабулы, построенной на событиях, развивающемся по своей логике, здесь нет».²

Сюжет «Призрака Александра Вольфа» проработан четко, с учетом классических традиций литературы XIX века, с несомненными признаками детективного жанра. Выстроенная на этот раз столь тщательно сюжетная канва была отнюдь не случайной, а вполне целенаправленной: «...дать творческий ответ на единодушную критику его предыдущих романов за их структурную недостаточность, выражавшуюся в отсутствии сюжета <...> Газданов, со свойственной ему иронией, заимствует элементы триллеров – литературы неразгаданных тайн и приключений, где сюжет является всем...».³

Глеб Струве в своей книге «Русская литература в изгнании», обращаясь к роману Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа» и его последующему роману «Возвращение Будды», отмечал: «...композиция их стала крепче, состав их разнообразнее, персонажи зажили более обособленной от рассказчика жизнью. В романе Газданова много разнородных элементов: элементы психологического романа соседствуют с элементами романа полицейского, авантюрный роман сплетается со светским».⁴

Экспозиция романа – невольное, в разгар событий гражданской войны, убийство Рассказчиком в порядке самозащиты всадника на белом коне, и это убийство становится источником его долгих и мучительных воспоминаний.

Дальнейшие события романа, следуя одно за другим, отмечены почти невероятными совпадениями, вновь и вновь напоминая рассказчику об обстоятельствах, в которых совершилось убийство: «...все возникло передо мной с особенной отчетливостью через много лет в Париже. Это случилось потому, что мне попал в руки сборник рассказов английского автора, имени которого я до сих пор никогда не слышал. Сборник назывался «Я приду завтра...».

Из трех рассказов, помещенных в сборнике, рассказчика особенно поразил третий по счету рассказ «Приключение в степи», где описывались те же самые события, при которых убил он, защищаясь, настигавшего его всадника на белом коне и не успевшего выстрелить в него из винтовки. Эпиграфом к рассказу была выбрана строка из Эдгара По: «Подо мной лежит мой труп со стрелой в виске». «...Этого одного было до-

статочно, чтобы привлечь мое внимание. Но я не могу передать чувство, которое овладевало мной по мере того, как я читал. Это был рассказ об одном из эпизодов войны; он был написан без какого бы то ни было упоминания о стране, в которой это происходило, или о национальности его участников, хотя, казалось бы, одно его название, «Приключение в степи», указывало на то, что это как будто должно быть в России. Он начинался так: «Лучшая лошадь, которая когда-либо мне принадлежала, был жеребец белой масти, полукровка, очень крупных размеров, отличавшийся особенно размашистой и широкой рысью. Он был настолько хорош, что мне хотелось бы его сравнить с одним из тех коней, о которых говорится в Апокалипсисе. Это сходство, вдобавок, подчеркивалось тем, – для меня лично, – что именно на этой лошади я ехал карьером навстречу моей собственной смерти...» [II, 11].

И далее, случайное знакомство рассказчика с одним из завсегдатаев русского ресторана в Париже – Владимиром Петровичем Вознесенским, от которого он узнает, что автор сборника рассказов «Я приду завтра» Александр Вольф – вовсе не англичанин, хотя книга и написана по-английски, а русский – участник того же боевого отряда, в котором состоял и сам Вознесенский. Не будем вдаваться во все перипетии, происходящие в романе, отметим лишь, что Елена Николаевна, которая становится любовницей повествователя – средоточие, где пересекаются и скрещиваются судьбы героев. И, разумеется, это не только внешние события, соединяющие экспозицию с финалом романа, но и мотивация того психологического состояния, которые переживает герой.

По мере развития сюжета, с элементами известной неопределенности и загадочности, газдановским героям не дано разминуться с «проклятыми» вопросами. Как и во многих произведениях писателя – это Смерть и бесконечные о ней размышления («– Всякая любовь есть попытка задержать свою судьбу, это наивная иллюзия короткого бессмертия...»), а в случае с рассказчиком это еще инстинкт убийства, живущий в человеке со времен Каина и Авеля, объясняемый им еще и этническим «законом наследственности». «...Это была та самая идея убийства, которая столько раз с повелительной жадностью занимала мое воображение. Она была похожа, быть может, на последний отблеск потухающего огня, на минутный возврат к древнему инстинкту, это было – опять-таки, быть может, – своеобразным проявлением закона наследственности, и я знал, что у меня было много поколений предков, для которых убийство и месть были непреложной и обязательной традицией» [II, 89].

Не оставляют размышления о смерти и Владимира Петровича Вознесенского – одного из персонажей романа Газдано-

ва, который, в свою очередь, так размышляет о собственной жажде бессмертия:

« – Жизнь проходит бесследно, миллионы людей исчезают, и о них никто не вспомнит. И из этих миллионов остаются какие-то единицы. Что может быть замечательнее? Или вот, живет красавица, вроде Марины, из-за которой десятки людей готовы, быть может, умереть, – и через несколько лет от нее ничего не останется, кроме где-то догнивающего ее тела? Разве это справедливо?

– Действительно, можно только пожалеть, что вы не писатель.

– Ах, милый мой, конечно, а вы думали, что я даром сокрушался по этому поводу? Я человек простой, но что же поделать, если во мне есть жажда бессмертия? Я прожил разгульную жизнь, все девочки да рестораны, – но это не значит, что я никогда и ни над чем не задумывался. Наоборот, после девочек и ресторанов, в тишине и одиночестве, – вот тогда вспомнишь все, и на душе особенно печально. Это вам все развратники и пьяницы подтвердят...» [II, 33].

Обращение к черновым редакциям романа «Призрак Александра Вольфа», и другого, незавершенного газдановского романа «Алексей Шувалов», сохранившихся в архиве писателя, позволили исследовательнице творчества писателя О. Орловой сделать ряд чрезвычайно любопытных наблюдений – ограничимся одним – речь идет о близости автора-повествователя к некоторым его персонажам: «...Если Борис Поплавский осмелился заявить, что у него роман с Богом, то Газданов начал свой роман, роман со смертью. Причем со смертью – во всех смыслах, а роман – в смысле литературного жанра. Через множество героев своих рассказов и романов он придет к созданию Александра Вольфа, чтобы потом «похоронить» его.

Размышляя о причинах столь навязчивой проблематики у Газданова, мы не можем не вспомнить об обстоятельствах, в которых автор начал писать. Юношеское воображение, потрясенное видом тысячи смертей, не могло бесследно перенести такую нагрузку. Писатель поступает сам с собой, подобно психоаналитику, предлагающему в игре собеседнику прожить и реализовать то, что его тревожит и мучает <...> Взаимоотношения с собственными двойниками будут занимать писателя долгие годы, пока он не станет здоров настолько, что почувствует себя их антиподом и пожелает избавиться от них. Историю этих взаимоотношений можно проследить по черновикам «Призрака Александра Вольфа». Как известно, этот роман имел три неполных редакции, не считая опубликованного варианта. Изначально герой был замыслен вскоре после «Алексея Шувалова» и назван Аристидом Вольфом. Потом он стал Александром и характер его был сильно изменен. И в

конец концов из близкого повествователю персонажа он превратился в настоящий призрак...». И далее: «...Мы можем заметить, что у Шувалова есть множество общих черт с самим писателем и повествователем одновременно. Это и его внимание к физической стороне существования, стремление пользоваться только самыми лучшими вещами. Необычайная гордость. Умение производить абсолютно неверное впечатление на окружающих. И это подчеркнуто серьезное отношение к женщине. Та же самая близость к повествователю сближает его с Аристидом Вольфом и Александром Вольфом во второй редакции романа...»⁵ и т. д.

Образ Елены Николаевны, – известный противовес Александра Вольфа, – как бы складывался у нас на глазах, и отнюдь не через какие-то подробные, внешние описания, а через отдельные черты, субъективные ощущения и восприятия автора-рассказчика.

«...Где бы я ни был и что бы я ни делал, мне было достаточно задуматься на несколько секунд, чтобы передо мной появилось ее лицо с далекими глазами, ее улыбка, в которой было такое бесстыдство, как если бы она стояла совершенно голая. И вместе с тем, несмотря на всю силу моего физического тяготения к ней, это было не похоже на самую бурную страсть, потому что в этом, как мне казалось, всегда проходила струя ледяной чистоты и какой-то удивительной и нехарактерной для меня бескорыстности. Я не знал, что был способен к таким чувствам, но я полагаю, что они были возможны только по отношению к ней – и в этом заключалась для меня ее настоящая неповторимость и замечательность» [II, 61-62].

Анализ творчества Г. Газданова, в том числе и его рассказов, сохранившихся в архиве, позволили исследователю его творчества утверждать о качественно новом характере изображения женских образов в русской литературе: «...каждый женский образ у Газданова – это абсолютно новое лицо, новый характер. Женщины, в которых влюбляется газдановский герой, прежде всего индивидуальны, и их психологические, этические и эротические характеристики важны постольку, поскольку они помогают понять их сущность. Мы практически не имеем портретных описаний женщин, писатель старается передать то, что чувствовал рассказчик при встрече с той или иной героиней, а не то, что он видел <...> Можно сказать, что у него несколько нехарактерное для литературы того времени отношение к женскому образу».⁶

Не стоит, видимо, пересказывать всех перипетий этого остросюжетного произведения: предоставим самому читателю познакомиться с ними. Здесь же нас занимают те многочисленные аналогии, как с европейской, так и с русской литературой, на которые обращали внимание исследователи твор-

чества Газданова. И они, конечно же, вызваны к жизни гетерогенным, многосоставным характером прозы автора «Призрак Александра Вольфа».

В нашем очерке о жизни и творчестве Г. Газданова, вышедшем несколько лет тому назад во Владикавказе, мы обращались к зачину романа «Призрак Александра Вольфа», предопределившему все его дальнейшее развитие, и рассказу Всеволода Гаршина «Четыре дня», хотя у нас нет каких-либо сведений о знакомстве Газданова с творчеством Гаршина, но в его автобиографическом романе «Вечер у Клэр» имеется такое свидетельство об одном из его персонажей: «...Лавинов был самым образованным среди нас: любил латынь и часто читал мне записки Цезаря, которые я слушал из вежливости, так как совсем недавно учил в гимназии; и как все, что вынужден был учить, находил скучным и неинтересным; но с любовью к лаконичному и точному языку Цезаря у Лавинова соединилось пристрастие к меланхолической лирике Короленко и даже некоторым рассказам Куприна. Больше всего, впрочем, он любил Гаршина».

В романе Газданова, как и в рассказе В. Гаршина, убийство происходит в летний, невыносимо жаркий день, инстинктивно, в порядке самозащиты, с подробным описанием черт убитого противника, а затем уже следует цепь размышлений, переживаний, осознание содеянного. В «Призраке Александра Вольфа» читаем: «...Из всех воспоминаний, из всего бесконечного количества ощущений моей жизни самым тягостным было воспоминание об единственном убийстве, которое я совершил. С той минуты, что оно произошло, я не помню дня, когда бы я ни испытывал сожаления об этом...» [II, 7]. А вот переживания молодого солдата Иванова у Гаршина: «... Я не мог не думать о нем. Неужели я бросил все милое, дорогое, шел сюда тысячеверстным походом, голодал, холодал, мучился от зноя; неужели, наконец, я лежу теперь в этих муках — только ради того, чтобы этот несчастный перестал жить?..».

И в одном, и в другом случае, впечатление полуяви, полупризрачности; так, у Гаршина: «...Он был огромный толстый турок, но я бежал прямо на него, хотя я слаб и худ. **Что-то хлопнуло, что-то, как мне показалось, огромное пролетело мимо; в ушах звенело. «Это он в меня выстрелил», — подумал я. А он с воплем ужаса прижался к густому кусту боярышника... Одним ударом я вышиб у него ружье, другим воткнул куда-то свой штык. **Что-то не то зарычало, не то застонало. Потом я побежал дальше...».**⁷**

У Газданова в «Призраке Александра Вольфа»: «...Боя больше не было, было тихо, ни позади, ни впереди меня я не видел никого. И вот на одном из поворотов дороги, загибавшейся в

этом месте почти под прямым углом, моя лошадь тяжело и мгновенно упала на всем скаку. Я упал вместе с ней в мягкое и темное – потому что глаза мои были закрыты – пространство, но успел высвободить ногу из стремени и почти не пострадал при падении. Пуля попала ей в правое ухо и пробила голову. Поднявшись на ноги, я повернулся и увидел, что не очень далеко за мной тяжелым и медленным, как мне показалось, карьером ехал всадник на огромном белом коне... Ни одно расстояние, никогда и нигде, мне не было так трудно пройти, как эти пятьдесят или шестьдесят метров, которые отделяли меня от упавшего всадника; но я все-таки шел, медленно переставляя ноги по растрескавшейся горячей земле. Наконец я приблизился к нему вплотную. Это был человек лет двадцати двух, двадцати трех; шапка его отлетела в сторону, белокурая его голова, склоненная набок, лежала на пыльной дороге. Он был довольно красив. 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 снова закрыл их [II, 9].

Заметим попутно, что этот ключевой для романа эпизод исследователь Р. Тотров толкует так: «...Пацифизм затронут здесь лишь по касательной: этот случай, поступок, убийство – можно назвать его как угодно – преобразуется в сознании рассказчика в некую абсолютную величину, ставшую доминантой всего прожитого им, концентрацией прошлого, которое мертво и живо одновременно, живо настолько, чтобы притягивать к себе, возвращая из настоящего и не давая взглянуть в будущее, лишая ориентиров и вынуждая кружиться на месте, жить «не своей жизнью»... Рассказчик не ссылается на обстоятельства, вынудившие его действовать так, а не иначе, и не возводит «идею убийства» к общему свойству человечества, начиная от Каина, то есть принимает вину как знак лишь собственного несовершенства, хотя обобщение могло стать тем спасительным средством, которое позволило бы ему всплыть на поверхность самооправдания. Более того, он казнится еще и потому, что совершил роковое действие не по собственной вине, а исполняя навязанную ему роль, убил неизвестного ему человека не в состоянии аффекта и не с холодной расчетливостью мстителя, не в результате собственного выбора, а подпав под давление поработивших его обстоятельств; даже то, что, стреляя, он защищал свою жизнь, не смягчает осознанной им вины, ибо само направление было изначально задано правилами чуждой ему войны».⁸

Помимо русской литературы, – в нашем случае это В. Гаршин, у М. Новикова – Ф. Достоевский, роман «Призрак Александра Вольфа» вызвал к жизни и целый ряд других типологических аналогий: Гофман, Г. Гессе, А. Камю, А. Жид и др.

В статье «Формула прозрачности. Об одном романе и некоторых особенностях творческого метода Гайто Газданова» А. Черчесов, прибегая к аналогии со «Степным волком» Г. Гессе, пишет: «...Проблема сопоставительного анализа некоторых аспектов творчества Г. Гессе и Г. Газданова заслуживает отдельной работы. Странно, что до сих пор никем не проведена, несмотря на очевидное сходство воззрений, тематики (одни только восточные мотивы говорят сами за себя!), персонажей и даже символическую идентичность инициалов самих писателей. Знаменательно, что комментатор повести Гессе Р. Каракашвили укажет: «Кроме метафорического, символ «степной волк» имеет по меньшей мере тройкий смысл: мифологический, философский и психологический. «Волк» – один из зооморфных символов, наиболее часто встречающихся в мифологиях разных народов. В большинстве случаев он есть олицетворение демона зла, результат неподчинения. Еще в христианской символике средневековья «волк» нередко отождествляется с чертом, выступая в этом своем значении и в литературе XX века. В философском значении символ «степного волка» восходит к ницшеанскому противопоставлению стадного человека и «дифференцированного одиночки», которого Ницше в отдельных случаях называет «зверем», а также и «гением». «Волк» выходит на свет вследствие борьбы и столкновений самоанализа. Он есть вместе с тем и... выражение стремления личности к душевной свободе. В психологическом плане «степной волк» как бы символизирует те сферы человеческой психики, которые считаются вытесненными в подсознание».⁹

И уже позже, вновь возвращаясь к аналогии романов Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа» и Германа Гессе «Степной волк», исследователь свидетельствует: «...Намеки на демонический облик Вольфа совершенно прозрачны: как и свойственно «нечистой силе», он подстерегает Рассказчика на перепутье дорог, да еще и на «белом апокалиптическом коне»; название книги Вольфа «Я приду завтра» – словно обещание неизбежности встречи с его призраком; ссылка на Э. По также придает повествованию колорит мрачной предопределенности; заголовок рассказа «Приключение в степи» вкупе с фамилией его автора заставляют воскресить в памяти знаменитую повесть Г. Гессе, в особенности – «Трактат о степном волке», который читает Гарри Галлер, постигая близкие Газданову (кстати, обладателю тех же инициалов-двойников) истины о «множественности» человеческой природы и борьбы в ней противоположных начал...».¹⁰

В статье «Три лика смерти в романах Газданова», А. Закурченко, расширяя семантический и мифологический ряд, связанный с именем Александра Вольфа, обращается, в то же время, к

самой генетической первооснове эпизода убийства, лежащей в русле самой русской литературы: «...Это важно для понимания романа, в котором тема двойничества – одна из главных. В древнеримской и древнегерманской мифологиях волк ассоциируется с богом войны, в скандинавской мифологии образ волка связан с темой конца мира (Старшая Эдда, Прорицание Вельвы), что протягивает нить к толкованию самого образа Вольфа и его «огромного белого коня» в апокалиптическом духе. Кроме того, сюжет с раненым насквозь в грудь Александром Вольфом, лежащим в полудневной жаркой степи юга России, поразительно точно ложится на сюжет лермонтовского стихотворения-сна «В полудневный час в долине Дагестана / С свинцом в груди лежал недвижим я...». Наряду с мифологическим и лермонтовским основные сюжетные подтексты романа – апокалиптический сюжет о четырех конях, новелла Э. По «Сказка извилистых гор», книги Б. Савинкова «Конь бледный» и «Конь вороной».¹¹

Приведя пассаж из гофмановских «Эликсиров сатаны», З. Марданова отмечает, что «это описание вполне приложимо к художественному миру Газданова, где царит Случай, случайные встречи и невстречи», в этих романах проглядывает – и весьма отчетливо – прежде всего литературная подоплека, но не в виде серьезного и торжественного «продолжения» (не говоря уже о «возрождении») романтических традиций, а в форме пародийности, если использовать известное понятие Тынянова <...> Отношение Газданова к Гофману лишено напряженной декларативности и вызова «серапионового братства». Имя немецкого романтика весьма ненавязчиво появляется на страницах газдановской прозы, обычно в понятном соседстве с Э. По и Гоголем. Не аффектированная приверженность к «манере Гофмана» – сплетение иронии, фантастики и бытовизма – обнаруживает в Газданове истинное «избирательное сродство» с ним. Собственно, это и позволяет прочесть «Призрак Александра Вольфа» как газдановскую «фантазию в духе Гофмана».¹²

Л. Сыроватко творчество Газданова связывает с эссеистикой французского символизма: «...Знакомство Газданова с эссеистикой французского символизма бесспорно. Особую роль в его творчестве сыграло эссе Андре Жида «Трактат о нарциссе. Теория символа» (1891). Помимо прямых ссылок на Жида нетрудно уловить реминисценции из этого произведения в романах «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Возвращение Будды» и других.¹³

Разумеется, не все типологические аналогии, схождения, – мы привели лишь часть из них – могут быть убедительны в равной степени, но совершенно бесспорно одно: творчество Г. Газданова органично вписывается в широкий контекст европейско-русской литератур.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ БУДДЫ»

Рукопись романа «Возвращение Будды» существует в двух редакциях: первая датирована июнем 1948 года, вторая – апрелем 1949; впервые же роман был напечатан в «Новом журнале» за 1949–1950 годы.

Хроника событий в романе разворачивается последовательно, следуя один за другим: к Рассказчику в Люксембургском саду как-то обращается нищий с просьбой «ссудить ему немного денег». «...У него было темное лицо, покрытое густой рыжей щетиной, оплывшие глаза и дряблые веки, на нем была черная порванная шляпа, длинный пиджак, похожий на короткое пальто, или короткое пальто, похожее на очень длинный пиджак, темно-серого цвета, беловато-черные, лопнувшие во многих местах башмаки и светло-коричневые штаны, покрытые бесчисленными пятнами. Глаза его, однако, смотрели перед собой спокойно и ясно. Но меня особенно поразил его голос, который совершенно не соответствовал его внешнему виду, – ровный и удивительный голос с удивительными интонациями уверенности в себе. В нем нельзя не услышать звуковое отражение какого-то другого мира, чем тот, к которому явно принадлежал этот человек. Никакой бродяга или нищий не должен был, не имел ни возможности, ни права говорить таким голосом. И если бы мне было нужно неопровержимое доказательство того, что этот человек представлял собой живое напоминание о другом, исчезнувшем, – то эти интонации и эта звуковая неожиданность были бы убедительнее, чем любые биографические сведения» [II, 131].

Благодаря исключительной наблюдательности и проницательности рассказчика, перед взором читателя совершается некая метаморфоза, так бывает при удалении верхнего слоя краски, когда неожиданно под ней на полотне проступает облик совершенно другого человека. У Газданова внешнее через какие-то, казалось бы, незначительные детали, помогает угадать подлинную сущность человека: с одной стороны, это «оплывшие глаза и дряблые веки», нищенское одеяние, как, казалось бы, и подобает бродяге, а с другой – «голос с удивительными интонациями уверенности в себе», движения и жесты, позволяющие предположить реальное положение вещей: «он ушел неторопливой походкой, осторожно переставляя ноги в порванных башмаках. Но и в его спине не было той испуганной настороженности или той физической несостоятельности, которые характерны для людей этой категории» [II, 132].

Как выясняется из дальнейшего повествования, Павел Александрович Щербаков, – а именно так представился нищий проситель, и в самом деле принадлежал некогда к вполне respectable части общества, однако невзгоды жизни столкнули его на самое дно, и лишь несчастный случай – гибель брата, оставившего ему значительное наследство, позволяют ему, – что по замечанию Рассказчика, представляется случаем достаточно редким, занять прежнее место в социальной иерархии.

Павла Щербакова посещает Лида, его сожительница, женщина из пауперизированного, прежнего мира, из которого ему самому удалось вырваться. Любовник Лиды, араб Амар, полагая, что Щербаков составил завещание в пользу своей любовницы, убивает Павла Александровича на его собственной квартире, но поскольку накануне убийства у него побывал ставший ему приятелем Рассказчик, то все улики свидетельствуют против него. Однако, совершив преступление, Амар в последнюю минуту допускает оплошность, похитив из дома убитого статуэтку Будды, которая, в конце концов, и становится уликой против него.

Эмигрантская критика отнеслась к роману Г. Газданова весьма прохладно, можно сказать, не заметила его, хотя Г. Аронсон* и назвал автора наиболее тонким по восприятию изображаемых событий современным писателем. Григорий Аронсон, помимо Достоевского и «школы Пруста», связывал автора романа еще и с Францем Кафкой.¹

* Судя по реплике в письме к Г. Адамовичу, сам Газданов был невысокого мнения об Аронсоне-критике. Признаваясь, что для него, в силу ряда обстоятельств, затруднительно дать рецензию на книгу Адамовича «Комментарии», он тут же иронически замечает: «...Разве что если речь идет о Терапиано или о каком-нибудь Аронсоне или Глебе Струве – те могли бы вероятно...» (Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. С. 300).

Г. Адамович, сравнивая творчество Г. Газданова и В. Сирина-Набокова, довольно невнятно и мимоходом высказывал предположение о возможном влиянии Сирина на Газданова.²

Но примечательно, что Ласло Диенеш, в отличие от Г. Адамовича, в своей монографии свидетельствует как раз-то о совершенно обратном, причем, приводит тому вполне конкретный пример – оно «может быть прослежено в очевидном сходстве между сценами, когда убийца душил свою жертву в его романе и в романе Набокова «Прозрачные вещи» (на это нам было любезно указано профессором В.М. Сечкаревым...)».³

В романе «Возвращение Будды» нашли продолжение многие из тем, которые ставились Газдановым в «Призраке Александра Вольфа», других произведениях, и одной из центральных оставалась все та же тема Смерти.

Именно с этой, пожалуй, ключевой фразы рассказчика и начинается роман: «Я умер, – я долго искал слов, которыми я мог бы описать это...», которая словно призвана напомнить и обратить нас к «благородным истинам», возвещенным Буддой (санскритское слово «будда» означает «просветленный»). Важнейшим положением буддизма является, как известно, идея тождества между бытием и страданием, отсюда и заповедь: достичь нирваны, то есть небытия.

В романе «Эвелина и ее друзья», к работе над которым Газданов приступил в начале 50-х годов, сразу же по завершении и выходе в свет «Возвращения Будды», в диалоге между Мервилем – одним из персонажей романа – и Рассказчиком вновь возникает вопрос о сущности буддизма: «...Мне иногда удается от всего этого избавиться на некоторое время, обычно после того, когда я кончаю книгу, которую я писал. Но те разрушительные усилия, которые я должен делать, утомляют меня настолько, что у меня не хватает сил вернуться к самому себе и построить для себя какую-то утешительную и положительную схему. И в лучшем случае я погружаюсь в пустоту, где нет ничего. Это то, что тебя всегда пугало и что я, напротив, готов приветствовать каждый раз, когда у меня появляется эта возможность.

– Нирвана? – сказал Мервиль.

– Во всяком случае, состояние, которое не требует от тебя никаких усилий, в котором вообще нет таких понятий, как необходимость, желание, стремление, действие. Это уход от всего, что обычно напоминает твою жизнь. Но это в то же время не похоже на погружение в небытие. У тебя в этом состоянии остается самая ценная, по-моему, возможность, которая дана человеку, – созерцание. Ты видишь жизнь, которая проходит перед тобой, но не принимаешь в ней участия. Перед тобой начинается беззвучное движение, за которым ты

сlediшь и смысл которого тебе становится яснее и понятнее, чем когда бы то ни было.

– Я знаю ощущение пустоты, – сказал Мервиль, – но, по моему, это самая печальная вещь, какая только может быть.

– У тебя не это ощущение, у тебя другая пустота, потому что она наполнена сожалением о том, что должно было быть и чего не было или что оказалось не таким, как ты думал. Это другое» [II, 617].

В сознании рассказчика идея полного покоя «нирваны» экстраполируется, воплощается в образ Павла Александровича Щербакова, в его убийстве. «...Этически Павел Александрович чувствует «тяготение к буддизму». Следовательно, основная тема возникает как сумма двух мотивов (1-ый – постоянное исчезновение и возврат, 2-й – забвение и покой), воплотившихся в «небольшую желтую статуэтку ... из литого золота» с «крупным рубином» вместо пупка <...> Убит Павел Александрович ударом в затылок – здесь вполне открытая ссылка на «Братьев Карамазовых»: убивает Амар, любовник Лиды, двойник Смердякова (на груди Амара татуировка – *Enfant de malheur* (*фр.* – несчастное дитя), сам же рассказчик – сюжетный двойник Мити Карамазова (невинно арестованный) и идеологически – Ивана (Рассказчик размышляет о «трагической судьбе» автора «Великого Инквизитора»). Так же, как Иван обосновывает убийство отца, рассказчик приходит к тому, что Павлу Александровичу лучше умереть, пока он наслаждается обретенным покоем, то есть, вместо нирваны половинчатой – спокойной старости, обрести полную – освобождение от жизни».⁴

Своеобразной интродукцией к «Возвращению Будды» может служить написанный Г. Газдановым в начале тридцатых годов рассказ «Третья жизнь»: «...Я думаю, что больше половины моего времени я потратил на мечты, поиски и представления о том, каким должно быть мое существование и какие наслаждения ожидали бы меня, если бы внешние обстоятельства могли бы складываться так, как я этого хотел <...> И всякий раз после этого передо мной вставал вопрос: а что же дальше? Может быть, слава? Но если меня будут знать даже миллионы людей и мое имя будут повторять повсюду – стану ли от этого счастливее?.. Далее следуют другие человеческие желания, завершающиеся «мыслью о женщине», и уже затем следует рассказ о картине молодого, рано умершего художника с сентенцией о преходящести всего земного, пожираемого «черным огнем»: «...Он показал мне рисунок, который назывался «Искушение святого Антония». Святой Антоний сидит на узком деревянном кресле: у него высокий лоб над бледным остроконечным лицом, на нем белый халат и сандалии

на сухих ногах. И вот низко над ним стоит, колеблется темное и тяжелое небо, все состоящее из разных частей бесчисленных женских тел: круглые, тучные груди с набухшими сосками, ягодицы и соединения ног с черным, душным вихрем вьющихся волос – замирающим в смертельной чувственности, – самое тягостное видение, которое он знал.

И я видел мир таким; и от одной мысли я чувствовал себя навеки осужденным. – Я знал когда-то, – думал я, – такую счастливую и прекрасную жизнь: зимние сумерки, и маленькая кровать, и лицо матери, и страшные сказки, – и потом иное: честность и искренность, и северное видение снежного рыцаря, и нежная грудь с молоком, дающая жизнь новому и лучшему существованию, – и все это тлеет на черном огне, и тяжелый дым, похожий на небо святого Антония, медленно стелется над этим» [II, 323].

Отметим попутно, что подобное изображение святого Антония, – исторически реального лица – христианский отшельник III – IV веков нашей эры, – его «искушение» и «видения», несомненно, расходится с реальным обликом сурового аскета. Такая интерпретация образа Антония в «Возвращении Будды», скорее всего, была подсказана «Искушением святого Антония» Г. Флобера, образ, к которому французский писатель обращался на протяжении всей своей творческой жизни.

В романе Газданова преступление и его расследование сочетается с философско-психологическими наблюдениями Рассказчика о смерти (с чего, собственно, как мы уже отметили, и начинается произведение), о религии, с неизбывным стремлением во всем «добраться до самой сути». Выпущенный на волю, он начинает осознавать, что осталась не только «невозмутимая неизменность всего», но остались и прежние, еще более усилившиеся сомнения: «...И прежние размышления с новой силой вернулись ко мне, нечто похожее на непрекращающуюся головную боль, эти постоянные и столь же упорные, столь бесплодные поиски какого-то призрачного и гармоничного оправдания жизни...».

Наряду с отвлеченно-личностными наблюдениями, рефлексией, в романе имеются сцены реалистические, порой излишне подробные, вплоть до сползания к натурализму, так, изображение «свадьбы консьержкиной дочери», которая выходила за «прыщавого» молодого человека в черном костюме, мелкого служащего из бюро похоронных процессий. Окна были отворены, и был виден стол со свадебной снедью, неподвижно-радостное, деревянное лицо невесты и густо рдеющие в электрическом свете прыщи новобрачного...».

«ПРОБУЖДЕНИЕ»

...Ибо весь закон в одном слове заключается «люби ближнего твоего, как самого себя...».

Я говорю, поступайте по духу, и вы не будете исполнять возжеление плоти;

Ибо плоть желает противного духу, а дух – противного плоти: они друг другу противятся, так что вы не то делаете, что хотели бы.

Послание к галатам св. апостола
Павла. Гл. V, 14, 16, 17.

«...Огромное большинство людей надо жалеть. На этом должен строиться мир.»

Г. Газданов. «Пилигримы»

В пятидесятые годы Г. Газданов работает над романами «Пилигримы» и «Пробуждение», первый из которых в «Новом журнале» появился в 1953 году, а второй – лишь в 1965 году. Но несмотря на такую значительную отдаленность по времени, произведения эти взаимосвязаны: в их основу положена единая религиозно-нравственная доктрина, которая, как выясняется, восходит во многом к Л. Толстому: проблемы семьи и брака, нравственного самоусовершенствования занимали великого писателя на протяжении всей его жизни.

Показательно, что появившийся в шестидесятые годы, как и роман Газданова «Пробуждение», роман В. Набокова «Ада, или страсть. Хроника одной семьи» направлен был именно против толстовской нравственно-гуманистической морали, и начинался с пародийного переименования начала «Анны Карениной» – «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

Критики вполне справедливо усмотрели в этом полемический ход, который сразу же выводил «Аду» не только за рамки толстовского романа, но и всей «гуманистической» традиции реалистической литературы XIX века. «Выворачивая наизнанку

предложение, открывающее «Анну Каренину», Ван (от имени которого ведется повествование) стремится показать, что в отличие от произведения Толстого «Ада» – не трагедия, а счастливая история о своеобразной семье.¹

Для понимания самой идеи романа «Пилигримы» показательным, несомненно, является уже само название романа, слово, смысл которого В. Даль толкует следующим образом: «Пилигрим – паломник, или странник, ходящий по святым местам»², впрочем, как и сам эпитафия на английском языке, приписываемый адмиралу Харту: «Возлюбленный Господь, дай нам силу принимать со спокойствием те обстоятельства, которые нельзя изменить. Дай нам мужество изменить те обстоятельства, которые могут и должны быть изменены. И дай нам мудрость отличить первые от вторых» [II, 269].

Слова, вынесенные в эпитафия по другим источникам – старинная испанская молитва: «Боже, дай мне силы перенести то, что я не в силах изменить. Боже, дай мне силы изменить то, что я не в силах перенести. Боже, дай мне мудрости, чтобы не спутать первое со вторым».³

Философско-нравственное содержание романа Газданова «Пилигримы» Л. Диенеш соотносит с романами Альбера Камю «Чума» и «Миф о Сизифе»: «...Роман («Пилигримы» – Н.Ц.) <...> является первым из двух нероссийских, полностью французских романов в том, что касается места действия и национальности персонажей. Как и второй «французский» роман «Пробуждение», он написан от третьего лица, без привычного героя-рассказчика, раздвоенная личность которого была столь яркой чертой как «Призрака Александра Вольфа», так и «Возвращения Будды».⁴ И далее – аналогия с творчеством А. Камю: «Можно говорить об авторе «Пилигримов» как о российском Камю, Камю «Чумы» или «Мифа о Сизифе»: вопреки всему, вопреки тому, что вся наша жизнь проходит, окруженная бесчеловечными и непобедимыми силами бытия, проходит в «состоянии осады», вопреки «чуме», будь она природной или социальной, мы должны продолжать жить, трудиться и оказывать помощь другим. Это достойно человека, и в этом состоит его героизм. Но Газданов близок Камю не только в своей моралистической философии; между двумя художниками существует удивительное сходство: их модернизм заключается в новизне взгляда на жизненные вопросы, а не в шокирующих формальных инновациях. Стиль обоих – «классический», предполагающий ясность и простоту прозы, лишенной барочных или модернистских «украшательств» или «излишеств»⁵(выделено мной – Н.Ц.).

Напомним, что роман А. Камю «Чума» («La Peste») вышел в 1941 году, а несколько ранее – его философская книга «Миф о Сизифе», в год появления «Бытия и небытия»

Ж.П. Сартра и начавшейся моды на экзистенциализм во Франции. «Что сам Камю себя от этого направления отделяет, было замечено не сразу».⁶

Л. Диенеш, сближая «моралистическую философию» автора «Пилигримов» с Камю, вместе с тем указывает и на первоначальные литературные источники газдановского мирозерцания: «...Его новизна и значимость заключается в творческом развитии в русской литературе духа мучительного сомнения и метафического ужаса, которые в произведениях Достоевского и Толстого столь впечатляли и повлияли на Запад...».⁷

Л. Диенеш невольно подводит нас к подлинным генетическим истокам романов Газданова «Пилигримы» и «Пробуждение», невзирая на то, что воспринимаются они как «нероссийские, полностью французские».

Опыт творчества Л. Толстого просматривается в таких произведениях Газданова, как «История одного путешествия», «Полет», но, пожалуй, наиболее рельефно в романе «Пилигримы», и особенно в «Пробуждении».

Первый брак Роберта Бертье, одного из действующих лиц «Пилигримов», с Жоржеттой оказался неудачным – он «начал уставать от ее присутствия через неделю после брака». Роберта, постоянно погруженного в интеллектуальные размышления, в мир книг, Жоржетта с ее ограниченным кругом интересов привлекала недолго. «...Она знала все танцы, все модные романсы, все кабаре, всех певцов, певиц и скрипачей из цыганских или румынских оркестров, все рестораны и все блюда, которыми они славились»[II, 271]. У Бертье, как выясняется это через очень непродолжительное время, влечение к Жоржетте было исключительно физическое; в ней не было той нравственной чистоты, кротости и смирения, которые он находит в Жанине Ковач, вызволенной им случайно из рук насильника и сутенера Фреда, вынудившего ее под угрозой выйти на панель. Эта линия романа завершается союзом двух любящих друг друга людей – Жанины и Роберта Бертье, который, наряду с высокой природной нравственностью его новой возлюбленной, стремится обогатить ее интеллектуально, и в слиянии этих двух начал, очевидно, и кроется путь, ведущий к взаимному пониманию, гармонии. Внутренняя, моральная чистота Жанины – следствие ее воспитания в доме деда и бабушки, и тема эта подается в «Пилигримах» в излюбленном толстовском духе (к ней писатель вновь вернется в романе «Пробуждение»). В эту часть романа как бы вклинивается самостоятельный эпизод жизни стариков, во всей их обыденности и непритязательной простоте. Воля жизни покинула бабушку Жанины именно тогда, когда хоронили деда. «...Она прожила с ним сорок шесть лет в этом маленьком домике, где

она столько раз ждала его возвращения с работы, где она родила ему дочь, — вне этого, как вне его постоянного присутствия, жизнь не имела для нее смысла. Она была простая женщина и едва умела читать, но если бы она была способна точно выразить то, в чем заключалось главное назначение ее существования, она, вероятно, определила бы его именно так: он и то, что окружало его, эти стены, эти кровати, эта черепичная крыша над небольшим пространством, где прошла ее жизнь рядом с ним, в таком бесконечно долгом соседстве. Она не могла бы даже, наверное, сказать, любила ли она его и была ли она счастлива; вероятно, любила, вероятно, была счастлива, но и тот и другой вопрос как бы не имел отношения к ней. Самое главное было то, что это была двойная жизнь — ее и его и его и ее, — и после его смерти ее собственное значение сразу же потеряло то значение, которое возникло сорок шесть лет назад и которого теперь не стало» [II, 229-300].

А. Кони в своих воспоминаниях поведал о том, как ему довелось быть свидетелем спора Л. Толстого по поводу смысла брака девушки, вышедшей замуж за человека «без положения и средств». — «Да разве это нужно для семейного счастья? — спросил великий писатель, и поведал следующее: «Я понимаю семейное счастье иначе и часто вспоминаю мой разговор в Ясной Поляне, много лет назад с крестьянином Гордеем Деевым:

— Что ты невесел, Гордей, о чем закручинился?

— Горе у меня большое, Лев Николаевич, жена моя померла.

— Что ж, молодая она у тебя была?

— Нет, какая, какая молодая! На много лет старше: не по своей воле женился.

— Что ж, работница была хорошая?

— Какое! Хворая была. Лет десять с печи не слезала. Ничего работать не могла.

— Ну так что же? Тебе, пожалуй, теперь легче станет.

— Эх, батюшка Лев Николаевич, как можно легче! Прежде, бывало, приду в какое ни есть время в избу с работы или так просто — она с печи на меня, бывало, посмотрит да и спрашивает: «Гордей, а Гордей! Да ты нынче ел ли?». А теперь уже этого никто не спросит.

Так вот какое чувство дает смысл и счастье семье, а не положение».⁸

Но главную, пожалуй, в «Пилигримах» смысловую нагрузку несет образ Фреда (настоящее его имя Френсис). За плечами у него тяжелая и страшная жизнь. Жанина отзывается о нем: «...самый страшный человек, которого я видела. Достаточно посмотреть в его глаза, чтобы в этом убедиться». И действительно, «его взгляда боялись все, даже самые тупые и самые отчаянные люди». В тюремной камере в душе Фреда

намечается уже определенный нравственный сдвиг, наступает некое просветление, что было вызвано словами Лазариса – содержателя небольшого магазина готового платья и скупщика краденного, – они-то посеяли в его душе сомнение и вместе с тем чувство внутреннего протеста. Фред сбывает Лазарису дорогой краденный хронометр, и между ними происходит следующий диалог:

– Ты хороший парень, Фред, – сказал он, полуобернувшись и делая вид, что собирается отойти от прилавка: Фред понял, что ему пора уходить. – Так как я к тебе расположен, то дам тебе один совет. Я делаю это потому, – он вздохнул, – что мне кажется, у тебя есть данные, которые позволяют предположить, что ты плохо кончишь. Вот тебе мой совет: никогда не имей дело с людьми, которые стоят выше тебя, ты понимаешь? Оставайся в той среде, где ты живешь. Не стремись выше – потому что это гибель»[II, 325].

Фреду, подобно зуду, не дают покоя слова Лазариса: выйдя из тюрьмы, он мучительно пытается разгадать, что же все-таки кроется за этими словами: «Никогда не имей дело с людьми, стоящими выше тебя». Но последуй Фред этому совету, он так и остался бы в том деревянном бараке, где прошло его детство «в глубокой и безысходной нищете; красное вино, побои, драки, распухшее лицо его матери с постоянными кровоподтеками от ударов, и тот ненавистный жилистый человек с деревянной ногой, ее сожитель, который бил его, Фреда, ремнем по щекам – до тех пор, пока однажды пятнадцатилетний Фред не ударил его ножом в бок.

Отбыв срок тюремного наказания после двух неудачных попыток покушения на жизнь Роберта Бертъе, Фред направляется к Роже, который, как ему сказал Андре Дюбар, со товарищ по тюремной камере, хотя и занимается малолетними преступниками, «все знает и все может сделать». К сожалению, образ Роже, несущий основную идейную нагрузку романа, очерчен Газдановым весьма условно и схематично; он скорее выполняет функцию дидактическую, являясь рупором идей самого автора. Между тем, именно в нем заключается нравственное зерно романа, которое ведет Фреда к духовному воскресению. Беседы Роже, глубоко уверенного, что человек по своей природе добр, и что только условия жизни калечат людей, достигают, в конце концов, своей цели.

Возвращаясь как-то в Париж и покидая дачу, на которой Фред поселился в качестве сторожа, Роже советует ему сделать перерыв в чтении книг, и последний неукоснительно следует этому совету. При новой встрече Роже говорит Фреду:

«– Я уехал с уверенностью, что ты последуешь моему совету. Почему?»

– Но как же я мог поступить иначе?

– Я знал, что ты поступишь именно так. Я от тебя этого не требовал, и я тебя этому не учил. Но ты не сделал этого потому, что ты не хотел обмануть мое доверие. Ты понимаешь? Сейчас ты становишься таким, каким ты был всегда, если бы тебя не искалечили внешние обстоятельства. Теперь я мог бы послать тебя на St. Denis – я знаю, что с тобой ничего не случилось бы и ты бы там не остался.

– Этим я всецело обязан вам, – сказал Фред.

– Это неверно, – ответил Роже. – Переделать человека нельзя. Можно постараться избавить его от тех причин, которые ему мешают быть таким, каким его создала природа. Это то, что я хотел сделать по отношению к тебе. Но я только стенка, о которую ты оперся, чтобы не упасть. Я только стенка» [II, 423].

Продолжительные беседы Роже с Фредом, это, прежде всего, уроки гуманности, в которых, быть может, и заключен смысл человеческого существования. Фред с жадностью впитывает каждое слово Роже.

«– Меня спрашивали: зачем это делать? или почему надо так поступать? Мне как-то сказали: вы говорите так потому, что вы христианин, и потому, что вы верите в Бога. Но я знал людей неверующих, знал других, которые едва слышали о христианстве и которые поступали именно так. Самое замечательное в этом то, что такая деятельность не нуждается ни в оправдании, ни в доказательстве своей пользы. Я верю в Бога, но, вероятно, я плохой христианин, потому что есть люди, которых я презираю. Если бы я сказал, что это не так, я бы солгал. Правда, я замечал, что презираю не тех, кого обычно презирают другие, и не за то, за что людей чаще всего презирают. Но огромное большинство людей надо жалеть. На этом должен строиться мир».

Происходит опрощение Фреда, и опять же в излюбленном толстовском духе: поселившись сторожем на даче, он выполняет физическую работу – рубит дрова, топит печь и т. д. Вместе с этим он погружается в тот непростой духовный мир, который открывают ему книги и к которым он обратился по внушению Роже. И как следствие всего – внутренняя перестройка, перерождение Фреда в «другого человека». «Появился другой человек, которого звали Френсис и который жил, окруженный тревожной пустотой, где медленно возникал новый мир, не имеющий ничего общего с тем, откуда он пришел. Фред сам забыл о своем прошлом, и ему не нужно было для этого усилия. Но те слова, которые говорил ему Роже, с каждым днем для него наполнялись все большим смыслом. Он неоднократно повторял их себе и чувствовал при этом восторженное иступление. «Этим людям надо помочь. Для меня лично в этом смысл человеческой деятельности. Огромное

большинство людей надо жалеть. На этом должен строиться мир». Фред был готов отдать все свои силы на то, чтобы оказаться достойным доверия Роже. В этом было определение всего, и в этом он видел теперь смысл своего существования».

Роман Г. Газданова «Пробуждение», написанный в сороковые годы, появился на страницах парижского журнала «Новая жизнь» с большим опозданием. Ясный и классический, как по своему композиционному построению, так и по сюжету, этот роман в то же время и наиболее целенаправленный по идее. Постановка, решение целого ряда вопросов несомненно свидетельствуют о связи «Пробуждения» с творчеством Л. Толстого, особенно же с его романом «Семейное счастье», хотя сам великий писатель считал его неудачным. «...Когда Толстой увидел свое «Семейное счастье» в печати, ему показалось, что оно катастрофически плохо. Этой повестью он мечтал воскресить утраченную литературную славу, ему чудилось, что ею он затмит «Дворянское гнездо» своего соперника Тургенева <...> «Семейное счастье» если и не было написано по канонам Дружинина, то, во всяком случае, из всех произведений Толстого оно к этим канонам приближалось более всего».⁹

Герой романа, простой парижский служащий Пьер Форе, на время отпуска едет погостить в деревню к бывшему лицейскому товарищу. В первый же день пребывания в деревне внимание его обратила на себя женщина довольно странная по своему внешнему виду. Из рассказа Франсуа, своего приятеля, Форе узнает, что он подобрал ее без чувств на дороге – события, происходящие в романе, относятся к началу сороковых годов, – и привез ее домой. Когда, наконец, удалось привести ее в чувство, то так и не сумели от нее добиться, кто она такая и как ее зовут. «...Она ничего не отвечала и смотрела на всех испуганными дикими глазами. Ела она с жадностью. Ее уложили спать, надеясь, что к утру она придет в себя <...> У нее оказались другие особенности, гораздо более неприятные, о которых Франсуа предпочел не упоминать.

– Говори уж, – сказал Пьер.

И тогда Франсуа объяснил, что Мари никогда не моется, не причесывается и что некоторые функции ее организма происходят произвольно. Кроме того, часть пищи, которую ей дают, она прячет под тюфяк и это, конечно, там гниет...» [II, 459].

При посещении лесной сторожки, где в невыносимом смраде и зловонии обитает Мари – так прозвали ее окружающие, не зная имени этой женщины, у Пьера Форе возникает мысль вызволить это «несчастное больное животное» из тьмы безу-

⁹ А. В. Дружинин – автор популярной в свое время повести «Полинька Сакс»: См. Дружинин А. В. Повести. Дневник. – М., 1986.

мия. Не в этом ли предназначение его, Пьера Форе? «Он был всецело погружен в эти мысли и, когда вспоминал о своей парижской квартире и о своей службе, это показалось ему необыкновенно далеким. И стало еще очевиднее, чем когда бы то ни было в жизни, что если можно найти какое-то оправдание жизни, то самое, о котором он думал в лесу, – то это оправдание не могло быть найдено в том существовании, которое он вел все эти годы после смерти матери».

Ценой подвижничества Пьеру Форе все же удалось вернуть Мари – выясняется, что настоящее ее имя Анна Дюмон, – к сознательной жизни. Когда Франсуа рассказал знакомому психиатру о том, ценой какого самоотречения и усилий удалось Форе вернуть к нормальной жизни Анну, последний с профессиональной беспристрастностью так классифицирует этот «тип среднего француза»: «Он должен жить не для себя, а для кого-то другого – и в этом находит глубокое удовлетворение», очевидно, и не подозревая, какой глубокий и гуманный смысл кроется в этих словах. В самом деле, для Пьера не существовало альтернативы: «Все было ясно, все было естественно, и если даже в этом было то, что лишало его собственную жизнь всякого смысла, это ничего не меняло, и это возвращение Анны было несравненно важнее, несравненно значительнее, чем его существование или прекращение его существования».

«– Какая тут борьба против судьбы? – возражает он своему приятелю Франсуа. – Ты просто в меру своих возможностей кому-то помогаешь, и больше ничего. В одном я с тобой согласен: судьба часто бывает несправедлива, – если можно как-то связать эти понятия, судьба и справедливость. И вот, если ты можешь что-то сделать, то это, конечно, дает тебе известное удовлетворение...»

...Франсуа внимательно посмотрел на Пьера. Потом он сказал очень медленно:

– А если она теперь уйдет и ты ее потеряешь?

– Для меня это было бы катастрофой, – сказал Пьер. – Мы с тобой об этом уже говорили. Но это ни в какой степени не будет значить, что я действовал неправильно» [II, 532].

Отношение Пьера к Анне – женщине, как выясняется, современной и физически притягательной, остается платоническим, свободным от каких бы то ни было плотских вожделений. Опуская другие подробности романа, скажем лишь, что все это – и подвижничество, и жизнь во имя ближнего, и проблема любви и брака – решается Газдановым в духе именно толстовских идей. «Главная цель человеческой жизни, – писал Толстой, – побуждение ее, есть стремление к благу. Жизнь для тела благо не достигается, жизнь для тела доставляет страдания. Благо достигается жизнью для духа».¹⁰

В своих дневниковых записях Л. Толстой неизменно возвращался к этой мысли; легла она в основу и некоторых его произведений. Особенно приближен к толстовским воззрениям финал «Пробуждения»: Пьер Форэ, подобно Оленину в «Казаках», приходит к «открытию» того, что секрет счастья заключается не в эгоизме, а в любви, самоотвержении, в том, чтобы жить ради других.

Но, пожалуй, наибольшая близость романа Газданова, не исключая и текстологическую, просматривается с романом Толстого «Семейное счастье». Героиня этого романа Маша так размышляет о Сергее Михайловиче, своем женихе: «...Только теперь я понимала, почему он говорил, что счастье только в том, чтобы жить для другого, и я теперь совершенно согласна с ним. Мне казалось, что мы вдвоем будем так бесконечно и спокойно счастливы. И мне представляются не поездки за границу, не свет, не блеск, а совсем другая, тихая семейная жизнь в деревне, с вечным самопожертвованием, с вечной любовью друг к другу, и вечным сознанием во всем краткого и помогающего провидения».

Анна Дюмон, как и Маша из «Семейного счастья», пройдя через разочарования и крушения жизненных иллюзий, приходит к мысли, что подлинное счастье можно обрести лишь в жизни для другого – в этом залог семейной гармонии и счастья. Еще до замужества аббат Симон постоянно внушал Анне, что «христианство – это победа над чувственным миром», и семья – выполнение христианских обязанностей. Но ведь прежде чем прийти к этому тайному смыслу жизни, каждый должен пройти через собственную Сциллу и Харибду. «Самыми печальными неделями в жизни Анны были дни и недели ее медового месяца и свадебного путешествия по Италии. Оставаясь одна в комнате гостиницы, она плакала иногда часами, потому что все ее ожидания были жестоко обмануты. То, что происходило, не имело ничего общего с тем, что она себе представляла и чего она хотела <...> За то время, которое Анна прожила со своим мужем, у нее было несколько любовников, но каждый раз, через короткое время, это кончалось разрывом, слезами и припадком глубокой печали. Сначала Анна думала, что какой-то ее собственный недостаток, душевный и физический одновременно, лишает ее возможности испытать то чувство ослепительного, всеобъемлющего счастья, которого она ждала долгие годы, еще с того времени, когда девчонкой смутно о нем мечтала... Потом она почти потеряла надежду, что это может когда-нибудь произойти, и решила, что надо найти в себе силы примириться с этим и искать смысл своего существования в чем-то другом, а не в нелепой и детской, в конце концов, романтике, ценность которой так упорно отрицал ее отец».

Смысл жизни, как он раскрывается Анне Дюмон, не в плотских удовольствиях, а в духовном единении друг с другом, желании делить с близким человеком все тяготы его жизни – таково звучание финала газдановского романа «Пробуждение». Примечательно, что в своей дневниковой записи 1899 года, Лев Толстой вновь вернется к мысли, которая способствует более глубокому пониманию основной идеи произведения Газданова. «...Еще важная радостная мысль, хотя и старая, но которая пришла как новая, и радуется меня очень, а именно:

1) Главная причина семейных несчастий та, что люди воспитаны в мысли, что брак дает счастье. К браку приманивает половое влечение, принимающее вид обещания, надежды на то счастье, которое поддерживает общественное мнение и литература, но брак есть не только не счастье, но всегда страдание, которым человек платится за удовлетворение полового желания, страдание в виде неволи, рабства, пресыщения, отвращения, всякого рода духовных и физических пороков супруга, которое надо нести, – злоба, глупость, тщеславие, пьянство, лень, скупость, корыстолюбие, разврат, – все пороки, которые надо нести не в себе, другом, а страдать от них, как от своих, и такие же пороки физические: безобразие, нечистоплотность, вонь, раны, сумасшествие и пр., которые еще труднее перенести не в себе. Все это, или хоть что-нибудь из этого, всегда будет, и нести приходится всякому тяжелое...

Главная причина этих страданий та, что ожидается то, чего не бывает, а не ожидается того, что всегда бывает». ¹¹

Мысль Толстого – «ожидается то, чего не бывает, а не ожидается того, что всегда бывает», в различных, конечно, вариациях присутствует в «Семейном счастье», «Анне Карениной» и «Крейцеровой сонате»; она отчетливо отражена и в романе Г. Газданова «Пробуждение».

БЕГ ВРЕМЕНИ

*...Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен.*

А. Ахматова

*– Элен, ты чувствуешь движение време-
ни? Смотри, я только что сказал эти слова, а
их уже нет.*

– Ты можешь их повторить.

*– Да, Элен, но они будут другими. Ведь
ушли не только слова, ушло то, что их вызва-
ло к жизни...*

Г. Газданов.

В начале тридцатых годов появилось два довольно разных по своей направленности и характеру рассказа Гайто Газданова, – первый, – «Гавайские гитары», написанный в традициях классической литературы, другой, – «Водяная тюрьма, – дань искусству модернизма.

В основу рассказа Газданова «Гавайские гитары» легли реальные факты: прототипом героини рассказа послужила двоюродная сестра писателя Аврора Газданова, известная балерина дягилевской труппы. В письме к исследовательнице А. Хадарцевой Г. Газданов сообщал: «...Она училась балетному искусству в Москве, где вышла замуж также за балетного танцора. Если мне память не изменяет, то ее сценическая фамилия была Горская. Она потом выступала в Афинах, Константинополе, кажется, в Бельгии, затем в Париже, где она заболела горловой чахоткой и умерла в начале 1927 года. Я в это время был студентом Парижского университета и проводил с ней много времени, т.к. муж ее должен был уехать из Парижа на гастроли в Бельгию. После его возвращения я не был у Авроры два дня, отсыпаясь дома, а когда я пришел к ней, я нашел только ее труп».¹

М. Горький, откликнувшийся на рассказ «Гавайские гитары», признавая художнический дар Газ-

данова («Вы еще и своеобразно талантливый»), выразил, вместе с тем, и некоторые опасения: «...Но разрешите старику сказать, – писал он автору рассказа, – что было бы несчастьем для искусства и лично для Вас, если бы сознание незаурядной Вашей талантливости удовлетворило и опьянило Вас. 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 пилою. 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».²

В этом отзыве-пожелании внимание обращает указанная особенность – «разум не вторгается в область инстинкта, интуиции» – черта, действительно, отличающая произведения Газданова: события в его рассказах отмечены естественным ходом развития, выдержанностью интонации. Об этой «гармоничности», где нет никакого насилия, «вторжения» со стороны автора, писал самому Горькому В.Г. Короленко, в период появления в «Русском богатстве» его рассказа «Челкаш».

Что касается финала «Гавайских гитар», о котором упоминал Горький, то в нем не чувствуется, на наш взгляд, «наивности»; «сцепления» в нем довольно органичны, то есть нет какой-либо привнесенности, инородности, и рассказ производит, в целом, впечатление ладно скроенного, цельного. Ну, а главное, все же, чем покоряет нас рассказ Газданова, так это необычайной свежестью и зоркостью авторского видения мира – вещно запечатленного во множестве, на первый взгляд, казалось бы, незначительных деталей. Отгалкиваясь от частного, писатель как бы прибегает к известной дедукции, тем самым придавая рассказу более широкое звучание. Обратимся, однако, к финалу «Гавайских гитар»: «...Земля была глиняная и мокрая, могилы чересчур маленькие, узкие и плохо вырытые, из стен могилы вырисовывались длинные корни деревьев, которые цеплялись за гроб, когда его на очень растрепанных веревках опускали вниз... Мне очень запомнилась эта неподвижная группа людей и глиняные стены ямы с выступающими длинными корнями, которые вдруг показались мне жуткими и незнакомыми, как флора неизвестной страны – потому что, думал я, теперь все, чем жила моя сестра, она оставила для того, чтобы быть зарытой тут и окруженной этими корнями, которые здесь так же нужны и естественны, как стволы и

листья наверху, на земле, где она жила до сих пор и где мы еще жили сегодня» [III, 120-121] (выделено мной – Н.Ц.).

Толстовский прием выделения, подчеркивания какой-то особенности, детали, – в рассказе это – корни деревьев, – создают у читателя определенный настрой, и наводят на отвлеченные, более глубокие размышления.

В ответном письме к Горькому от 3 марта 1930 года, Газданов так характеризует свой дар писателя: «...Помните ли Вы, как Толстой говорит о разнице между тем, когда человек пишет «из головы» и «из сердца»? Я пишу из сердца, поэтому у меня так плохо получается...».

Эта толстовская мысль, на которую ссылается Газданов, и которая сделалась основой его творчества, высказана была автором трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» уже в начале пути, и в ней Толстой высказывал свое понимание того, как следует писать. «...Можно петь двояко: горлом и грудью, не правда ли горловой голос гораздо гибче грудного, но зато он не действует на душу? Напротив, грудной голос, хотя и груб, берет за живое. Что до меня касается, то ежели я даже в самой пустой мелодии услышу ноту, взятую полной грудью, то у меня невольно слезы набегают на глаза. То же самое и в литературе: можно писать из головы и из сердца. Когда пишешь из сердца, мыслей в голове набирается так много, в воображении столько образов, в сердце столько воспоминаний, что выражения неполны, недостаточны, неплавны и грубы.

Может быть, я ошибался, но я останавливал себя всегда, когда начинал писать из головы и старался писать только из сердца».³

Поведение, реакция газдановских героев на происходящие события, как правило, внутренне оправданы, мотивированы.

«...Я не разобрал ее слов, и как ни жестоко с моей стороны было просить ее повторить сказанное – потому что капли пота уже выступали на ее лбу от сделанного усилия – я все же проговорил:

– Извини, Оля, я не расслышал.

Слезы сразу же появились на ее глазах.

– Я говорю, – прошептала она, – какие у тебя толстые руки.

И влажные ее ресницы опустились. Тогда я мельком, чтобы она не заметила, посмотрел на ее обнаженные руки, лежащие поверх одеяла и нечеловечески исхудавшие; она сравнила их с моими, и от такого сравнения ее мысль, временно отвлекшаяся от смерти, сразу с непривычной силой и быстротой вернулась к ней – потому она заплакала» [III, 114].

Рассказ «Водяная тюрьма» появился на страницах парижского журнала «Числа» в том же году, что и «Гавайские гитары». Он был признан одним из лучших рассказов Газданова:

откликнулись на него М. Слоним, М. Осоргин, В. Ходасевич, Г. Адамович, А. Савельев и др. По содержанию, самой структуре, рассказ «Водяная тюрьма» неоднороден; бытовая реальная сторона сочетается в нем с буффонадой отдельных сцен. «Водяная тюрьма» – довольно свободное соединение сцен жизни, характеров, приемов, обычно показательных для прозы Газданова. Писатель изображает внешность и характеры m-II Tito, католического аббата, русского критика, собственные фантазмагорические видения, в которые и заключен рассказ. «...И силясь не закрывать глаз, я видел, как оживали и начинали существовать все предметы, наполнявшие мою комнату; как неведомый свет бежал по зеркалу шкафа, как раздувались страницы книг на столе, как плыл в темноте мраморный корабль умывальника и из-за овальной решетки его, помещавшейся между кранами с горячей и холодной водой, мелькало белое лицо водяного пленника, которого я оставил здесь год тому назад и которого по-прежнему нашел в его водяной тюрьме, когда вернулся. И даже днем, взглянув случайно на это овальное окошко, напоминавшее иллюминатор с решеткой, я видел, как мне казалось, что маленькая фигурка хватается пальцами за прутья решетки и умоляюще смотрит на меня [III, 159].

На действующих лицах рассказа лежит некий иронический отсвет отношения самого автора-повествователя, выразившийся в комизме отдельных сцен. Ограниченная и невежественная m-II Tito, образование которой завершилось какой-то «прегимназией» (так она именovala прогимназию), с претензией глубокого понимания искусства и всего прочего; стены ее комнаты были сплошь увешаны портретами испанцев, среди которых особенно выделялся испанский генерал, похожий на Тараса Бульбу. «...Когда я спросил m-II Tito, долго ли она жила в Испании, она сказала, что всего две недели. Тогда я заговорил о портретах, и она объяснила мне предпочтение, которое она явно оказывала испанцам – тем, что она очень любит латинскую расу; но ее понятие о латинской расе было совсем особенным, так как французы, например, под это определение не подходили. Я не рискнул ее дальше расспрашивать, и она прибавила, что я этого не пойму; я заключил, что, по всей вероятности, существуют какие-то физиологические различия между французами и испанцами, недоступные обыкновенному человеческому пониманию, но совершенно очевидные для m-II Tito – как различие между родственными видами насекомых, совершенно незаметное для неспециалиста, но тот час же бросающееся в глаза ученому» [III, 161].

Почти все действующие лица «Водяной тюрьмы» отмечены какой-то внешней, либо внутренней ущербностью. Аббат

Tetu, который «постоянно улыбался, и когда я долго смотрел на него, у меня появилось впечатление, что аббата внезапно ударили по голове, он перестал соображать, и на лице его появилась блаженная улыбка, которая остается до тех пор, пока не пройдет это оупение, вызванное ударом. Но аббат не переставал улыбаться...»; поэтесса Раймонд, для которой вся поэзия была «...чем-то вроде сквера, в котором играют дети, — и она однажды приблизительно так и выразилась и обиделась на критика, который визгливо хохотал, представляя себе, как он говорил, Виктора Гюго с лопаточкой для песка, Верлена и Бодлера, играющих в лошадки, и Оскара Уайльда в коротеньких штанах, катившего перед собой обруч. Но специальностью поэтессы был лунный свет, который она описывала в каждом своем стихотворении, и который появлялся то на небе «мраморном, как колоннады эллинов», то в «гостиной, похожей на оранжерею», то в саду — и во всех этих случаях луна «плясала и колдовала» и была похожа на лицо покинутой любовницы, иногда на крендель, иногда на какие-то «брови востока». И казалось, что если бы луны не было, то жизнь поэтессы Раймонд, без всяких этих бровей востока и лиц покинутых любовниц, среди мраморных колоннад эллинов, потеряла бы всякий смысл» [III, 165].

И совершенно фантастическое заключение рассказа, где действующие лица и окружающая обстановка преобразуются в сознании автора-повествователя в некие фантомы: «Вдруг сильные волны пошли по комнате, голова аббата заколебалась — и я увидел человека в белом халате, в котором сейчас же узнал моего водяного пленника, хотя он увеличился в сотни раз, и черные брови его плыли отдельно от лица с умоляющими глазами. — Директор водяной тюрьмы, — было написано на его груди. Он остановился посреди комнаты; ожерелья пузырьков окружали его, он поднял руки, точно собираясь вынырнуть на поверхность, но остался неподвижен. Стекланные глаза аббата с ужасом смотрели на директора; и на месте m-ll Tito очутилась гигантская зеленая ящерица. А музыка все продолжалась — и я почувствовал, что не уйду теперь из моей водяной тюрьмы и вечно буду здесь — как мой пленник — в иллюминаторе, за решеткой умывальника. Вода стала заливать мне горло; рояль звучал все глуше, все тусклее становились пузырьки — и я впал в глубокий обморок...» [III, 172].

На философско-нравственные, эстетические воззрения Газданова указывает не только, скажем, трактат Л. Толстого «Что такое искусство?», на который он ссылается, но и творчество Ги де Мопассана (1850–1893), французского писателя, горячо им любимого: так, рассказ Васи в «Обществе восьмерки пик» близок по сюжету рассказу Мопассана «В порту» (1869).⁴

В одном из своих писем 1868 года И. Тургенев, упоминая некоторых молодых беллетристов и не отрицая их таланта, с укором и сожалением вопрошал: «Где же вымысел, сила, воображение, выдумка где? Они выдумать ничего не могут и, пожалуй, даже радуются тому: этак, полагают они, ближе к правде».⁵

Тургенев, желая узнать мнение Л. Толстого, как-то передал ему сборник рассказов Мопассана «Заведение Телье»; рассказы Толстому не понравились, так как не отвечали главному, по его мнению, требованию – «правильному», то есть «нравственному» отношению к литературе. Газданов стремится тут же сгладить, затушевать негативное высказывание в адрес Мопассана, к которому он относился с несомненной нежностью, и спешит привести другое высказывание Толстого о Мопассане, авторе «Une vie» («Жизнь»), признанного великим писателем лучшим французским романом.

Несмотря на высокую, в целом, оценку рассказа «Водяная тюрьма», в критике ничего не было сказано о его генетических истоках. Между тем, видимо, вовсе не случайно сам автор предпослал рассказу эпиграф из повести Мопассана: «Quand nous sommes seul longtemps, nous reuillons le vide fantomes». «...Безусловно, одиночество опасно для деятельных умов. Мы должны жить среди людей, которые мыслят и говорят. Долго оставаясь в одиночестве, мы населяем пустоту призраками».⁶ Это «Орля» Мопассана, произведение, вызвавшее переполох: критики даже утверждали, что это бред психически больного человека, хотя нашлись у повести и свои ценители, видевшие в ней совершенно новую тему в творчестве Мопассана. Для того, чтобы расшифровать этимологическое значение слова, давшее название повести, в котором заключался ее смысл и направленность, понадобилось время. Теперь «Le Hors la» принято понимать как «Le hors la», т.е. «внешнее», находящееся за пределами действительности, «потустороннее», другими словами, то фантастическое, что окружает героя повести.

Состояние, переживаемое героем «Водяной тюрьмы» Газданова, сродни той раздвоенности, сомнамбулизму, мистике, о которых записывает в своем дневнике Орля: «...Все, что нас окружает, все, что мы видим, не всматриваясь, все, с чем мы соприкасаемся, не вникая, все, к чему мы притрагиваемся, не осязая, все, что мы встречаем, не познавая, оказывает быстрое, неожиданное и необъяснимое воздействие на нас, на наши органы и через них – на наши мысли, на самое сердце. Как глубока эта тайна Невидимого! Мы не можем проникнуть в нее с помощью наших жалких органов чувств».⁷

Обращение Газданова к теме Невидимого, сомнамбулического, переживаемому героем в «Водяной тюрьме», персо-

нажами ряда других его произведений, могло быть обусловлено несколькими, помимо отталкивания от повести Мопассана, — на что указывает и сам эпитафия, — факторами. Во-первых, самой декадентской тенденцией, наметившейся в литературе этих лет и, в частности, в повести «Орля», и, во-вторых, тем положением, в котором оказались писатели-эмигранты, их мироощущением. Интерес Мопассана к теме «Орля», к теме невидимки, свидетельствует, по мнению одного из современных исследователей, — о «начале нового этапа в творчестве Мопассана, ознаменованного кризисом реализма и усиливающимся влиянием декаданса».⁸

Не отразились ли характерные признаки этого литературного направления и в рассказе «Водяная тюрьма»?

На литературном вечере в 1930 году, характеризуя творчество писателей-эмигрантов, П.Н. Милуков сетовал: «...Сейчас, в то время, когда в России литература возвращается к здоровому реализму, здесь в эмиграции часть литераторов, в частности те, которые сотрудничают в «Числах» (именно в этом журнале и был напечатан рассказ Газданова «Водяная тюрьма» — *Н.Ц.*), продолжают оставаться на позициях отрыва от жизни».

В. Варшавский, ровесник Газданова, характеризуя поэзию и прозу Б. Поплавского, В. Сирина-Набокова, Г. Газданова, П. Ставрова, С. Шаршуна и других, переживших свою «эмигрантскую затравленность», отмечал: «...У многих монпарнасских поэтов и писателей комплекс эмигрантской отверженности развивается в настоящий душевный недуг и приводит к расстройству здравого смысла, вернее, того особого чувства, которое позволяет человеку правильно определить свои отношения к людям и приравнивать свое поведение к требованиям общества.

Неизлечимее и мучительнее всех был болен этой болезнью Борис Поплавский».

В. Варшавский, упоминая романы «Приглашение на казнь» В. Сирина-Набокова, «Аполлон Безобразов» Б. Поплавского, «Долголиков» С. Шаршуна, заключал: «...В некоторых романах В. Набокова-Сирина подчеркивается обреченность героя на трагическое одиночество и невыносимость для него человеческого общежития. В «Приглашении на казнь» Цинцинат восклицает: «Нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке, или короче: ни одного человека говорящего. Или еще короче: ни одного человека!»

Герою эмигрантской литературы трудно, скучно и страшно жить в человеческом обществе, он «не живет, а только смотрит из своего одиночного заключения на жизнь, проходящую мимо, как вода мимо губ Тантала. Внимание слабеет, все становится неопределенным и недостоверным. Подлинные, укорененные в действительности воспоминания, сливаются с меч-

тами и снами». И затем, обращаясь к творчеству Г. Газданова, как наиболее характерному и показательному в этом отношении, в частности, к его рассказу «Водяная тюрьма», В. Варшавский заключает: «...Ослабление внимания к жизни возмещалось у многих младших эмигрантских писателей развитием дара лирического визионерства. В высшей степени обладал этим даром Г. Газданов. Герой одного из ранних его рассказов говорит: «Я чувствовал всегда, что та жизнь, которую я вел в этой гостинице и которая состояла в необходимости есть, одеваться, читать, ходить и разговаривать, была лишь одним из многочисленных видов моего существования, проходившего одновременно в разных местах и в разных условиях – в воздухе и в воде, здесь и за границей, в снегу северных стран и на горячем песке океанских берегов; и я знал, что, живя и двигаясь там, я задеваю множество других существований – людей, животных и призраков. Некоторых из них я почти не представлял себе; мне казалось только, что они летают на мягких черных крыльях, сделанных из чудесного тела, которых я никогда не коснусь. Других я видел перед собой; они всюду сопровождали меня, я к ним давно привык, и привык даже к тому, что, по непонятному мне закону, они награждены даром немой речи, доходившей до меня помимо слов и мыслей, которые были бы слишком тяжелы для них, как насыщенная влагой предгрозовая атмосфера – слишком тяжелая для прозрачных крыльев насекомых, за которыми ныряют в воздухе черные ласточки. И иногда все эти существа, точно чувствуя опасность сумасшествия, угрожающее мне, – вдруг появились передо мной, как близкие родственники у постели умирающего, – и их легионы, состоявшие из почти видимого трепетания в воздухе, становились на мою защиту: и они роились в темноте, беспрестанно появляясь и исчезая, и чьи-то забытые глаза, которые они вдруг вызывали в моей памяти, заставляя меня часто дышать от волнения; глядя из глубины постели, которая неожиданно приобрела необыкновенную, нематериальную мягкость, я видел бледное умоляющее лицо пленника; и я засыпал глубоким сном».⁹

Чувство сомнамбулического оцепенения еще более усиливается к концу рассказа, когда герой возвращается в свою комнату, она кажется похожей на каюту потонувшего корабля: «...Мне вдруг стало тяжело и нехорошо; вид моей комнаты опять напомнил мне, что уже слишком долго я живу, точно связанный по рукам и ногам, – и не могу ни уехать из Парижа, ни существовать иначе. Все, что делал, не достигало своей цели, – я двигался точно в воде – и до сих пор не вполне ясно понимал это. Теперь же, когда я это понял, мне стало трудно дышать от огорчения...» [III, 171].

Завязка рассказа «Черные лебеди» (появился он в 1939 году в парижском журнале «Воля России»), как и в горьковском «Коновалове», начинается с факта самоубийства – в строго определенный им самим день, герой повествования Павлов, застрелился, а затем ретроспективно воссоздается его внешними событиями небогатая жизнь.

Павлов – незаурядная личность, он, как свидетельствует автор, «никогда не лгал», «никогда не менял своих решений»; есть в нем нечто от печоринской холодной созерцательности, непоколебимости взгляда на вещи. «...В нем была сильна еще одна черта чрезвычайно редкая: особенная свежесть его восприятия, особенная независимость мысли и полная свобода от тех предрассудков, которые могла бы вселить в него среда... Но самым удивительным мне казалось то, что, не будучи награжден очень сильным умом, он сумел сохранить такую независимость во всем, что касалось тех областей, где влияние авторитетов особенно сильно – в литературе, в науках, в искусстве. Его суждения об этом бывали непохожи на все или почти все, что мне приходилось до сих пор слышать или читать.

– Что вы думаете о Достоевском, Павлов? – спросил его молодой поэт, увлекающийся философией, русской трагической литературой и Ницше.

– Он был мерзавец, по-моему, – сказал Павлов.

– Как? Что вы сказали?

– Мерзавец, – повторил он. – Исторический субъект, считавший себя гениальным, мелочный, как женщина, лгун и картежник на чужой счет. Если бы он был немного благообразнее, он поступил бы на содержание к старой купчихе.

– Но его литература?

– Это меня не интересует, – сказал Павлов, – я никогда не дочитал ни одного его романа до конца. Вы меня спросили, что я думаю о Достоевском. В каждом человеке есть одно какое-нибудь качество, самое существенное для него, а остальное так, добавочное. У Достоевского главное то, что он мерзавец» [III, 139].

Павлов обладал совершенно «необыкновенными данными», однако они «оставались без приложения». «...Я подумал однажды, что, может быть, его собственная сила, искавшая выхода или приложения, побудила его к самоубийству: он взорвался, как закупоренный сосуд от страшного внутреннего давления. Но всякий раз, пытаюсь понять причины его добровольной смерти, я вынужден был отказаться от этого, так как к Павлову не подходил ни один из тех принципов, которые определяют поведение человека в самых разнообразных случаях; в результате Павлов неизменно оказывался вне всей системы размышлений и предположений; он был в стороне, он ни на кого не походил» [III, 129].

И вот у этого необыкновенного, почти ни на кого не похожего человека, с его равнодушно-созерцательным отношением к жизни, оказывается своя небольшая слабость, свой «конек», привязанность: «...Он казался явно взволнованным, когда заговорил о лебедях, которых называл самыми прекрасными птицами в мире. «Знаете ли вы, – сказал он затем, – что в Австралии водятся черные лебеди? В известное время года, над внутренними озерами этой страны они появляются десятками тысяч». И он говорил о небе, покрытом могучими черными крыльями, – это, казалось, какая-то другая история мира, это возможность иного понимания всего, что существует, – говорил он, – и это я никогда не увижу.

– Черные лебеди! – повторил он. – Когда наступает пора любви, лебеди начинают кричать. Крик им труден; и для того, чтобы издать более сильный и чистый звук, лебедь кладет шею на воду во всю длину и потом поднимает голову и кричит. На внутренних озерах Австралии! Эти слова для меня лучше музыки» [III, 141].

В том, что Газданов обладал даром вымысла, умением затем вжиться в эти образы, придавать им индивидуальные черты, даже в тех случаях, когда сюжет был подсказан газетной заметкой, убеждают нас такие рассказы, как «Бомбей», «Авантюрист», «Шрам». Но такое заимствование не помеха для подлинного художника-творца, который «нисколько этим не стеснен в проявлении своей индивидуальности. Скажем больше: индивидуальность ярче выделяется и приобретает большую рельефность, – как отмечал И. Стравинский, – когда ей приходится творить в условных и резко очерченных границах».¹⁰

Фабула «Шрама» целиком заимствована из газетной заметки, однако, сколько жизненной правды сумел вдохнуть в нее писатель! По силе и тонкости психологического анализа, он, пожалуй, не менее убедителен, чем, скажем, фактографический в своей основе рассказ «На острове». Ст. Никоненко относит эти рассказы к «большому искусству».¹¹

Заключительный пассаж-размышление героя рассказа «Шрам», по вскрываемому в нем автором эгоцентричному, сложному чувству, переживаемому героем, настолько, видимо, хорошо знаком всякому смертному, что не может не подкупать своей достоверностью, убедительностью внутренней мотивировки.

«...И я понял тогда, что меня влекло к Наташе преступное бессознательное желание власти над ней и столь же преступное и нетерпеливое ожидание катастрофы, которая наказала бы ее за небрежный уход от меня, – и что, переживая это длительное волнение, я был, в сущности, виноват не меньше, чем она. И это сознание моей душевной вины перед ней было так

непреодолимо, что оно навсегда лишило меня возможности сделать над собой усилие, к которому я теперь был неспособен и которое было бы нужно... чтобы встретить ее и увидеть еще раз ее изменившиеся глаза и этот шрам на лице» [III, 550].

Имеет ли писатель право на художественный вымысел в биографическом произведении, даже если это произведение небольшая новелла? Ответ на этот вопрос неоднозначный: в дискуссии, развернувшейся несколько лет тому назад на страницах журнала «Вопросы литературы» и «Литературной газеты», многие писатели, критики признали необходимость, даже неизбежность такого домысла, хотя было немало сторонников, отдавших предпочтение фактам достоверным.

Дата написания рассказа «Авантюрист» до недавнего времени была неизвестна. В середине 1970-х годов Л. Диенеш обнаружил в архиве Газданова в библиотеке Гарвардского университета ее рукопись: на ней значится дата: «6.V.1930».

«Авантюрист» написан Газдановым на основании легенды, которая встречается в литературе о пребывании Эдгара По в Петербурге; в настоящее время в научной литературе она опровергнута: «Биографические мифы об Эдгаре По были многочисленны и часто противоречили друг другу... Наиболее стойкими оказались предания о «путешествиях, будто совершаемых поэтом в молодости...» (См. Ю. Ковалев. Эдгар Аллан По. — Л., 1984). В данном случае речь, конечно, не о достоверности самого факта, а о другом: живые черты писателя, сбереженные памятью его современников, трансплантируются в художественную ткань рассказа. Вот, к примеру, свидетельства, которые приводятся в одной из статей самого Газданова: «...Эдгар По был очень красив. Черты его казались искусно выточенными, лоб был высок и широк: его пропорции соответствовали пропорциям черепа Наполеона». Или: «Он знал вообще очень многое: рассказы некоторых женщин, близких его знакомых, свидетельствуют о том, что с ним было страшно говорить: все, что могло быть сказано, было ему заранее известно; этот человек обладал даром необыкновенного угадывания». Вымышленная встреча с Анной Сергеевной в студеную, зимнюю петербургскую ночь соседствует в рассказе «Авантюрист» с подлинными свидетельствами биографов и современников поэта: «...Когда со мной говорят незнакомые люди, я знаю, что они скажут; я вижу всегда — умрет ли этот прохожий насильственной смертью или у себя дома; я узнаю шулера до того, как он возьмет карты в руки, и вора, который вдалеке пройдет по улице. Я знаю, как и почему женщина, о которой я говорю, будет плакать. Я слышу звон и слова, которые еще не произнесли, но сейчас произнесут; я угадываю с закрытыми глазами, находится ли в доме, куда я вошел в пер-

вый раз, мужчина или женщина; я чувствую, как тяжелым облаком летит в воздухе война, о которой еще никто не думал; и сидя в Лондоне, я слышу, как трещит и содрогается корабль, который сейчас пойдет ко дну в середине Тихого океана» [III, 152].

В названии рассказа «Жертва правосудия» кроется известная ирония, и весь комизм ситуации осознается читателем уже в самой развязке повествования. Финал, его исход, сознательно не закамуфлирован, как это, скажем, обычно бывает в новеллах О'Генри с их совершенно неожиданным, непредвиденным поворотом, что придало бы рассказу известную условность и искусственность. Рассказчик с самого же начала уведомляет читателя о своей печальной ошибке. Совершенно очевидно, что при желании Газданов мог бы построить рассказ и более эффектно, однако, верх и на этот раз берет важный для него художественный принцип: не «отграничиваться» от самой жизни, разрешить ее перипетии, по возможности, естественно, без эпатажа.

Тонкая, рассчитанная с самого начала психологическая игра, которую ведет герой рассказа Иван Александрович Покровский, — так отрекомендовался он своему новому знакомому, — полна дополнительных оттенков, которые даже не сразу укладываются в голове, а лишь по мере раскручивания фабулы, и Покровский, таким образом, обрывает новыми дополнительными чертами.

Облаченный в довольно подержанный и сомнительной чистоты костюм, выдавая себя за некогда богатого и респектабельного человека, побирушка и плут Покровский с ролью своей справляется превосходно. Доверительность его тона, сопровождаемая вкрадчивой просьбой — «только вы никому об этом не говорите», попадает в цель. Желая окончательно усыпить, избежать подозрительность жертвы своего розыгрыша, он «признается» ему: «Но я... не забывайте, тоже не идите. У меня на всякий случай в Люксембургском банке лежало пятьдесят тысяч франков и сейчас лежит. Только вы никому об этом не говорите, пожалуйста». Или же другая, не менее тонко обставленная, деталь: «Когда мы сели в автобус, Иван Александрович заметил:

— Не привык я, знаете, ездить в автобусе.

Я только впоследствии оценил верность этого замечания.

— Автомобиль был марки «амилькар», между прочим, — добавил он».

И опять же, реплика о том, что ездил он исключительно на собственном автомобиле, безошибочно срабатывает. В заключение еще одна подробность: новые знакомые предлагают к костюму и галстук, который после некоторого колебания

Покровский отвергает, и не потому вовсе, что галстук ему не понравился, или же не гармонировал с костюмом, а желая лишний раз «пустить пыль в глаза», напомнить об изысканном своем вкусе человека некогда светского.

Финал рассказа, – положение, в котором оказываются автор-рассказчик и его приятель Р., так ловко обойденные профессиональным жуликом, – окрашен в юмористические тона: «...Потом Р. ходил повсюду, рассказывая, как я попался – отдал костюм профессиональному жулику, хотя Р. сразу же мне сказал, что Иван Александрович жулик. О том, что этому Ивану Александровичу он отправил телеграмму в Люксембургский банк, кормил его и дал ему денег, Р. умалчивал. Что же мне оставалось делать? Я рассказывал, в свою очередь, что Р. истратил крупную сумму на Ивана Александровича, а я после долгого колебания дал ему старый пиджак».¹²

Рассказ Г. Газданова «Метр Рай», опубликованный в 1931 году в сборнике «Числа», отмечен характерными признаками детективного жанра; не лишены этих черт и такие романы писателя, как «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды».

Рассказ «Метр Рай» интересен остротой сюжета, тонким психологизмом, присущим, как правило, большинству рассказов Газданова, как и той литературной традицией, которую писатель, безусловно, воспринял.

В своем отклике на рассказ «Метр Рай», помещенный в парижской газете «Последние новости», С. Литовцев писал: «...Очень хорош Гайто Газданов. Рассказан маленький случай об агенте Сюрте Женераль, неожиданно переживающем моральный кризис... Вот организованный талант. Кратко, метко, правдиво в реальном и фантастике; с оконцем за грань реального». В кратком предисловии к рассказу «Метр Рай» С. Кабалоти, обращаясь к истокам детективного жанра, в частности, к Эдгару По, пишет: «...Для Гайто Газданова Эдгар По был одной из ключевых фигур во всей западной культуре XIX века... Соединяя элементы массовой и высокой культуры в чем-то подобно тому, как это порой – уже в XX веке, в самой преддверии «постмодернистской волны» – любил делать Борхес («Сад расходящихся троп»), Газданов создавал великолепные образцы жанра, которые американский славист Л. Диенеш определяет как «метафизический триллер»... Своего рода «метафизическим триллером» можно назвать и рассказ «Метр Рай...».¹³

В мае 1930 года газета «Последние новости» извещала о вечере Гайто Газданова, на котором он должен был читать отрывок из своего нового романа «Алексей Шувалов». Роман не был завершен, а его фрагмент автор переработал в рассказ «Великий музыкант».

Ромуальд, герой этого рассказа, которого Алексей Андреевич Шувалов называл «великим музыкантом» – музыкантом вовсе не был, как и Сойкин из другого рассказа Газданова «Товарищ Брик», не был генералом: это их прозвище. Более того, выясняется, что Ромуальд «не обладал никакими музыкальными способностями и абсолютно лишен был слуха, этому, впрочем, я не удивился, так как знал, Алексей Андреевич не употребил бы выражения «Великий музыкант», если бы речь шла о пении или игре на скрипке».

И вот перед рассказчиком открывается секрет необычной музыкальности Ромуальда Корелли. «...Все продолжало происходить в том же кафе. Три вечера мы с Алексеем Андреевичем сидели и молчали, в то время как Ромуальд разговаривал с женщинами, которых пригласил Алексей Андреевич. В первый вечер это была одна, во второй вечер – другая, в третий – третья. И тогда я понял, почему Шувалов назвал Ромуальда Великим музыкантом.

Когда Ромуальд после нескольких минут обычного разговора начинал оживать и краска щек, выступившая сквозь пудру, делала его лицо почти по-юношески застенчивым, он весь менялся; особенно часто менялись выражения его узких глаз, то полузакрытых, то прямо глядящих в глаза собеседницы. Но самые изумительные изменения происходили с его голосом. Некоторые его ноты, чрезвычайно тихие, но чистые и явственные, происходили как будто со стороны, – точно что-то очень далекое и непреодолимое желание доносило их до слуха женщины. Другие интонации его помимо слов, которые он произносил, одним характером своей тональности вдруг воскрешали перед глазами слушательницы те картины давно прошедшего времени, которые казались забытыми; и вообще то, что говорил Ромуальд, почти не имело значения, а звучал и оставался в памяти только его голос, рассказывающий странным и прекрасным языком какую-то чудесную мелодию, о которой можно было бы мечтать, но в которую нельзя поверить, не услышав этого голоса» [III, 205-206].

Речь тут, как видим, идет о особой форме музыкальности, – это человеческий голос, с многообразием его звуковых, интонационных возможностей и оттенков. О самом «духе музыки» в прозе Газданова говорили и писали многие. Музыка, как утверждал Ф. Ницше, «делает свободным ум, дает крылья мысли», и что «становишься тем более философом, чем более становишься музыкантом <...> Музыка часто говорит нам звуками убедительнее, чем поэзия словами, и проникает в самые изгибы нашей души...».¹⁴

Уже самая эта музыкальная одаренность, или же ее отсутствие, по наблюдению Ю. Матвеевой, оказывается «лучшей характеристикой ее героев»...

И если о герое (героине) сказано, что он (она) поет «глубоким голосом», имеет «умный голос», обладает «волшебными изменениями интонации» или «непонятной прелестью в голосе», что он «очень чувствителен к музыке», то это бесспорный признак того, что ему доступна та «внутренняя музыка души», к которой приобщены лишь немногие, музыкально одаренные души, и которая составляет, безусловно, самую сущность земного бытия. И напротив – персонажи мистические, непроницаемые и непроницательные у Газданова обычно совершенно немusикальны, им часто даются заведомо отрицательные в музыкальном смысле рекомендации: «тупая и беззвучная жизнь» Федорченко в «Ночных дорогах», «тяжелая чувственность» в голосе Лиды («Возвращение Будды»).

При этом надо сказать, что звуковые или музыкальные определения у Газданова необыкновенно частотны и неожиданны. Кроме «беззвучной жизни» и «звукового бесстыдства» может быть, например, «умолкнувшая и исчезнувшая эпоха», «минорная прелесть» впечатлений, «лишенный мелодичности голос», «музыкальное изображение средневекового, заснувшего города», «звуковое отражение какого-то другого мира», «звуковая неожиданность», «звуковая улыбка», «музыка линий». А голос человека, так же, как и его лицо, может быть умным и глупым, талантливым и бездарным», благородным и подлым». ¹⁵

В первой же монографии о Газданове его американский исследователь Ласло Диенеш предвосхитил эту особенную сторону дарования писателя, выразившуюся в его необычайно «чувствительной прозе» – явлении не столь уж частом в самой русской литературе. «... Он чувствовал движение гласных, смещение акцентов и всех тончайших смыслов», «созвучия были созданы для него» в той же степени, как и для блаженного Августина... Эта чувственность действительно является одной из самых замечательных особенностей прозы Газданова, знаком подлинного таланта и неподражаемой чертой, благодаря тщательному отбору слов, точным ритмам и выверенной звуковой структуре фраз и предложений ему удается придать своей прозе органическую «влажность», чувственную живость и, в то же самое время, чистейший воздух эстетической утонченности, что трудно считать распространенным явлением в русской литературе». ¹⁶

Такая крайняя эмоциональность, чувствительность, легкая возбудимость и живость воображения проявились у Газданова с раннего детства. Одна из прочитанных книг запомнилась навсегда. «...Когда меня только научили грамоте, я прочел в маленькой детской хрестоматии рассказ о деревенском сироте, которого учительница из милости приняла в школу. Он помогал сторожу топить печь, убирал комнаты и очень усердно учил-

ся. И вот однажды школа сгорела, и этот мальчик остался зимой на улице в суровый мороз. Ни одна книга впоследствии не производила на меня такого впечатления: я видел этого сироту перед собой, видел его мертвых отца и мать и обгоревшие развалины школы, и горе мое было так сильно, что я рыдал двое суток, почти ничего не ел и очень мало спал» [I, 50].

В своем послесловии к «Великому музыканту», наряду с анализом рассказа, С. Федякин, в свою очередь, обращается к тем «законам музыкальной логики», которые составили одну из главных ее особенностей. «...Перед нами, – по свидетельству исследователя, не «персонажи», а восприятие «персонажей». И при таком погружении каждого образа вглубь творческого сознания, ввод каждого действующего лица подчиняется не законам «интриги», а, скорее, законам музыкальной логики <...> Каждый крупный художник XX века с неизбежностью создавал – вместе с книгой, симфонией, картиной – и свою «незвклидову геометрию». Газданов – среди тех, чья «геометрия» на первый взгляд кажется довольно привычной, но по мере погружения в его прозу все заметнее становится особая подвижность его пространства, времени, которое «заворачивается» едва заметно, но с каждой фразой, и приводит к тем граням абсурда, в которых отражается и «кривое зеркало», и человеческое восприятие, и ненормальный изгиб действительности в веке XX, стянувший жестким узлом людские души».¹⁷

Появившийся в начале тридцатых годов рассказ Газданова «Счастье», как и целый ряд других произведений писателя, не был оценен по достоинству современной ему критикой: все та же половинчатость, недоговоренность, требования, основанные скорее на личных вкусах, чем на анализе самого текста. Правда, критик Н. Андреев выделил в своем обзоре текущей литературы Газданова и назвал его рассказ «Счастье» «относительно удачным». «...Прекрасно начатый, отличный во многих своих частях, обнаруживший глубину и силу авторского дыхания, как всегда у Газданова полный психологического своеобразия, рассказ этот оказался растянутым, лишенным единства, перегруженным проблематикой, риторикой. Газданов отказался на этот раз от непрерывного повествования, столь удающейся ему плавной неторопливости рассказа. Он, однако, не перешел и к какой-либо конструктивности. Удар получился чересчур ослабленным».¹⁸

Не слишком ли много претензий к столь небольшому по объему рассказу? – «перегруженность проблематикой, риторикой», и следовавшее тут же требование «какой-либо конструктивности» (правда, не понятно только какой?); о финале рассказа, когда Анри Дюрэн ослеп от большой дозы лекарства, критик замечает: «Удар получился чересчур ослаблен-

ным». Но Газданов, видимо, вполне сознательно и счастливо избежал внешней эффективности, излишней драматизации событий, что и, в самом деле, создало бы реальную основу для той критики, с которой выступил Г. Адамович, отмечавший, что персонажи рассказа «чуть-чуть тронуты той схематичностью, которую никаким искусством скрыть нельзя». «Г. Газданов пишет о французах. Это очень способный беллетрист, по блеску и удачливости письма стоящий рядом с Сириным или непосредственно после него. Его рассказ «Счастье» местами очарователен. Но... налет «эсперантизма» все-таки чувствуется. Анри Дорэн, его отец, Мадлен – все они чуть-чуть тронуты той схематичностью, которую никаким искусством скрыть нельзя...».¹⁹

Что касается «эсперантизма», то Адамович усмотрел его в том, что Газданов в диалоги «то и дело вводит французские фразы», хотя надо признать, что их немного, и они вполне уместны.

В отличие от эмигрантской критики, Л. Диенеш исходит из более широкого контекста истории русской литературы, и рассказ «Счастье», по его свидетельству – один из шедевров Газданова, произведение художественной литературы, которое нисколько не пострадало от сравнения его с лучшими произведениями, вышедшими из-под пера Чехова, Бунина, Набокова».²⁰

В рассказе «Счастье» целый ряд психологических наблюдений, которые достойны всякого большого писателя. Вот, к примеру, диалог между ослепшим Анри Дорэном и его супругой Мадлен:

«– Доброе утро, Мадлен. Значит, ты все-таки не перестала любить меня?

– Ты знаешь?

– Я чувствую. Только не надо плакать.

И лицо Мадлен, с мокрыми от слез щеками, очутилось у лица Дорэна.

– Анри, – говорила она испуганным голосом, – мне страшно, когда ты ко мне прикасаешься. У тебя другие пальцы, мне кажется, что чья-то чужая рука гладит мое тело. У тебя новые руки, Анри, – сказала она с ужасом в глазах, который Дорэн услышал в ее голосе» [III, 308].

И еще одна удивительная психологическая подробность – интонация голоса Мадлен, по которой слепой Дорэн догадывается об измене жены.

«...Вдруг звук ее голоса поразил его; он стал внимательнее прислушиваться. Но следующая реплика Мадлен была обращена не к тому самому человеку, в разговоре с которым звучала интонация ее голоса, так поразившая Дорэна. Он ждал, пока она снова заговорит с этим человеком. Через пять минут мужской голос спросил:

– А как поживает Андрэ?

– Благодарю вас, – отвечала Мадлен, – очень хорошо. Он сегодня в Париже.

Это была опять та же интонация, в которой нельзя было ошибиться. В первую секунду Дорэну показалось, что он задохнется. Но он справился с собой, и, медленно отодвинув шезлонг от окна, он перешел на диван, откинулся на подушки и больше ни разу не шевельнулся за весь вечер. Он слышал еще, – почти механически, почти невольно, – как Мадлен играла на рояле, как кто-то громко говорил о Клемансо, но теперь для него не существовало ничего, кроме ее измененного голоса. Дорэн не мог ошибиться в значении этой перемены. То, что раньше он, может быть, приписал бы своему воображению, было теперь для него так ясно, если бы он видел все собственными глазами. Таким голосом Мадлен говорила только с ним – и только в минуты физической близости. Как хорошо он знал именно этот голос Мадлен – с внезапной легкой хрипотой и неправильным дыханием!» [III, 310-311].

Рассказ Г. Газданова «Третья жизнь», появившийся в начале тридцатых годов на страницах «Современных записок», и в самом деле, как свидетельствует комментарий к нему – «весьма характерный для Газданова рассказ, приоткрывающий окно в его полную напряженного драматизма психологическую жизнь. Безумие или его близость, эмоциональная неуравновешенность, умственные потрясения, душевная болезнь – постоянные темы Газданова» («Возвращение Будды», «Пробуждение», фрагменты в «Вечере у Клэр» и др.). Этот небольшой рассказ можно рассматривать как портрет художника во время его перехода границы между личностью и поэтом; можно также видеть в загадочном женском образе, представляющем героиню в его воображении, образ Музы или символ искусства, творчества.

Когда рубеж перейден, все предшествующее существование кажется пребыванием в чужой стране; новая жизнь мгновенно и неожиданно представляется привычной: дух вспоминает свое привычное место обитания (анамнез), и лицо Музы представляется поэту давно знакомым».²¹

«Третья жизнь» – скорее философско-психологическое эссе, чем рассказ в классическом его понимании. Отнеся это произведение Газданова к эстетике «модернизма», Л. Диенеш замечает, что этот «шедевр, чрезвычайно характерный и симптоматичный для подлинной психологической жизни Газданова. «...Это действительно ключевое произведение, в котором мы имеем возможность наблюдать многие из его важнейших психологических тем в очень сжатой и сложной форме».²²

И в самом деле, рассказ «модернистическим» можно назвать в силу той символики, которая допускает множествен-

ность истолкования явлений, но, однако, помимо «подлинной психологической жизни» самого автора, в нем содержатся и более отвлеченные общечеловеческие проблемы. Истолковать их до конца достаточно сложно: подобен он клубку, который возможно распутать до известного предела, когда нить внезапно обрывается; далее – субъективное, у каждого, пожалуй, свое собственное прочтение.

То, о чем можно говорить, пожалуй, определено – это, несомненно, философская подоплека газдановского рассказа, которому, наверное, не случайно предпослан эпиграф из стихотворения «Дар напрасный, дар случайный» А. Пушкина: «Кто меня враждебной властью/ Из ничтожества воззвал?..», стихотворения, вызвавшего осуждение и возражения митрополита Филарета, – конечно же, в нем речь идет о смысле жизни и предназначении человека:

*...Не напрасно, не случайно
Жизнь от Бога мне дана,
Не без воли Бога тайной
И на казнь осуждена...*

И это трагический и неукротимый «бег времени», все, в конце концов, стирающий, сокращающийся, подобно шагреновой коже Бальзака, произведение, к которому Газданов так часто обращался. «...Ушли навсегда все воспоминания, и неопределенное томление ожидания, и музыкальное соединение слов, имевшие надо мной такую непреодолимую силу; исчезли снега и море, и весь этот то гремящий и бунтующий, то безмолвный и белый мир, который я знал столько лет, – осталось только безвозвратное путешествие в далекую страну...» [III, 330]. И, наконец, уничтожается и сама память.

«...И я увидел – в последний раз – песчаную и жаркую страну на крайнем юге России, и обломанный ствол небольшого дерева на опушке леса, и тихий день; светит позднее осеннее солнце, слегка шипит песок под мягким ветерком. Когда, много времени спустя, я снова приехал туда с севера – там ничего не изменилось: тот же ветер, да солнце, да шипение песка. Но только обломленного ствола не было, его занесло, – и я подумал тогда, что в этом засыпанном обломке не осталось даже воспоминания о том, как плескались в воздухе листья и качались ветви и как струился в нем сок – от низа до верхушки, – как кровь в остановившейся фигуре задумавшегося человека» [III, 330] .

В «Современных записках» за 1938 год опубликован был, по мнению современной исследовательницы «Русского Зарубежья» М. Васильевой, «один из лучших» рассказов Г. Газданова «Ошибка». ²³

Фабула рассказа очень проста: обыденная история замужней женщины, полюбившей другого человека. Г. Адамович, и на этот раз, в своем отзыве на рассказ Газданова отмечал исключительное стилистическое мастерство автора, но обошел стороной тонкий психологизм в обрисовке образа Катюши, главной героини повествования. «Стиль у Газданова подкупает особой, лишь этому писателю свойственной почти физической свежестью. В противоположность Сирину, слог которого вызывает в воображении какие-то электрические ассоциации, у Газданова фраза как бы влажна в составе своем. «Солнце пахнет травами», – писал когда-то Бальмонт. У Газданова слово пахнет дождем, туманом, напоминает ветку, полную росы. Это очаровательное свойство газдановской манеры писать, и притом свойство неподражаемое: никто, по крайней мере, из его сверстников не сумел эту особенность перенять».²⁴

Замечание Адамовича едва ли выполнимо, если вспомнить известное изречение Бюффона, что «человек – это стиль»; особенности прозы Газданова проистекают в немалой степени из его собственной формации, которую едва ли можно повторить.

Точка отсчета новых, прежде неведомых, чувств у Катюши начинается как-то исподволь, и она пытается понять их смутное зарождение, перерастающее затем в одержимость. «...Где, когда, почему это могло случиться? В ранней юности были дурные желания, несколько нехороших поцелуев, но это объяснялось возрастом, а не испорченностью или отсутствием точного представления о том, что хорошо и что дурно» [III, 467].

Ломается привычный уклад жизни, невозмутимое и безоблачное о ней представление: «...И главное, все было напрасно и ненужно, потому что вся жизнь до сих пор была счастлива, удачна и правильна, как классическое построение отвлеченной схемы, непогрешимое в своем исполнении. Она заключала в себе – вплоть до последнего времени – длинную смену ощущений, воспоминаний, волнений, из которых каждое было продолжением самого счастливого начала, которое потерялось во времени и осталось где-то позади, может быть, в детстве, на берегу моря. Оно усложнялось, обогащалось, становилось со временем все глубже и все, казалось бы, несомненнее, – и вне этого существовал лишь внешний незначительный мир, почти нереальный и бессильный перед тем, что составляло саму сущность жизни» [III, 465-466].

Г. Газданов, отправляясь от внешних событий, воссоздает тонкую картину человеческих чувств, эмоций, сложных и противоречивых, опираясь на собственное знание жизни, наблюдений, безошибочность интуиции. И здесь важно избежать «классического построения отвлеченной схемы», разгадать, или же, во всяком случае, приблизиться к самой «сущности жизни».

Катюша начинает понимать, что любит совсем другого человека, а не мужа, жизнь с которым протекала столь невозмутимо спокойно, даже, пожалуй, идиллично. Переживая это сложное чувство, она порой даже впадала в некое безразличие, возвращаясь к своей обыденной, будничной жизни. «...Катя с удивлением отмечала, что со своим любовником она даже почти не разговаривала, и это было совершенно не нужно. Но с самого начала она испытывала к нему, наряду с непреодолимым влечением, нечто чрезвычайно похожее на ненависть <...> Если Катя не видела его в течение недели, она начинала вновь чувствовать себя так, как если бы ничего не случилось; но достаточно было ей услышать его голос, как она готова была ехать куда угодно; с этим влечением она совершенно не могла бороться» [III, 473-474].

На любовных, эротических сценах рассказа «Ошибка» лежит отсвет некой здоровой, физиологической чистоты, если угодно, целомудрия, лишенной тех натуралистических подробностей, которые мы встречаем, скажем, в таких произведениях, как «Тропик Рака» Г. Миллера, или же в «Лолите» В. Набокова. «...Факты восстановить было легко и просто. Сначала вечер в театре с мужем, потом знакомство – молодой человек, старше ее лет на пять, неопределенной национальности, хорошо говоривший по-русски, среднеспортивного вида и ничем не замечательный на первый взгляд. Он почему-то раздражал ее, хотя придраться было, казалось, не к чему. Потом его визит к ним – первый, затем второй, через неделю. – У вас много свободного времени? – спросила она. – Вся жизнь, – ответил, улыбаясь, – я недавно получил наследство. – Затем первый выход с ним, дневной сеанс кинематографа, такси, и его приблизившиеся губы, и нестерпимое желание захватить зубами этот рот, и на следующий день блеклый, зимний свет в окне и точно возникающее на простынях свое собственное голое тело» [III, 472].

Рассказ Г. Газданова «Водопад», написанный в середине тридцатых годов, это, в известном смысле, и ключ к пониманию возможностей словесного искусства:

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

Максимальный охват и предельное приближение к самой жизни во всей ее многоликости и наполненности – черта, едва ли не самая существенная, определяющая характер прозы Газданова; отсюда, очевидно, и желание освободиться, или уж, во всяком случае, ослабить силу устоявшихся и привычных литературных форм, не позволяющих до конца войти в стремнину жизни. Подобно тому, как литературоведение, по мнению Газданова, оперируя фактами жизни писателя, не способно до конца истолковать его творчество, так и традиционные литературные жанры, а шире – и весь писательский репертуар, ограничены в этой возможности ощутить дыхание жизни полной грудью. «...И с отчаянной надеждой, что кто-то и когда-нибудь – помимо слов, содержания, сюжета и всего, что, в сущности, так неважно – вдруг поймет хотя бы что-либо из того, над чем вы мучаетесь долгую жизнь и чего вы никогда не сумеете ни изобразить, ни описать, ни рассказать» [III, 332].

Прием, – «воскрешение посредством бессознательного воспоминания», к которому прибегает Газданов во многих своих произведениях, наряду с обонянием выполняют слуховые, зрительные впечатления. В 1934 году Газдановым был написан замечательный рассказ «Железный Лорд», в котором широко использован принцип ассоциаций, – и в самом зачатке повествования, и в его финале. «...И я подумал, что уже видел однажды очень много роз; и все то, что предшествовало их появлению, вдруг возникло в моей памяти – так же свежо и сильно, как этот запах цветов». А в финале фраза, аккорд, возвращающий вновь нас к прелюдии рассказа, несколько романтической по началу, затем же интригующе-загадочной, и развязке печальной, трагической любви Василия Николаевича и его супруги: «...и розы на Halle, со сверкающими каплями на лепестках, в липком и отвратительном парижском тумане, пропитанном легким и печальным запахом гнили» [III, 359].

Определение созерцательной, «медитативной» прозы, с бесконечным множеством рефлексий, определение, наиболее, пожалуй, точное. Конечно ревнители строгой фабулы усмотрят ненадобность в «Железном лорде» проходных персонажей – старой француженки мадам Берже, тетушки Василия Николаевича, исколесившей весь свет, и других персонажей, однако, они делают содержание рассказа разнообразнее и богаче, как неизмеримо богаче жизнь, даже самой изощренной фантазии.

Рассказы Г. Газданова «Водяная тюрьма», «Третья жизнь» отмечены, как было уже сказано, чертами полумистическими, не всегда поддающимися реальному истолкованию. Чертами некоего сомнамбулизма наделен и Василий Николаевич Кобылин – герой рассказа «Воспоминание» (1937). Видения и

воспоминания Кобылина не до конца постижимы, и протекают они не в обстановке действительности, быта, жизни, каких-то тягостных чувств, переживаний, как это, скажем, происходит у Л. Толстого в его «Смерти Ивана Ильича», а в полувыви, полусне – прошлое и настоящее отделяет грань размытая, прозрачная. Это последнее именно то состояние, которому писатель отдает предпочтение и которое больше всего, видимо, отвечает его собственному мироощущению, метафизическому восприятию мироздания. В «Воспоминании» представлено душевное и психологическое состояние, разгадка которого заключена в другом рассказе Г. Газданова, где действительное и воображаемое настолько сплетены вместе, что нет никакой возможности различить, где начинается одно и кончается другое. «Идея начала и конца вообще не характерна для этого состояния».

В «Воспоминании» автор препарирует душевные движения, психику своего героя, показывая их отклонение, известную аномалию. Кобылин, его болезненное душевное состояние заставляет вспомнить широко известный рассказ В. Гаршина «Красный цветок», разумеется, при неодинаковой психической патологии их героев. Интересно сопоставить это душевное состояние у Гаршина и Газданова. «...Тут же недалеко от крыльца росли три кустика мака какой-то особенной породы; он был гораздо меньше обыкновенного и отличался от него необыкновенной яркостью алого цвета. Этот цветок и поразил больного, когда он в первый раз после поступления в больницу смотрел в сад сквозь стеклянную дверь... Осмотревшись и не заметив сторожа, стоявшего сзади него, он перешагнул грядку и протянул руку к цветку, но не решился сорвать его. Он почувствовал жар и колотье в протянутой руке, а потом и во всем теле, как будто какой-то сильный ток неизвестной ему силы исходил от красных лепестков и пронизывал все его тело».²⁵

Известный психиатр И.А. Сикорский в статье, специально посвященной этому рассказу Гаршина, говорит о «классическом» описании картины болезненного самочувствия, освещенной тонким пронизательным анализом художественного таланта».²⁶ Такой же, без преувеличения можно сказать, «классический» пример душевного состояния Василия Николаевича Кобылина дает нам Газданов в «Воспоминании». «...Ему (Василию Николаевичу – *Н.Ц.*), однако, неизвестно, от чего стало не по себе, когда под трескучую музыку бравурного циркового марша вышел человек, который сразу же не понравился ему своей упругой и быстрой походкой, что-то смутно ему напомнившей. Человек этот был в белой рубашке и белых штанах, вокруг его талии шел широкий кожаный пояс...

Музыка стихла. Человек вынул из-за пояса короткий нож, подняв его, держа черенок большим и указательным пальцем правой руки, размахнулся и с силой пустил его в доску; и с глухим коротким звуком нож вонзился над головой изображения. Василию Николаевичу стало очень неприятно, он испытал непонятное раздражение и увел свою жену в ту минуту, когда человек в белом метнул следующий нож, почти пригвоздивший ухо нарисованной женщины к доске» [III, 410].

Любопытно, что госпожа Варанс из «Исповеди» Жана-Жака Руссо переживает то же состояние, что и Кобылин в «Воспоминании»: «...она плохо переносила первое ощущение от запаха супа и других кушаний; этот запах доводил ее почти до обморока, и приступ отвращения продолжался долго».²⁷

Болезненное это состояние в рассказе Г. Газданова еще более обострено: «Но когда она приподняла крышку блюда, на котором была фасоль, приготовленная по рецепту ее матери, и горячий ее запах распространился в столовой, она подняла голову на Василия Николаевича – и замерла. Он побледнел, лицо его изменилось до неузнаваемости, чужой его взгляд был неподвижно устремлен перед собой. В эту секунду в ярком свете весеннего дня, вдыхая давно знакомый запах, он вдруг явственно увидел весь свой сон, которого не мог вспомнить. Он увидел очень синее небо, горячее солнце, темные тела вокруг себя, почувствовал запах вареных бобов и запах пота и увидел себя самого: почти обнаженный, с ободранной кожей на плечах, темный, как все остальные, он сидел на темном красном песке и пальцами ел бобы...» [III, 404]. И все это происходит при обстоятельствах довольно неопределенных: «...он (Василий Николаевич – *Н.Ц.*) давно уже стоял, а не сидел за столом – тяжело упал на пол – то ли во сне, то ли в обмороке» [III, 405].

Рассказ Г. Газданова «Бомбей» (1938), являющийся полемическим ответом на замечание В. Ходасевича о том, что Газданову «нечего сказать», от начала и до конца вымышлен. В нем писатель обнаруживает удивительную способность к импровизации, добиваясь при этом достоверности впечатления, как самой атмосферой, в которую погружен читатель, так и разворачивающимися событиями. А если, помимо этого, принять во внимание тонкий психологизм и юмор рассказа, то станет и вовсе очевидной несостоятельность мнения В. Ходасевича, высказанная им на страницах газеты «Возрождение»: «В его «Бомбее» фабулы вовсе нет – бесфабульные рассказы Чехова рядом с «Бомбеем» могут показаться чуть ли не авантюрными. Построение сведено к отсутствию всякого построения – дан просто рассказ о том, как герой живет в Париже, едет в Бомбей и уезжает оттуда. Остается все то же: чудесно

написанный рассказ о том, чего не стоило рассказывать. У Чехова фабула заменена, лучше сказать – вытеснена очень напряженным внутренним лиризмом, составляющим суть вещей. У Газданова этого лиризма нет – следовательно, нет никакой сути»²⁸ (выделено мной – Н.Ц.).

Несуразность, абсурдность такой критики, где не только не чувствуется той «доброжелательности», которую еще Н.М. Карамзин считал важной ее стороной, но и «достоверности», объективности, очевидна. Жена сотрудника «Современных записок», прочитав рассказ «Бомбей», воскликнула: «Да когда же Газданов успел побывать в Индии!» – и это ли не свидетельство жизненности рассказа?!

Читатель вместе с автором переносится в экзотическую атмосферу Индии, обитателей этой удивительной страны, и все здесь реально и зримо по точности описания: невыносимая тропическая жара, едкий и удушливый запах «жирного» дыма от сжигаемых по индусскому обычаю на пригородном кладбище трупов, ослепительно белый тюрбан водителя-индуса, важно и сосредоточено сидящего за баранкой машины.

Рассказ течет плавно, свободно, неторопливо, и с первой же фразы читатель втянут, словно в водоворот, в ритм повествования: «В Бомбей я попал, в сущности, случайно, в результате благоприятного и неожиданного стечения обстоятельств...». И такой зачин рассказа, сама интонация, невольно напоминает лермонтовское: «Тамань – самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там сам чуть-чуть не умер с голода, да еще вдобавок меня хотели утопить».

Герой рассказа, которого случай свел в одном из парижских кафе с мистером Питерсоном, по приглашению последнего, на грузовом пароходе «Lady Hamilton» отправляется в далекую Индию. Пуститься в столь долгое путешествие подтолкнули его и обстоятельства личной жизни: «...Женщина, которую я любил, рассказала мне с искренним вдохновением, – которого я никогда до тех пор у нее не знал, – что она встретила, наконец, человека, который так замечателен, так с полуслова ее понимает... в общем, она уезжала к нему в Швейцарию через несколько дней и сказала, что расстается со мной без неприятного осадка или недоброжелательности» [III, 433].

И вот перед нами холодный заснеженный Марсель, грузовой пароход, на котором герой наш пускается в странствие, «страшнейшая буря» на море, капитан судна, немолодой уже человек с «выцветшими глазами», «отличавшийся необыкновенной сонливостью», исполнявшая при капитане «сложные сентиментально-хозяйственные обязанности» мулатка с «довольно красивым, но исключительно свирепым лицом»; залитая солнцем бухта Порт-Саида, Суэцкий канал и «выжжен-

ные берега и пустынные холмы Аравии», белые здания Алена, где никто никогда не купается, так как там много акул, улицы города с «чахлыми деревьями серо-зеленого цвета и совершенно мертвого вида» и, наконец, неправдоподобно прекрасный переход от Алена до Бомбея, с таким знанием «воссозданные» автором рассказа. И можно ли было утверждать, что в нем «нет лиризма», а «следовательно, нет никакой сути»? Напротив, покоряет вас именно эта лирическая «вторая»: «...Помню, как в первую ночь, на палубе, я стоял, жадно глядя в небо с нестерпимо светлой луной. Воздух был совершенно неподвижен, на громадных пространствах Индийского океана всюду застыла серебряная рябь воды, как в давно, еще в детстве, забытой игре воображения; и мы медленно двигались сквозь этот призрачно-металлический пейзаж, сквозь непроницаемую океанскую тишину, наполнившую меня немым и восторженным иступлением, невыразимым, как все, что окружало меня. В ту минуту я увидел мулатку. Она сидела одна на связке канатов, мне было отчетливо видно ее медное лицо, – и тогда я понял, насколько оно было красиво, несмотря на несколько тяжелую линию рта и чуть поднятый кверху разрез глаз. От тишины у меня начало звенеть в ушах, и я ушел к себе, почти задыхаясь от непонятного и бескорыстного волнения» [III, 438-439].

И этот вбираемый жадно безбрежный простор рождает, в свою очередь, у рассказчика, гамму чувств, переживаний, размышлений. «Я ощущал теперь в Индийском океане ту, казалось, безвозвратно потерянную свободу, которую я знал только много лет назад, и которой у меня никогда не было в Париже, а вместе с тем, это было лучшее чувство, которое я испытал за свою жизнь. Я ненавидел всеми силами слова – обязательство, необходимость – и всегда был связан ими; я попробовал было жить иначе, но это кончилось голодом и тюрьмой, и мне пришлось смириться. И вот теперь я был – на некоторое время – совершенно свободен» [III, 439]. Тут обнаруживается заветный идеал героя, который «освобождается» от необходимости всяких обязательств – тема близкая и, несомненно, занимавшая самого Газданова. Достаточно вспомнить замечательный образ Густава Вердые из его рассказа «Нищий», к которому мы вернемся несколько позже, или же, жизненные наблюдения, философия, тот диалог, который происходит между неискоренимым русским бродягой, получившим в свое время университетское образование, и французским следователем, занесенным писателем в свою записную книжку: «...Извините меня, господин следователь, вы человек молодой, и, может быть, вам не приходилось задуматься над тем, как чудовищно многообразны пути человеческих существований. Вы

этого не знаете. Мы знаем только направление. Мы все, одни медленно, другие быстро, одни в кабинетах судебных следователей, другие на дорогах той или иной страны, третьи еще где-нибудь, – мы все идем к смерти. И если вы себе представите, что бы вы ни делали, как бы вы ни жили, здесь или там, в таких или других условиях, все равно и вам, и мне суждены, может быть, разные пути, но и у меня, и у вас одно и то же назначение, – если вы себе представите это, то логически из этого вытекает другая мысль: не все ли равно, какой дорогой мы дойдем до неизбежного конца нашего земного странствования? Конечно, это, может быть, сомнительная философия бродяги, философия, на которой лежит отпечаток того, что вы, французы, называете *de formation professionnelle*. Но я готов был защищать эту философию, если бы считал, что в мире вообще есть философские системы, которые стоит защищать».²⁹

...Однако мы несколько уклонились в сторону от основной линии газдановского повествования: давайте вновь перенесемся в общество гостеприимного мистера Петерсона и его юного друга, отправляющихся в джунгли на охоту. Сцена охоты выписана единым росчерком кисти, здесь все рельефно, предметно, зримо, приведем сцену охоты полностью: «...Мы выехали из Бомбея глубокой ночью и прибыли к месту назначения на заре. Это было почти плоское место, поросшее не очень чахлым кустарником и чахлыми низкими деревьями, с лысынами красной земли то там, то здесь, и которое оказалось джунглями. Охота происходила с загонщиками; мы стояли в разных местах – Грин, Петерсон и я. Наступала уже дневная, невыносимая жара... Со стороны Петерсона послышались два выстрела один за другим; еще через несколько минут в кустах, справа от меня, раздалось резкое движение, и оттуда выполз старый кабан громадных размеров, с окровавленным рылом, издававший странные звуки, как если бы он шумно втягивал в себя воздух. Меня настолько заинтересовал его вид, его вздрагивающее огромное тело, что я стоял, опустив ружье, и не стрелял. Кабан бросился по направлению к нам, но упал и не мог подняться, он был смертельно ранен. Левая его лопатка и бок были прострелены, и казалось удивительно, что он еще жив. Я приблизился к нему вплотную и остановился перед ним. Рыло его было густо окрашено кровью, едва мерцал маленький глаз с растерянным, как мне показалось, и отчаянным выражением. Голова его вздрагивала и дергалась. Так же, как при всякой агонии, звуки, которые он издавал, становились тише и тише, было очевидно, что он при последнем издыхании. Вдруг, с совершенно непостижимой быстротой, он вскочил и прыгнул вперед; я отступил на

шаг, изумляясь его живучести. Но это было последним, на что он оказался в силах, он рухнул потом на землю и затих» [III, 443- 444].

Чудесно изображенная сцена охоты, впрочем, как написан и весь рассказ целиком, не правда ли? В этом вымышленном мире, будто и нет никакого вымысла, ни одной фальшивой ноты, жеста, никакого насилия над событиями, развивающимися словно сами собой. Образы мистера Петерсона и Грина окрашены в чуть насмешливый и лукавый юмор, по прихоти судьбы оказавшиеся в Бомбее, словно сошедшая с гоголевских страниц русская чета Серафим Данилович и Марья Даниловна, и, наконец, вырастающий как бы сам собой из ходячего анекдота образ Рабиновича.

В откликах Г. Адамовича, В. Ходасевича, В. Вейдле и других, расточаемая Газданову хвала воспринимается как некое полупризнание; остается ощущение известной неудовлетворенности критиков, соизмеряющих творчество писателя с собственными требованиями, часто никак не выявленными и продолжающимися оставаться как кантовская «вещь в себе», не говоря о том, что сами эти оценки едва ли справедливы. Так, прочитав рассказ Газданова «Вечерний спутник», Г. Адамович упрекал автора за то, что в голову ему пришла «странная фантазия»: прототипом главного героя Эрнеста послужил известный политический деятель Жорж Клемансо. «Принимаешь рассказ за быль, — замечает критик, — затем убеждаешься в невероятности фабулы, удивляешься причудам мысли, его создавшей... И хотя герой носит имя Эрнеста, но «уловка никого не обманет».

Начать хотя бы с того, что сам Газданов едва ли ставил перед собой такую хитроумную задачу, кого-то желая «обмануть»; дело, думается, обстоит куда проще, и заключается оно в непреложном для творчества законе: как известно, создавая художественный образ, писатель исходит, отправляется от самой жизни, реального прототипа, и подобная двумерность — историческое в данном конкретном случае лицо — Жорж Клемансо, и авторский вымысел, вполне отвечают природе самого искусства, характеру творчества Гайто Газданова, если вспомнить его рассказ «Гавайские гитары», образ Платона (в жизни клошар Сократ), Ральди (известная проститутка Жанна Бальди) из его романа «Ночные дороги» и др.

Сюжет рассказа «Вечерний спутник» на этот раз проработан довольно последовательно, без каких-либо разрывов, и Газданову вполне это было доступно, если он считал это необходимым. Однако, несмотря на прочность «сцеплений» самой структуры, обращает на себя внимание легкость, раскованность повествования.

Г. Адамович на этот раз в своем отзыве повел речь не о сюжете, композиции рассказа, вызывающих, как правило, нарекания критика, а о самом содержании, ставшем предметом рассказа.

Не слишком ли много копий надломлено? Вслед за «теоретическим» откровением читатель вправе ждать от критика обстоятельного разговора, обоснования своих доводов, но увы... «Рассказ, – продолжает Адамович, – оригинален и интересен сам по себе, как все, что пишет Газданов. Непонятно только, зачем понадобилось автору подчеркивать в нем полноту портретного сходства...».

Так вот, критику об этом «оригинальном и интересном» поговорить бы, а не удивляться «причудам мысли» и «странной фантазии» писателя. Что же касается реального прототипа – личности яркой, незаурядной, обладающей огромным интеллектом, то это делает рассказ еще более, так сказать, многомерным.

А как рельефно выписан образ самого Эрнеста, первая фраза которого сразу же обнаруживает в нем его старческую раздражительность и неуживчивость:

– Вы не француз? – так же отрывисто спросил старик.

– Нет, русский.

– То-то вас носит нелегкая в три часа ночи...».

Сами события рассказа, по мере развития сюжета, сопровождают наблюдения и медитативные раздумья рассказчика. «...И о чем, о какой необыкновенной вещи мог думать этот человек в самые последние, самые страшные дни? У него не должно было остаться, как мне кажется, ни сожаления, ни раскаяния, ни желания исправить какую-либо ошибку – у этого старика, у которого презрение к людям было доведено до беспримерной, почти нечеловеческой силы» [III, 516].

Перед читателем на примере одной прожитой жизни как бы обнажается ее смысл и значение вообще, или же, возможно, отсутствие таковой, и все сопряжено с эмоциональной напряженностью читателя, ни на минуту не выключенного из этого силового поля. Видеть в произведении искусства пользу исключительно утилитарную – «что мне это дало», как прозвучало в одном из выступлений Г. Адамовича – было бы, по меньшей мере, странно; сопереживание – одна из форм духовного обогащения человека. «...Так проходила жизнь, и постепенно, с каждым годом, то небольшое количество мыслей, вещей и людей, в которое старик верил, становилось все меньше и меньше, – и вот уже много лет, как от него ничего не осталось... Он не жалел ни о чем, как он сказал мне; и то, что он вскоре должен был покинуть этот смрадный ад, в котором прожил такую бесконечно долгую жизнь, должно было скорее радовать, чем огорчать его, если бы он еще мог ощущать радость...».

Но выясняется, что все это не совсем так: в нем жила все же одна заветная и великая тайна – его любовь к некогда очаровательной испанке, теперь уже старой женщине, все еще сохранившей черты былой красоты; он приехал к ней в Болье за много десятков километров, приехал, в сущности, на последнее свидание, чтобы проститься с ней. Да, действительно, в каждой истории любви свой особый и неповторимый свет, и не потускнеет ли он, рассказанный обычными словами? «...Меня вдруг охватило желание вернуться в Beaulieu, поговорить с этой женщиной, попытаться понять ее и ее жизнь, и я почувствовал безумную жажду постигнуть самое главное, самое основное в этих двух существованиях – но не то, что можно рассказать в нескольких фразах, а другое, недоступное объяснению и пониманию, которое вдруг предстало бы мне в одном изумительном по ясности, в одном недолгом и ослепительном озарении... Но это было невозможно. <...> Это была единственная гармония, которую он знал, потому что во всем остальном его обступила со всех сторон мертвая и беспощадная тишина, которая являлась его окончательным уделом. Но вдруг в этой тишине воспоминаний возникло еще нечто, для меня совершенно неожиданное...» [III, 529].

Эрнест пытается вспомнить строки стихотворения Бодлера «Посмертные угрызания», стихотворение, которое запомнилось ему как «очень наивное и светлое», а на деле же, как напоминает ему рассказчик, очень «печальное и зловещее».

«– Да, вы правы, – сказал он, – почему же мне всегда казалось, что было в этом стихотворении нечто мажорное?»

Он задумался и сказал улыбнувшись:

– Да, конечно, – и это потому, что в ту минуту, когда мы его читали, мы были счастливы.

Он в первый раз за это время употребил выражение – «Мы были счастливы». Я сбоку быстро посмотрел на него: он сидел, запахнувшись в пальто, сложив свои неподвижные руки в перчатках на коленях, грузно оседая на подушках автомобиля, глядя перед собой своими ужасными, пустыми глазами» [III, 530].

В пятидесятые годы в литературном журнале «Опыты» появился рассказ Газданова «Княжна Мери» (1953), вызвавший восхищение писателя Л. Ржевского, назвавшего его в числе лучших эпических произведений; довелось ему быть и благодарным слушателем чтения Газдановым и других своих произведений, – а надо заметить, что по общему признанию, чтцом он был замечательным; Ржевский одним из первых заговорил о «медитативном» характере прозы Г. Газданова. «...Помню, при чтении именно этого рассказа сложилось у меня – для меня самого только – определение повествовательной манеры Г.И. Газданова – «медитативная проза». То есть пол-

ная размышлений, рефлексий, сопровождающих впечатление, переполняющих объективную сюжетность и идущих часто «цепочкой». Цепочка была отчасти западнолитературной природы, но лиризм медитаций был русским неоспоримо. Он, лиризм, был ощутим и в пейзаже. Вот пример из «Княжны Мери»: «Был вечер зимнего холодного дня. На дворе шел мелкий снег, сквозь легкий туман мутно светили уличные фонари. Не знаю, почему все в этот вечер доходило до меня сквозь эту мутную прозрачность снега, фонарей, зимних пустынных улиц. Я шел пешком из одного конца города в другой и, как уже неоднократно со мной бывало, потерял точное представление о том, где я нахожусь и когда это происходит. Это могло быть где угодно – в Лондоне или Амстердаме, эта перспектива зимней улицы, фонари, мутное освещение витрин, беззвучное движение сквозь снег и холод, неверность того, что было вчера, и неизвестность того, что будет завтра, ускользающее сознание своего собственного существования и все преследовавшие меня чьи-то чужие далекие воспоминания о Петербурге и эти магические слова: «Ночь, улица, фонарь, аптека» – весь этот исчезнувший мир, которого я никогда не знал, но который неоднократно возникал в моем воображении...».

Вслед за приведенным пейзажем, отмечая особенности прозы Газданова, автор отзыва заключает: «Тема «видимого» и «сущего», действительного и воображаемого в этом прекрасном рассказе, довольно частая в прозе Газданова, для меня всегда – уже не творчески – перекликалась с жизненным обликом его самого».³⁰

Рассказ Газданова «Панихида», напечатанный в «Новом журнале» за 1960 год, один из лучших, написанный в реалистических традициях русской литературы – А. Чехова, В. Гаршина, И. Бунина. В нем автор как бы реализует собственную творческую установку о том, что рассказы следует писать просто, однако в этой простоте, которая выразилась в собственном построении, немногосложных его фразах, действенная сила, на первый взгляд, ничем не примечательной жизни Георгия Тимофеевича, которого в один прекрасный день не стало, и тот вечный вопрос, который едва ли имеет ответ: о смысле нашей земной жизни. И автор повествует обо всем этом, потрясенный силой совершенства «раскаленных и торжественных слов с движением звуков», под которые шла панихида, отпевание покойного, осаждаемый печальными раздумьями. «...Никогда до этого я не понимал с такой пронзительной безнадежностью неудержимое приближение смерти ко всем, кого я любил и знал и за кого возносились та же молитва, которую пел хор: «Со святыми упокой...».

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 слышал сейчас, не могут выразить ту обреченность, вне которой нет ни понятия о том, что такое жизнь, ни представления о том, что такое смерть. И это самое главное, а все остальное не имело значения» [III, 587].

Заключительные строки «Панихиды» – «...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...», заставляет невольно вспомнить пронизанный тем же извечным философским вопросом триптих Гогена – «Кто мы? Откуда мы? Куда идем?...».

Высокую оценку рассказу Г. Газданова «Панихида» дал критик Я. Горбов: «Только о подлинной реальности можно сказать, что она «кратковременное вторжение вечности». Выдумка и вымысел на это право не имеют. Они скользят по поверхности жизни, не заглянут в глубину ее и вернутся туда, откуда вышли, нигде не оставив по себе настоящего воспоминания... О точной и страшной реальности рассказывает Гайто Газданов в «Панихиде». И прав он, говоря о даром пропавших силах, о бессмысленно загубленных способностях, о понапрасну развеянных познаниях, о даре чувствовать то, что в Европе или не чувствуют совсем, или лишь приблизительно чувствуют. И только оттого, что он выбрал темой своего рассказа именно вот эту страшную реальность, и мог он, в конце концов, сказать: «точно видение все это было». Без подлинного и настоящего – какое же может возникнуть видение? Только выдумке и фантазерству без нее останется место».³¹

Разграничивая понятия **религии** и **веры**, А.С. Хомяков писал: «Кажется, мы дали бы самое точное определение настоящего состояния, сказав, что латинская идея **религии** превозмогла над христианской идеею веры, чего до селе не замечают. Мир утратил веру и хочет иметь религию, какую-нибудь; он требует религии вообще. Поэтому только в безверии и можно теперь встретить неподдельную искренность».

Такое определение, возможно, больше чем когда-либо отвечает нашей современной действительности. В своем анализе рассказа Газданова «Панихида» Л. Сапрыкин затрагивает чрезвычайно важную, на наш взгляд, проблему «духовно-чуткого писательства», ссылаясь и на другие религиозные постулаты. «...Георгий Газданов как настоящий художник в чем-то подобен чутко настроенному инструменту, который позволяет нам, невидящим, заметить на самом деле вездесущее проступание невидимого в видимое, грань невидимого. Эта грань означает присутствие духа, оно только и волнует поэта, у которого хватает чуткости, чтобы разглядеть его в самом обык-

новенном. Если Газданов при этом не был лично «верующим», как вроде бы получается из большей части его произведений и внешних свидетельств, это нисколько не противоречит сказанному. Грань видимого с невидимым все равно остается той сферой, которая определяет искусство.

В каком-то смысле личная религиозная неопределенность Газданова даже помогает нам (а не ему самому, конечно) прочувствовать всю тонкость этого перехода. С другой стороны, нельзя забывать, что вне зависимости от его субъективных самоопределений и пожеланий он – **через предков, через дыхание русского и осетинского народа – в любом случае оказывается заданным невидимыми токами православного духа, по сравнению с которым остальное – достаточно случайное и внешнее влияние уже во внешнем, «видимом» пространстве культуры...**³² (выделено мной – Н.Ц.).

В самом деле, вопрос о религиозности, вере Г. Газданова едва ли не один из самых сложных, неоднозначных и трудно определяемых, если вспомнить и то, что до конца жизни он состоял в масонской ложе. Помимо православной религии, – упоминание библейских благовествований часто встречается в его текстах, интересовался он и католицизмом, и буддизмом.

В рассказе «Нищий», впервые напечатанном в мюнхенском журнале «Мосты» за 1962 год, Газданов затрагивает извечные философские вопросы (критик Н. Горбов определил их, как «проклятые русские вопросы, характерные для русской души»). Густав Вердье, добровольно отказавшись от своего состояния и положения в обществе, которое он покинул, побродяжничал и пронищенствовал почти четверть века; ценой тяжких лишений обрел он главное – свободу: «...Он был теперь свободен – потому, что был никому не нужен; у него не было ни имущества, ни денег, ни возможности какого бы то ни было влияния где бы то ни было, ни возможности кому бы то ни было чем бы то ни было помочь или повредить, одним словом, ничего, что связывало бы его с другими людьми и устанавливало какую бы то ни было зависимость между ним и ими...» [III, 617].

Из всех видов ценностей, заслуживающих единственно внимания, Вердье признает «любовь к ближнему»; тема эта будет развита в таких романах Газданова, как «Полет», особенно же в «Пилигримах» и «Пробуждении». Густав Вердье «перебирал в тысячный раз те факторы, которые пробуждают людей к труду или подвигам: тщеславие, стремление к богатству или власти, любовь к женщине, любовь к своей стране и желание принести ей пользу, наконец, любовь к ближним и желание им помочь или облегчить их участь. Из всего этого единственное, что казалось ему достойным, была любовь к ближним.

Рассказ «Нищий» завершается смертью Густава Вердые – тема, при всей ее разноликости, довольно частая в произведениях Газданова. На этот раз смерть героя изображается как акт естественный, ну, а главное – христиански просветленный в своем «сладостном» и «неудержимом приближении к вечности».

Рассказ «Письма Иванова» появился в «Новом журнале» в 1963 году. Ранее мы уже упоминали о полифонизме прозы Газданова, стремлении охватить жизнь в ее многомерности, полноте смысловых оттенков. Сюжет рассказа незамысловат: умирает некто Иванов, эмигрант, и служанка приносит его письма автору-рассказчику: выясняется, что Иванов, представляясь то ослепшим художником, то парализованным музыкантом, нищим философом и т.п., рассылал эти письма в разные благотворительные фонды, откуда и получал средства на жизнь.

Но дело, конечно, не столько в сюжете, а в той смысловой многослойности, позволяющей каждый раз погружаться в разные ее пласты. «Сами письма Иванова написаны, – по замечанию критика, – «божественно»... Газданов не стал нас убеждать в этом косвенными способами, да мы бы и не поверили ему. Газданов гениально написал письма Иванова. И это переворачивает смысл рассказа».

И этот смысл газдановского рассказа может быть адресован «через времена читателю»: «...Я не ставлю своей целью исчерпать ряд интерпретаций рассказа (это невозможно), – замечает в своей чрезвычайно содержательной статье критик Л. Костюков. – Я хочу наметить его и повторить: ключом к этому ряду стал не факт существования ивановского архива, а литературное качество его писем. В частности, этот путь к смыслу через качество письма застрахован от профанного чтения, адресован через времена читателю, наделенному литературным вкусом.

Аналогов этому эффекту, повторяю, я не знаю».³³

**«ЭВЕЛИНА И
ЕЕ ДРУЗЬЯ»**

Произведения, которые печатались на страницах периодических изданий по частям, фрагментарно, проигрывали, как упоминалось уже, и в глазах читателей, и критики. Именно такая судьба постигла роман Газданова «Эвелина и ее друзья», публикация которого затянулась на целых четыре года — с 1968 по 1971 год.

Помимо этого, в журнальной публикации, как свидетельствуют рукописи, сохранившиеся в архиве Газданова, нарушена была последовательность частей, восстановленная уже в отдельном издании [II, 783].

«...Подобно «Пробуждению», работа над этим романом началась в начале 50-х годов. Сохранились рукописи его ранних вариантов, озаглавленные «Главное и неглавное» (датированные: «Теуль, 8 августа 1951 года») и «Эвелина» (датированная: «28 октября 1952 года, Париж»). Мы располагаем и рукописью окончательной версии. Она никак не датирована, но есть все основания полагать, что роман был написан в 60-е годы — по-видимому, после «Пробуждения», то есть в промежутке между 1964 и 1968 годами, когда было завершено «Пробуждение» и началась публикация «Эвелины».¹

Повествование, как и в других романах Газданова, ведется от первого лица, ведется раскованно, свободно, словно мимоходом сообщая нам о судьбах людей, представленных на его страницах: «Нас было пятеро в нашем странном, но неразрывном союзе: Эвелина, Мервиль, Андрей, Артур и я...». И так же ненавязчиво, в монологах действующих лиц

возникают самые разные темы: о смысле жизни и смерти, о любви и ее недолговечности, о христианстве, правосудии, искусстве и литературе, о русской эмиграции, особенно о судьбах тех, кто оказался на самом дне жизни, сопровождающиеся неизменно щемящей тоской и болью. «...Я закрыл на секунду глаза, думая об этом, – и тогда из дали и холода, передо мной появилась бедная Анжелика с ее фиалками на морозе и наивно выдуманной историей ее жизни, в которой она так давно и безнадежно запуталась, с этой нелепой ложью о прошлом, которого никогда не было нигде, кроме ее воображения, возбужденного алкоголем <...> как далеко все это было от той жизни, которую вели мы и которую могла бы вести она, если бы обстоятельства сложились иначе. И ничто не могло помочь ни Анжелике, ни ее сестрам и братьям по несчастью в этом Богом забытом мире. И я подумал, что только, быть может, в последний день над деревянным ее гробом хор русской церкви будет петь эти незабываемые и торжественные слова – «со святыми упокой» [II, 626-627].

Хотя имя Эвелины и вынесено в заглавие романа, однако, знаем мы о ней куда меньше, чем, скажем, о Мервиле, его взаимоотношениях с Луизой Дэвидсон – она же мадам Сильвестр, или же беседах с Рассказчиком: Эвелина – одно из звеньев, замыкающих круг, правда, умеющая подавить волю окружающих ее друзей, даже в тех случаях, когда ее доводы звучали шатко и неубедительно. «...По отношению к ней мы все вели себя так, точно имели дело с каким-то отрицательным божеством, которое не следует раздражать ни в коем случае, – и тогда, может быть, она растворится и исчезнет» [II, 564].

В сознании читателя образ Эвелины складывается скорее из наблюдений и суждений о ней Рассказчика – профессионального писателя, чем из ее собственных, часто, непредвиденных действий и поступков. «...Выражение ее лица опять изменилось, в ее глазах снова появилась насмешливость, но голос еще хранил отражение того чувства, которое она только что испытала, и поэтому странно не соответствовала ее взгляду <...> Ее бурные чувства и увлечения были, в конце концов, поверхностными и не задевали ее души...» [II, 564].

Женщина своенравная, пожалуй, даже деспотичная по отношению к своим друзьям, Эвелина, в отличие от других женских образов Газданова, производит впечатление известного схематизма, невзирая на некоторые индивидуальные черты – «раздражающей вздорности», «непогрешимый эстетический вкус», позволяющий ей понимать стихи Китса и Леопарди. «...Она всегда была настолько занята своей личной жизнью и созданием того абсурдного мира, которого она была смеща-

ющимся центром, что у нее, казалось, не оставалось времени ни на то, ни на другое...» [II, 662].

Одно время она состояла в близких отношениях с Рассказчиком, были и другие ее кратковременные любовные увлечения, – последний из них Котик, – занимавшийся метапсихозом, и Эвелине, подобно Мервилю, следовало пройти через весь искус своих любовных увлечений, чтобы, в конце концов, соединить свою судьбу с Рассказчиком.

« – Я жалею о том, что это не произошло раньше, – сказал я.

– Раньше? – сказала она. – Раньше, мой дорогой, нас не было, ни тебя, ни меня, – таких, какие мы теперь...» [II, 752].

Образ Мервиля проработан тщательнее других персонажей романа, психологически он наиболее выверенный и цельный: «неисправимый романтик», неизменно пребывающий в «лирическом мире», и всякий раз разочаровывающийся в тех, с кем его «связывала судьба». Во-первых, потому, что он каждый раз идеализировал свою избранницу, как это, впрочем, и подобает романтику, а главное: превосходил их и нравственно, и интеллектуально в этом «сентиментальном путешествии», которое продолжалось всю его жизнь». Между Рассказчиком и Мервилем, в период его увлечения авантюристкой Луизой Дэвидсон, происходит следующий диалог: «...До сих пор все, кого я знал, принадлежали приблизительно к одному и тому же кругу людей. Хорош он или плох, это другое дело. Но с ними у меня был общий язык.

– Во многих случаях не было, милый друг. Вспомни, как ты излагал Анне свои соображения по поводу Гегеля и Лейбница, в то время как она с трудом могла усвоить таблицу умножения.

– Да, да, – нетерпеливо сказал он. – Но в области этических понятий ей ничего не нужно было объяснять.

– В этом я с тобой согласен. Не нужно было потому, что все равно ничего не поняла бы...» [II, 686].

Мервиль – антипод Рассказчика. «...Когда он был несчастен, он был прекрасным и внимательным собеседником – качество, которое он неизменно терял всякий раз, когда погружался вновь в свой лирический мир.

– Моя жизнь, – сказал он мне как-то, – проходит в судорожных, но чаще всего неуспешных попытках найти какое-то гармоническое эмоциональное равновесие, которое иногда кажется мне недостижимым. Поверить до конца в эту недостижимость я не могу. Если бы я в нее поверил, то не стоило бы жить, но я часто думал – в чем состоит твоя жизнь? Я знаю тебя давно, и если бы меня спросили о тебе, я мог бы сказать многое. Но на этот вопрос я не мог бы ответить.

Этот разговор происходил у него на квартире зимой в Париже. Я выпил за ужином несколько бокалов вина, к которо-

му я не привык, и находился в приподнятом настроении, и мне было легче говорить в тот вечер, чем обычно. – У меня такое впечатление, – сказал Мервиль, – что ты будто немного размяк душевно, ты понимаешь? И в том, что ты можешь сегодня сказать, не будет, я надеюсь, той какой-то геометрической логики, которая составляет главный недостаток твоих рассуждений...» [II, 614-615].

Встроенный в сюжет романа эпизод об убийстве Жоржа (прототипом этого образа, как полагает Л. Диенеш, послужил поэт Г. Иванов, отличавшийся трудным характером и исключительной скупостью), брата Андрея, понадобился писателю для того, чтобы устами рассказчика выразить отношение к французскому правосудию, в отношении которого он не питал никаких иллюзий. «...Через три дня после приезда я увидел в вечерней парижской газете сообщение о том, что в Перигё, где мы были с Андреем, в этом маленьком городе, который возникал в моей памяти, окутанный туманом и дождем, начался процесс Клемана, садовника Жоржа. Читая отчеты о заседаниях суда, я убедился еще раз, что, в сущности, обвинение не располагало никакими неопровержимыми уликами, что тщетно подчеркивал защитник Клемана. Он не мог, однако, не отдавать себе отчета в том, что казалось очевидным со стороны, а именно, что приговор Клеману был вынесен заранее и вне зависимости, как это ни дико звучало, от его подлинной виновности или невиновности. На суде излагалась его биография: он был батраком, был чернорабочим, наконец, садовником. У него была жена, изображавшаяся во всех газетах как несчастная, забитая женщина, у которой не хватало денег, чтобы накормить детей, потому что Клеман пропивал все свои заработки. Многочисленные свидетели подтверждали, что он часто избивал и жену и детей...». Клеман упорно отрицал свою вину, но «простодушно признавался, что ненавидел Жоржа и что известие о его смерти его несколько не огорчило. <...> Может быть, Андрей был по-своему прав, и Клеман не заслуживал лучшей участи. Но, в конце концов, его судили – по крайней мере теоретически – не за то, что он пил и бил свою жену и детей, а за убийство, в котором он не был виновен...» [II, 610-611].

Одна из основных линий романа – история любви Мервиля и американки Лу Дэвидсон, связанной с преступным миром Нью-Йорка и выдающей себя за француженку Маргариту Сильвестр. О ее прошлом Рассказчик узнает от американского следователя Волтона: она подозревается в убийстве Боба Миллера; Лу не было и пятнадцати лет, когда она сбежала из родительского дома и стала любовницей гангстера и убийцы. Встреча и любовь ее к Мервиллю – излюбленная газдановская

метаморфоза – человеку доброму и отзывчивому, склонному преувеличивать каждый раз достоинства окружающих его людей, преображает даже внешне Луизу Дэвидсон – женщину крайне сдержанную, с холодным и бесстрастным лицом. «...От прежней ее холодности не осталось следа, я неоднократно слышал ее смех и никогда больше не замечал у нее того неподвижного взгляда, который раньше производил на меня такое тягостное впечатление. В ней не было, как и прежде, никакой экспансивности, но не чувствовалось больше напряжения, которое было тогда, когда я встретился с ней на Ривьере. Она принимала участие в общем разговоре, и я как-то поймал ее чуть насмешливый взгляд, когда она смотрела на Артура, когда он стоял спиной к ней. Заметив, что я это увидел, она улыбнулась мне и слегка пожала плечами. Я не представлял себе, что еще некоторое время тому назад могло произойти нечто подобное» [II, 739].

Роман «Эвелина и ее друзья» наиболее приближен к воззрениям самого автора, его отношению к живописи, литературе, к христианской доктрине – его рассуждения на эту тему с американским следователем, бывшим священником.

«– Можно вас спросить, – сказал я, – что вас заставило выбрать именно тот род деятельности, которым вы занимаетесь?

– Я родился и вырос в одном из самых бедных районов Нью-Йорка, – сказал он, – и я с детства знал, что такое уголовный мир. Когда мне было двадцать лет, я стал проповедником. Но я убедился в том, что проповедь действует главным образом на тех людей, которые и без того верят в Бога. Есть другие, которые слишком испорчены, чтобы их можно было в чем-либо убедить. Таких людей следует нейтрализовать – во что бы то ни стало...».

На подобное утверждение следователя Волтона, рассказчик спрашивает его, как же быть в таком случае с евангелистской заповедью: «Мне отмщение и Аз воздам», взятой в качестве эпиграфа к одному из самых замечательных романов нашей литературы (Газданов имеет в виду роман Л. Толстого «Анна Каренина» – *Н.Ц.*).

«– Ваш довод, на первый взгляд, может показаться убедительным. Вы, однако, согласитесь со мной, если я скажу, что с вашей стороны это просто диалектический прием. Господь говорит, что Он воздаст. Но здесь вопрос идет о вечности и о последнем Страшном Суде. А на земле мы выполняем волю Божью, то есть делаем все, чтобы человечеству не мешали жить по тем нравственным законам, которые дала нам религия и вне которых спасения нет» [II, 651-652].

Наиболее интересные страницы романа, пожалуй, – рефлексии, наблюдения и размышления самого Рассказчика, – в

том числе и о смерти, желании человека каким-то образом увековечить память о себе, что так перекликается с мыслью Монтеня: «...Опасения, желания, надежды влекут нас к будущему; они лишают нас способности воспринимать и понимать то, что есть, поглощая нас тем, что будет даже тогда, когда нас самих больше не будет...».²

Сходные мысли рассеяны и во многих произведениях И. Бунина: «...Жизнь, может быть, дается нам единственно для состязания со смертью, человек даже из-за гроба борется с ней: она отнимает от него имя – он пишет его на кресте, на камне, она хочет тьмой покрыть пережитое им, он пытается одушевить его в слове».³

Такой же мыслью завершается и роман Г. Газданова, в котором его герой Артур говорит: «...Через некоторое время я перестану существовать, и не все ли мне равно, казалось бы, что произойдет через пятьдесят или сто лет после этого? Ни о ком из моих сверстников никто не будет помнить, а обо мне останется книга, которую я написал. Она будет своего рода могилой, напоминанием о том, что я существовал. Вопрос – нужно ли это или нет, не имеет, я думаю, значения. Но я умру, зная, что мне в какой-то степени удалось победить смерть. Моя книга – это борьба против власти забвения, на которое я обречен» [II, 732].

ПОД СЕНЬЮ АРИСТАРХА

«Нет ничего труднее, чем определить в нескольких словах творчество того или иного писателя и смысл тех или иных произведений...»

Г. Газданов

Литературно-критические статьи Г. Газданова не нашли отражения в монографии Л. Диенеша; о них сказано буквально следующее: «...Газданов первоклассный прозаик, но вряд ли выдающийся критик. Любители газдановской прозы, вероятно, получат не так уж много удовольствия и наслаждения от этих вещей, вероятно их ждет некоторое разочарование».¹

Такая постановка вопроса едва ли правомерна. У Газданова не было претензии на роль «выдающегося критика», и потом, то, о чем пишет Диенеш, с не меньшим, пожалуй, основанием можно было бы сказать даже о великом Пушкине: читатель, конечно, не испытает такого же «удовольствия и наслаждения» от его критических статей, как при чтении его гениальной поэзии или прозы.

У критики назначение иное: она, скорее, менее жизнеспособна, ограничена требованием самой эпохи, ее идеалами. В. Белинский, как известно, высоко ценил Марлинского – литературного критика, но не писателя «...Марлинскому, как критику, литература наша многим обязана <...> Да, Марлинский немного действовал как критик, но много сделал – его заслуги в этом отношении незабвенны...».²

Но сегодня мало кто помнит о Бестужеве-Марлинском – критике, а вот повести его все еще переиздаются.

Обращение к литературно-критическому наследию Г. Газданова, не может, конечно, не вызвать известного недоумения у всех, кто знаком с его отношением и высказываниями в адрес критики:

относился он к ней «весьма отрицательно». Так, в письме к З. Шаховской Газданов прямо признавался: «...Я очень отрицательно отношусь к большинству критиков и так называемых литературоведов»³, а в другом его письме звучат ноты явно иронические: «...Должен вам признаться, – сообщал он писателю Л. Ржевскому, – что для меня «литературоведение» всегда представлялось чем-то загадочным... Почтительно читал труд Агнии Сергеевны* в «Мостах», из которого узнал литературоведческое слово «компонент»».⁴

В статье о Гоголе, Чехове, других критических работах, Газданов неизменно утверждал, что книги, посвященные жизни и творчеству писателя «почти никогда себя не оправдывают» и «...соединение слов – жизнь и творчество – особенно неубедительно».⁵

Любопытно, что З. Шаховская, которой Газданов писал о своем негативном отношении к литературоведению и критике, придерживалась мнения совершенно иного: жизнь писателя, по ее мнению, неразрывно связана с его творчеством. «...Любитель не только парадокса, но и мастер камуфляжа, – писала она о Владимире Набокове, – запутывания следов, нагромождающий камни преткновения перед своими исследователями, он как будто и посмертно желал бы ускользнуть – как личность – от любознательности или любопытства следующих поколений. С радостью бы уничтожил, думается мне, все свидетельства о нем, кроме своего собственного – литературного или, может быть, жены, ставшей на долгие годы его alter ego».

Я принадлежу к тем, которые верят, что жизнь писателя неотделима от его творчества, что они необходимо складываются вместе как «пузель» и что нельзя понять его произведения, игнорируя его биографию.

Как представить себе или объяснить себе творчество Достоевского, не приговоренного к смертной казни, не бывшего на каторге, не страдавшего от падучей...».⁶

Мысли Г. Газданова и З. Шаховской о постижении творчества и через жизнь писателя, продолжение, по существу, тех разногласий о «биографическом методе», о котором, в своей книге «Против Сент-Бева» М. Пруст писал: «...Суть его знаменитого метода в том, чтобы судить о произведениях без отрыва от человека, создавшего их, чтобы при оценке автора книги, если это только не «трактат по геометрии», считать немаловажным сперва ответить на вопросы, казалось бы, не имеющие никакого отношения к творчеству (как сочинитель

* А. С. Ржевская – супруга писателя Л. Ржевского, поэтесса, литературовед. Речь идет о статье А. С. Ржевской «Письмо как компонент повествования», напечатанной в журнале «Мосты» за 1970 год.

ведет себя в жизни...), обложиться всеми возможными сведениями о писателе, сличать его письма, расспрашивать знавших его людей, беседуя с ними или читая, что они написали о нем, если их уже нет в живых. Этот метод идет в разрез с тем, чему нас учит более углубленное познание самих себя: книга — порождение иного «я», нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках...».⁷

Однако следует сказать, что Газданов довольно часто вступает в противоречие с собственными утверждениями. Уже во второй, более поздней статье о Гоголе, Розанове, других своих работах, он не исключает фактов «биографии» и связывает с ними некоторые черты их творчества. «...Какая жуткая жизнь была у автора «Мертвых душ»! Ни жены, ни детей, ни собственного очага, ни дома, ни друзей, ни привязанности, ни пристанища, ни любви, ни даже России, из которой его все время тянуло в чужие земли; скитания, унижения, непонятый им самим литературный гений, презрение к тем, кого он хотел любить и кому, по его словам, он стремился принести пользу, безнадежное одиночество, бедность, и мания величия, и смертельный религиозный бред. И кроме того, конечно, страшный, нечеловеческий мир, который создало его чудовищное, раскаленное воображение, похожий на видение раскаленного ада, в котором сгорел Гоголь, оставив нам в наследство то, что было создано его неповторимым литературным гением, и неразрешимую загадку его кратковременного пребывания на земле, и его смерти — столь же непостижимой, как его жизнь».⁸

Так чем же объяснить, что, несмотря на свои эскапады, Газданов подвизался на поприще критики, так и не сумев обойти его стороной? Причина здесь, думается, объективная, вызванная, в первую очередь, самими возможностями критики. В беллетристике он не мог, сколько-нибудь полно, реализовать своих суждений о том или ином писателе (хотя они и встречаются в его художественных текстах); критика позволяла сделать это более обстоятельно и обоснованно: ведь слово «critique» означает не что иное, как суждение, оценка.

На заре века хорошо это почувствовал В.А. Жуковский, когда утверждал, что **критика требует особого призвания**, что Лонгины, Джонсоны, Адисоны, Лагарпы, Лессинги так же редки, как и великие художники, творениям которых они научили нас удивляться, и что литературное и критическое дарование — это не одно и то же.

Писательский дар Газданова счастливо сочетался с незаурядными способностями литературного критика, — и что особенно ценно — как творец, он мог, как бы «изнутри», судить о многом.

Забегая вперед, скажем, что негативные высказывания Газданова в адрес литературной критики, это всего одна, декларативная, так сказать, сторона, а на деле выступал он как профессиональный критик, правда, опять же не без известных оговорок: он начинает именно с такой оговорки, например, свою статью о В.В. Розанове. «...Я, прежде всего, хотел бы отметить, – пишет Газданов, – что не собираюсь писать критическое исследование о Розанове, то есть совершать работу, которую в большинстве случаев – и особенно в данном – считаю не очень важной и могущей иметь только библиографический интерес. Для всякого читателя сами произведения автора говорят за себя, всякие же комментарии к ним чаще всего бывают утомительны и не нужны – тому пример скучнейшие труды пушкинианцев, которые только компрометируют Пушкина в глазах незнакомых людей и которые, к счастью, мало читают».⁹

И, тем не менее, Газданов самым радикальным образом приступает к суждению о деятельности Розанова – автора «Опавших листьев» и «Уединенного» и Розанове – человеке.

Можно ли говорить, что значение статьи Газданова о Розанове, других его критических работ имеет всего лишь «библиографическое» значение? Едва ли. Для этого его оценки и суждения слишком резки, часто насмешливы и ироничны. И уж, конечно же, было бы в корне неверным классифицировать их как некую «литературную игру».

К критике Газданов обратился примерно тогда же, когда им были написаны первые рассказы. В журнале «Воля России» за 1929 год появилась его статья «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане». Начиная с этого времени, на протяжении почти сорока лет, он выступал по самым различным вопросам как критик и литературовед. Ему принадлежат статьи, эссе, рецензии, радиопередачи в разделе «Дневник писателя» на станции «Свобода» о Гоголе, Чехове, Алданове, Розанове, Бунине, Ремизове, Пастернаке, Зайцеве, Осоргине, Поплавском, Степуне, Шаховской, Фельзене, Грингере, Славомире Мрочике, Эдгаре По, Прусте, Поле Валери, Сартре, Франсуа Мориаке, Греме Грине и др.; помимо этого, статьи общего характера: «Мысли о литературе», «О русской литературе», «О молодой эмигрантской литературе»; доклады в масонской ложе – «Писатель и коллектив», «Литература социального заказа» и т.д.

А как же быть, все-таки с эскападами Газданова в адрес критики?

Нетрудно заметить, что его инвективы направлены не столько на ниспровержение самой критики, сколько на ограниченность ее возможностей, недостаточную точность и ис-

черпывающую глубину, таких, скажем, терминов, как «переличка», «мироощущение», «миросозерцание» – этой «ахиллесовой пяте» литературоведческой науки. Эта неточность, метафоричность определения неизменно вызывает у Газданова раздражение. «...Речь какого-нибудь профессора – как недавно чуть ли не в Харбине по поводу Бунина было сказано, что «красной нитью» – и откуда такое, ничему не соответствующее выражение? – через его рассказы «проходит стремление к идеалу».

Впрочем, а следовало ли раздражаться, если вспомнить, что только к началу XIX века в русской литературной критике появились такие понятия, как «образ», «вкус», «талант», «сочинять», «трогательный» и т.п.?

А. Пушкин, неизменно следивший за развитием не только западной литературы, но и критики, остро ощущал медленный ее рост, стремился сделать критику в России более жизнедеятельной и активной. В письме к Бестужеву Пушкин не без горечи писал: «У нас есть критика, а нет литературы. Где же ты это нашел? Именно критики у нас недостает».¹⁰ А когда вышли исторические романы М. Погодина, он писал ему: «У нас критика, конечно, ниже даже и публики, не только самой литературы. Сердиться на нее можно, но доверять ей в чем бы то ни было – непростительная слабость».¹¹

Примечательно, что Газданов в статье о Гоголе поднимает вопрос, составляющий предмет литературной критики – это литературные «школы», направления. «...Нет ничего более спорного, – писал Газданов, – чем утверждение о существовании «школ» в литературе. Спорность понятия «школа» в применении к литературе становится особенно очевидной, если мы поставим вопрос, к какой школе можно отнести Шекспира или Сервантеса, Толстого или Бальзака, Достоевского или Пруста? Как можно применить к неповторимому гению Гоголя какие-то понятия о школе или направлении? Гоголь – это, я думаю, истина неоспоримая – писал так, как не писал никто после него. Это не помешало Белинскому сказать, что, в сущности, неповторимость Гоголя заключалась в том, что он будто бы воспроизводил действительность. Не стоит, однако, мне кажется, упрекать Белинского в этой явной аберрации: над большинством русских критиков и критиков литературы тяготеет какой-то рок. Они написали множество трудов, но достаточно взять любую, или почти любую, книгу по истории русской литературы, чтобы убедиться, что ее автор чаще всего просто плохо разбирается в том, что он читает». И далее: «...Сказать, что те или иные писатели представляют реальное направление в литературе или романтическую школу, или одну из школ, или одно из направлений, можно с известной натяжкой только о писателях второстепенных».¹²

Наше представление о Газданове, его интересе к литературной критике, в настоящее время существенно расширились, благодаря новым, ранее неизвестным, материалам. Так, в хронике культурной жизни русской эмиграции за годы 1920–1930, составленной Мишелем Бейсаком,¹³ находим некоторые такие сведения за 1930 год:

«10 мая. Союз молодых поэтов. Доклад Голенищева-Кутузова на тему «Проблема современной эстетики и литературная критика»: 1) зависимость литературной критики от философских систем; 2) эстетическое учение Бенедитто Кроче и «оправдание» логики, поэзия и не-поэзия; 3) искусство и критика.

В прениях участвуют В. Андреев, Г. Газданов, Г. Иванов, Ю. Мандельштам, К. Мочульский, Н. Оцуп, Б. Поплавский, Г. Раевский, М. Слоним, Б. Терапиано, Ю. Фельзен, М. Цейтлин и др.

30 октября. Первое после летнего литературное собрание «Кочевья». Тема вечера – «Итоги литературного года за рубежом»:

- 1) вступительное слово – Ладинский;
- 2) литературная смена – Сосинский;
- 3) «Числа» – Эйслер.

В прениях принимают участие гг. Адамович, Вышеславец, Варшавский, Газданов, Оцуп, Поплавский, Талин, Федотов, Цветаева и др.

27 ноября. «Кочевье», очередное собрание. Программа: устный журнал «Кочевье» № 3. Содержание номера:

1. Вадим Андреев. «Кариолан» (поэма).
2. Гайто Газданов – новые рассказы.
3. Ант. Ладинский – новые стихи.

Статьи и рецензии:

4. Вс. Фохт. «В. Сирин».
5. Б. Сосинский. «Записные книжки Блока».
6. А. Сизов. «Обман» Ю. Фельзена.
7. Н. Городецкая. «Андре Мальро».

Вырезки из газет и журналов. Обмен мнениями.

18 декабря. «Кочевье». Сотый вечер. Программа: Марк Слоним – «Советская литература в 1930 году». После доклада прения, в которых принимают участие В. Андреев, А. Браславский, В. Варшавский, Г. Газданов, Н. Рейзини, А. Эйслер, В. Фохт, М. Цветаева).

Невзирая на безапелляционную категоричность многих суждений, к чести Газданова следует признать, что он вполне допускал мысль о том, что современники не всегда понимают до конца эпоху, в которой живут, и что творчество писателя, во всяком случае, какие-то грани, остаются за пределами по-

нимания критика: «каких-нибудь тридцать лет назад, – засвидетельствует Газданов в своих «Литературных признаниях», – критика ставила рядом Блока, Брюсова, Белого. Ведь нам, современникам, слышать об этом, по меньшей мере, странно. Как можно было этого несчастного Брюсова, который был глубочайшим образом лишен самого ничтожного поэтического дарования, по сравнению с которым какой-нибудь Клюев – просто титан, сравнивать с Блоком? Ведь после Пушкина был Блок, и этим все кончилось. Как нужно было, казалось бы, совершенно ничего не понимать в поэзии, чтобы об этом говорить серьезно? И вместе с тем нельзя от этого просто отмахнуться: среди тех, кто хвалил Брюсова, были люди, прекрасно все понимающие: и ни в их честности, ни в их уме мы не имеем право сомневаться. Нет, по-видимому, было нечто неуловимое, прекрасное и преходящее, – что они чувствовали и понимали и чего мы, наверное, никогда не постигнем. И Брюсов это как-то выражал, хотя нам это и кажется чудовищно нелепым».¹⁴

Теперь, когда вполне можно говорить о Газданове как о литературном критике, самое время обратиться к тем принципам, той концепции, которой придерживался сам писатель – она складывается из целого ряда его высказываний и суждений.

Прежде всего, Г. Газданов отклоняет, считает «второстепенными» те литературные произведения, которые вызваны к жизни причинами «общественной необходимости».¹⁵

Заметим попутно, что Г. Газданов не был одинок в своем отрицании социального назначения искусства: были у него такие предшественники, как основоположник «органической критики» Аполлон Григорьев и тот же В. Брюсов, утверждавший, что «искусство автономно», что у него «свой метод и свои задачи». «...Когда же можно не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной! Неужели, после того как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте же ему, наконец, свободу!»¹⁶ (выделено мной – Н.Ц.).

В упомянутом уже письме к З. Шаховской, датированном сентябрем 1970 года, в котором Газданов выразил свое отрицательное отношение к критике, буквально через несколько строк, – и в этом проявилась опять же его удивительная непоследовательность, – Газданов дает собственное определение назначения поэзии, разбирая поэтический сборник З. Шкловской «Перед сном»: «Главный – единственный, я думаю, – критерий для оценки поэзии, это ее звук: «De la misigue avant tout chose» («Музыка прежде всего») – это всегда будет верно. И прежде всего по отношению к Вашим стихам».

Строка «Музыка прежде всего» взята Газдановым из стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии», и хотя, по ут-

верждению самого французского поэта, он не придавал этому требованию программного значения, тем не менее, подхваченная многими, в том числе и русскими символистами, она обрела магическую силу, знаменуя доминирующий принцип музыкальности в стихотворении.

Помимо «музыкальности» в заслугу поэзии З. Шаховской Газданов ставит «правильный и очень личный тон», что придает им, по его мнению, самобытный характер, делает их «не похожими ни на чьи другие» стихи. И, наконец, рассматривая поэзию З. Шаховской в контексте творчества других современных ей поэтов, Газданов отстаивает очень важный для него принцип ясности и простоты: «...Нет в них и того досадного «новаторства», которое чаще всего объясняется каким-то психологическим или творческим ущербом: самые лучшие стихи написаны просто, будь это Пушкин, Блок или Мандельштам...».

Чрезвычайно важным представляется нам и другое, лишь недавно опубликованное, письмо Газданова (хранится оно в архиве Иллинойского университета г. Урбана, США) к поэтессе Софии Прегель. Разбирая новый сборник ее стихотворений, Газданов обращается к тем сторонам творчества, которые представляются ему наиболее существенными: «...Вы знаете, – пишет он Прегель, – что я только презренный прозаик – знание, которое не дает мне права судить о поэзии, т.к. – в этом смысле у меня никогда не было сомнений – поэзия – это высшая форма литературного искусства, а проза – низшая. Но – стихи позволено любить даже прозаикам. Поэтому я Вам особенно благодарен за вашу книгу. В ней, по-моему, есть то, что я редко нахожу в стихах, которые мне приходилось читать – две вещи, которые мне хотелось бы отметить: во-первых, эмоциональную насыщенность, то есть то, чего не хватает Вашим современникам-поэтам; не буду называть их имена, Вы их знаете так же хорошо, как я. Во-вторых, то, что я вижу все, о чем Вы пишете, вижу и чувствую вплоть до солнечного света и ветра. Я не говорю о техническом совершенстве – в этом Вам, я думаю, никто никаких упреков делать не мог».¹⁷

В одном из писем Г. Адамовичу, датированном концом 60-х годов, Газданов говорит о собственном восприятии поэзии, и о том, что представляется ему в ней наиболее важным.

«...В частности, о поэзии. Тема, конечно, трудная. В поэтическом «новаторстве», так сказать, ремесленном, есть всегда что-то провинциальное, какое-то наивное убеждение в том, что длина строки и перерыв ритма могут иметь какую-то самостоятельную ценность и спасти плохое стихотворение. «Вот, господин профессор изволят говорить...» – помните нашего бедного Гингера? – что, дескать, стилистическая безошибоч-

ность «молодого поэта» Чинова* ... и т.д. Все это хорошо, но зачем мне эта стилистическая безошибочность, если все стихи Чинова отличаются непоправимой и тревожной незначительностью? Помните слова Чехова? «Они только притворяются декадентами, а на самом деле они здоровые мужики»<...> Научиться писать стихи нельзя – то, что не знает, по-видимому, Чинов. Объяснить поэзию тоже нельзя, и никакие рациональные критерии к ней, я думаю, неприемлемы. Приходится вернуться к тривиальности: поэтом стать нельзя, можно родиться поэтом. Звучит это не очень убедительно и высокопарно – «родиться поэтом». Но что делать, как сказать иначе?..»¹⁸

В начале тридцатых годов в своих «Литературных признаках», а несколько позже и в своей нашумевшей статье «О молодой эмигрантской литературе» Г. Газданов, в сущности, был первым, кто отозвался о В. Сирине-Набокове как о писателе «вне среды, вне страны», «...Сирин, единственный талантливый писатель «молодого поколения», в своих романах чаще всего описывает иностранцев... То, что герои Сирина иностранцы, я думаю, не случайно: мы живем – не русские и не иностранцы – в безвоздушном пространстве, без среды, без читателей, без ничего – в этой хрупкой Европе, – с непрекращающимся чувством того, что завтра опять все «пойдет к черту», как это случилось в 14-м или в 17-м году. Нам остается оперировать воображаемыми героями, если мы не хотим возвращаться к быту прежней России, которую мы не знаем, или сугубо эмигрантским сюжетам, от которых, действительно, с души воротит». И, спустя пять лет, вновь возвращаясь к этой мысли, Гайто Газданов напишет: «...Я выделил Сирина. Но он оказался возможен только в силу особенности, чрезвычайно редкого вида его дарования – писателя, существующего вне среды, вне страны, вне остального мира. Но и то, конечно, в его искусственном мире есть тот психологический *point d'erares**, которого нет у других и который другими не может быть ни принят, ни усвоен, так как является ценностью только этого замкнутого круга творчества. И к молодой эмигрантской литературе Сирин не имеет никакого отношения».¹⁹

Литературные интересы Газданова распространялись и на европейскую, в частности, французскую литературу: эстетика французского символизма, как мы уже видели, ему близка.

Показательны и его радиопередачи. Одна из последних радиопередач, о Ж.П. Сартре, конечно, излишне политизиро-

* Чинов Игорь Владимирович – поэт, автор сборников «Монолог» (1950), «Линии» (1960), «Метафоры» (1968), «Партитура» (1970), «Композиция» (1972), «Пастораль» (1976), «Антитеза» (1979), «Автограф» (1984).

** Исходный пункт (*фр.*).

вана, но, вместе с тем, в ней выражена и оценка, отношение к Сартру как к писателю. «...Лет двадцать тому назад Сартр был одним из самых читаемых авторов, главой, так называемых, экзистенциалистов. Но, по мере того, как проходило время, слава Сартра тускнела, имя его для новых поколений уже не значило то, что раньше, и Сартра при жизни начали забывать <...> В 50-х годах Сартр был властелином умов в Париже, потом он как-то незаметно перестал им быть... Рассчитывать на то, что экзистенциальные теории будут всегда привлекать к себе очень многих, в частности, молодежь, рассчитывать на это было трудно – это требовало известных познаний в области философии, известной культуры... Что оставалось, – литература? Но и сартровская литература слишком сложна для массового читателя <...> Парадоксальна также литературная биография Сартра. Лучшее, что он написал, это его короткие рассказы, в частности, рассказ «Стена». Его трилогия «Путь свободы» гораздо менее удачна по построению, где он часто пользуется монтажом, который так любил Дос-Пассос, и по содержанию. Его философский труд «Бытие и небытие» доступен сравнительно узкому кругу читателей. Остаются его пьесы, чаще всего, удачные, его статьи, но это уже не литература, а театр и публицистика.

Если бы Сартр продолжал писать так, как начинал до войны, он мог бы стать одним из выдающихся современных писателей и, действительно, по заслугам получить Нобелевскую премию, которая была ему присуждена с недостаточными основаниями, и от которой он отказался. <...> Есть основание предполагать, что его литературная участь – это скорое забвение, несмотря на его несомненный ум и талант...»²⁰

Если в статье о Ж.П. Сартре понятна позиция критика, не принимающего литературу определенной политической направленности, то трудно понять другие его оценки и суждения. Так, трактат Буало «Поэтическое искусство» для Газданова не более, чем «простое собрание общих мест дурного тона»; «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо – свидетельство «несомненной ограниченности автора – при бесспорном огромном таланте и искренности». В статье, посвященной Гоголю, он, в свою очередь, утверждал: «Все творчество Гоголя – это какой-то бред, принимающий разные формы, начиная от «Пропавшей грамоты», «Вия» и кончая «Мертвыми душами», «Ревизором», «Записками сумасшедшего», «Носом» и книгой «Выбранные места из переписки с друзьями».²¹

«Чрезвычайно спорным» для русской литературы представляется Газданову и значение «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя и «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского. И в то же время, повести «Капитанская дочка» и «Повести

Белкина» А. Пушкина по сравнению с теми же «Мертвыми душами» упоминаются как «ученические произведения». «Жизнь Арсеньева» Бунина – о ней восторженно писали Б. Зайцев, М. Алданов, К. Паустовский, – для Газданова остается за пределами литературы, в силу «стилистической беспомощности» (?!), впрочем, как едва ли не лучший роман В. Набокова «Другие берега».²²

Что это? – неужели всего лишь желание эпатировать читателя, что так трудно вяжется с самим характером Газданова, или же в выпадах против этих авторов кроется то, что они пишут совершенно по-иному?

В беседе с Буниным Чехов как-то поведал о том, что ему особенно нравится в Л. Толстом: «...Знаете, что меня особенно восхищает в нем, это его презрение к нам как к писателям. Иногда он хвалил Мопассана, Куприна, Семенова, меня... Почему? Потому что он смотрит на нас, как на детей. Наши рассказы, повести и романы для него детская игра, поэтому он в один мешок укладывает Мопассана и Семенова. Другое дело Шекспир: это уже взрослый, его раздражающий, ибо он пишет не по-толстовски...».²³

Воззрения Газданова на природу критики, целый ряд его высказываний содержат, как мы уже убедились, немало противоречий; категорически отвергая социальное искусство, именуемое им «литературным производством», Газданов создает такое глубоко реалистическое, социальное по своему характеру, произведение, как роман «Ночные дороги». Но, казалось бы, бесстрастный, на первый взгляд, тон повествования, картины социального расслоения людей, оказавшихся на дне жизни, настолько разительны и контрастны, что не могут оставить равнодушным читателя; социальными мотивами пронизаны и многие рассказы Газданова, другие его романы.

Таким образом, творчество самого Газданова часто расходится с его требованиями, изложенными в критических статьях – относится это, в первую очередь, к непризнанию социального характера литературы. Трудно себе представить абсолютно вне-социальные произведения; другое дело – сама степень этой социальности, ее направленность и т.д., а у Газданова она оказывается нередко предельно обнаженной, если вспомнить мрачные картины парижской бедноты. «...Теперь, когда я знаю Париж лучше, чем любой другой город моей родины, мне нужно сделать над собой большое усилие, чтобы вновь увидеть этот его почти исчезнувший, почти потерянный облик. Но зато вид его предместий оставался таким же; и я не знаю ничего более унылого, чем рабочие предместья Парижа, где, кажется, в самом воздухе стелется вековая, безысходная нищета, где жили и умирали целые поколения людей...».

В заключение разговора о Газданове – литературном критике, хотелось бы вспомнить именно то его определение назначения искусства, которое является наиболее емким, и, в то же время, как нельзя лучше выражает характер его собственных произведений: «...Мне кажется, что искусство становится настоящим тогда, когда ему удается передать ряд национальных эмоциональных колебаний, которые составляют историю человеческой жизни и по богатству которых определяется в каждом отдельном случае большая и меньшая индивидуальность. Область логических выводов, детская игра разума, слепая прямота рассуждений, окаменелость раз навсегда принятых правил исчезают, как только начинают действовать силы иного, психологического порядка, или беспорядка вещей. «Всякое наше суждение сводится к уступке чувству» – признание тем более ценное, что высказал его философ Паскаль, умевший придавать особую убедительность своим суждениям».

Определение это, несомненно, отвечает и самому характеру творчества Гайто Газданова – ее, по преимуществу, метафизической и сенсуальной направленности.

Именно эта сенсуальность сближает творчество Газданова и Пруста, автора «В поисках утраченного времени», который писал: «С каждым днем я все меньше значений придаю интеллекту. С каждым днем я все яснее сознаю, что лишь за пределами интеллекта писателю предоставляется возможным уловить нечто из данных впечатлений, иначе говоря, постичь что-то в самом себе и обрести единственный предмет искусства».²⁴

1. «БУНТУЮЩИЙ УЧЕНИК»

Гоголевская традиция в русской литературе – вопрос сложный и далеко неоднозначный: так, Л. Толстой, в отличие от Достоевского, никогда бы не мог отнести себя к поколению писателей, «вышедших» из гоголевской «Шинели». Относится это, очевидно, и к большинству писателей русской эмиграции.

В. Розанов, как известно, указывал на принципиальное различие между гоголевской традицией и творчеством большинства русских писателей XIX столетия. «...Известен взгляд*, по которому вся наша новейшая литература исходит из Гоголя, было бы правильной сказать, что она вся в своем целом явилась отрицанием Гоголя, борьбою против него. Она вытекает из него, если смотреть на дело с внешней стороны, срав-

* Он подробно развит, между прочим, у А. Григорьева в статье «Взгляд на современную изящную словесность; и ее исходная историческая точка» (примечание В. Розанова).

нивать приемы художественного творчества, его формы и предметы. Так же, как и Гоголь, весь ряд последующих писателей, Тургенев, Достоевский, Островский, Гончаров, Толстой, имеют дело только с действительной жизнью, а не созданную в воображении («Цыганы», «Мцыри»), с положениями, в которых мы все бываем, с отношениями, в которые мы все входим. Но если посмотреть на дело с внутренней стороны, если сравнить по содержанию творчество Гоголя с творчеством его мнимых преемников, то нельзя не увидеть между ними диаметральной противоположности. Правда, взор его и их был одинаково устремлен на жизнь: но то, что они увидели в ней и изобразили, не имеет ничего общего с тем, что видел и изображал он<...> Мертвым взглядом посмотрел Гоголь на жизнь и мертвые души только увидал он в ней. Совсе не отразил действительность он в своих произведениях...».¹

Нельзя тут же не сказать и об отношении И. Бунина к творчеству автора «Мертвых душ». «...Гоголь, конечно, гениальный писатель. Смешно это отрицать, но разрешите мне его не очень любить. Уж очень много в нем пошлого, неестественного. Откройте хотя бы первую страницу «Мертвых душ» («поэмы» – почему поэмы?). Действие происходит в губернской городке и вдруг у дверей кабака разглагольствуют два «русских мужика». Что же вы могли бы подумать, что это испанцы судачат о том, доедет или нет Чичиков до Казани? Но еще того неестественнее подбор имен. Где он мог выкопать такие мертворожденные имена, как Яичница, Земляника, Подколесин, Держиморда, Бородавка, Козопуп? Ведь это для галерки – это даже не смешно, это просто дурной тон. Даже в фамилии «Хлестаков» есть какая-то неприятная надуманность, что-то шокирующее. Да и Антон Павлович со своим Симеоновым-Пищиком, несмотря на свой вкус, сел в калошу. Нет, удачная фамилия – важнейшая для писателя вещь. Полюбуйтесь только фамилиями у Толстого – это подлинные алмазы».²

В. Набоков о желании критиков усмотреть в его творчестве гоголевское начало, не без иронии замечал: «Отчаявшиеся русские критики, трудясь над тем, чтобы определить влияние и уложить мои романы на подходящую полочку, раза два привязывали меня к Гоголю, но, поглядев еще раз, видели, что я развязал узлы и полка оказалась пустой».³

Действительно, в отличие от творчества Тургенева, Чехова, Бунина, и даже Достоевского, попытка «привязать» к Гоголю Набокова выглядит, и в самом деле, робкой попыткой. Так, Г. Адамович, разделяя мнение критика П. Бицилли, высказанное им в статье «Возрождение аллегории», писал: «...Я прочел статью до рассказа (имеется в виду рассказ Набокова «Весна в Фиальте» – *Н.Ц.*) и подумал: как верно! Действи-

тельно, если оставить в стороне общественную «направленность» салтыковских писаний, если вдуматься и взглядеться в их сущность, сходство несомненное, – даже без цитат, которые приводит Бицилли. Сходство – в резкости рисунка, в сухости, какой-то охолощенности его, превращающей все в карикатуру, сходство в предельном «антитолстовском» творчестве. Гоголь лишь мимоходом задел Сирина, Салтыков с ним связан теснее...».⁴

Впервые к творчеству и личности Н.В. Гоголя Газданов обратился в своих «Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» в 1929 году. Спустя почти тридцать лет он пишет вторую статью «О Гоголе», что несомненно свидетельствует о том, что мысли об авторе «Мертвых душ» занимали его в течение многих лет.

Свою вторую статью о Гоголе он, видимо, неслучайно начинает с апелляции к авторитету Л. Толстого, и с заявления о том, что всякая попытка «понять» Гоголя граничит с «почти неразрешимой задачей», это своего рода «алгебраическая формула». И слова Л. Толстого: «Гоголь был человеком с большим талантом, но узким и темным умом»,* в какой-то степени напоминают очень короткий и беспощадный диагноз или, если угодно, приговор».⁵ И все же, даже это не проясняет подлинного отношения Газданова к Гоголю, его противоречивых о нем суждений и оценок.

Примечательно, что Г. Адамович в своей рецензии на роман Г. Газданова «История одного путешествия», касаясь самой гоголевской традиции в русской литературе, счел необходимым оговориться особо: «Воспоминание возникло не из сходства, – его нет никакого, – не от того, чтобы Газданов был далеким учеником Гоголя или ему подражал».⁶

В отличие от Г. Адамовича, современная исследовательница М. Васильева считает Газданова – «бунтующим учеником», «блудным сыном гоголевской традиции». «...Это особая форма близости, Газданов – «блудный сын» гоголевской традиции в литературе русской эмиграции. В нем никто не видел продолжателя Гоголя, и это понятно, он сам никогда не претендовал на это место...».⁷

Вторая статья Газданова «О Гоголе», напечатанная в журнале «Мосты» за 1960 год, и в самом деле, отличается резкостью суждений: «Парадокс заключается в том, – замечает по этому поводу Васильева, – что автор, так чутко распознав-

* Это неточный пересказ мысли Л. Толстого: «Гоголь – огромный талант, прекрасное сердце и небольшой, несмелый, робкий ум». См.: Л. Толстой. О Гоголе (1909) / Л. Толстой. О литературе. Статьи, письма, дневники. – М., 1955. – С. 599.

ший когда-то «природу» и «тайну» Гоголя, в поздней работе не только не пытался утвердить свою природную близость к классику, напротив, – он отрекался от Гоголя как раз в том самом «природном», «тайном», иррациональном, неожиданно поражая своей жесткостью суждений».⁸

Рассказ «Бистро», не опубликованный самим Газдановым,^{*} так и оставшийся в его личном архиве, не может быть, по мнению Васильевой, лишь экзерсисом, стилизацией под гоголевскую «Шинель». Он позволяет говорить – «о влиянии Гоголя на лучшие газдановские произведения». Утверждение, на наш взгляд, достаточно рискованное, и нуждающееся в более обстоятельном, глубоком научном обосновании. «...В первом эссе Газданов писал о «фантастическом» мире гоголевской прозы, о ее «сновидческой» природе и об особом даре, который ставил Гоголя в ряд «посвященных» писателей. Газданов определил этот дар как «болезнь сосредоточенного внимания». Мир, рожденный как бы в смешанных плоскостях нескольких одновременно узнаваемых и в то же время потусторонне-несуществующих реальностей, был, конечно близок Газданову. Влияние Гоголя на лучшие газдановские произведения несомненно. «Призрак Александра Вольфа», «Водяная тюрьма», «Третья жизнь», – список этот можно продолжить».⁹

В перечень названных Васильевой произведений, который «можно продолжить», попал и рассказ Газданова «Третья жизнь». В главе «Бег времени» мы указывали на источник этого рассказа, и не только на основании предпосланного ему эпиграфа из Мопассана, но и самого текстологического анализа.

Далее М. Васильева пишет: «Подспудно гоголевский мир всегда тревожил писателя-эмигранта и проявился в поздних произведениях даже сильнее. Тогда тем более парадоксальным кажется появление в «Мостах» статьи «О Гоголе», по резкости суждений сравнимой с работой «Как произошел тип Акакия Акакиевича» Василия Розанова. «Какая-то часть мира – область положительных понятий, выражаясь очень приблизительно, – была для Гоголя наглухо закрыта, – писал Газданов в «Мостах». – <...> Возьмем его героев: майор Ковалев изображен со свирепой гоголевской убедительностью совершенным идиотом. Иван Федорович Шпонька – то же самое. Даже старосветские помещики, что может быть более убогим, так сказать, душевно нищими, чем их существование? Врун и дурак Хлестаков, взяточник городничий, взяточники чиновники, наконец, бедный Акакий Акакиевич, тоже описанный с необыкновенной жесткостью, – вот то, что изображал Гоголь, вот тот мир, который он видел». Завершенный вариант рассказа «Бистро» – своеоб-

^{*} См.: Литературная газета. – 1998. – 2 декабря (публикатор М. Васильева).

разная интерпретация гоголевской повести – находится чисто хронологически где-то между двумя полюсами в гоголеведении Газданова. Тем самым неизвестный рассказ оказывался выпавшим из влияния газдановедов составляющей того пути, который прошел писатель – от попытки разгадать «тайну» Гоголя («Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане») до декларированной «войны» против великого классика («О Гоголе») и, значит, во многом эту смену взглядов мог объяснить».¹⁰

И все же, в заключение еще раз хотелось бы напомнить, что не следовало на основании так и неопубликованного самим Газдановым рассказа «Бистро», делать столь далеко идущие выводы, говорить о гоголевском влиянии в целом на творчество писателя, если учесть, к тому же, что в резюмирующей части статьи М. Васильевой «всплывает» допущение «своеобразного стилистического эксперимента». «При внимательном чтении неизвестный рассказ «Бистро» обретает черты своеобразного стилистического эксперимента, открывающего нам совершенно нового Газданова-минималиста. «Фраза Газданова движется вовсе не по-гоголевски, более плавно, медленно, но, в сущности, родит не менее замысловатый причудливый мир», – заметит исследователь творчества писателя-эмигранта.¹¹ «Бистро», пожалуй, единственный случай проживания «гоголевского» начала на совершенно иной скорости. Это и дало тот разящий эффект «мгновенности исчезновения», который производит рассказ. В итоге Гайто Газданов виртуозно достигал полного совпадения воплощения и замысла».¹²

2. «МИФ О РОЗАНОВЕ»

Феномен Розанова, его творчество и личность привлекали многих: о нем писали, с ним полемизировали Д. Мережковский, Н. Михайловский, М. Горький, Н. Минский, А. Белый и др.

Известный мыслитель XX века, создатель «религии пола», Розанов занимает положение особое: философы считают его скорее писателем, а писатели – философом. Впечатление на своих современников он производил самое неожиданное. И. Бунин, уже будучи известным писателем, посетил Елец, где он учился, и где одно время преподавал Розанов. «...Старичок-директор все еще был на своем посту. Беседуя с ним, мне захотелось расспросить его о Розанове, который всегда меня интересовал. Директор замахал на меня руками:

– Ну, что вы хотите – сумасшедший... Преподавая свой предмет, он обращался к ученикам: «Вы меня понимаете? Нет; ну, это очень хорошо, это прекрасно – настоящая мудрость именно в том, чтобы не понимать».¹

Статья Г. Газданова «Миф о Розанове» написана была в тот же год, что и «Заметки об Эдгаре По, Гоголе, Мопассане». В ней он отступает от своего, не раз высказанного убеждения в том, что «соединение слов – жизнь и творчество – звучит особенно неубедительно...». Жизнь Толстого не объясняет его творчества, жизнь Пушкина не объясняет его творчества. Жизнь Чехова – меньше всего». ²

Однако основу статьи Газданова о В. Розанове составило положение классического труда Э. Голлербаха, полагавшего, что «понять Розанова-писателя значит узнать Розанова-человека. В. Розанов писатель и человек поясняют и дополняют друг друга... Вот почему изучать его жизнь нужно в свете его творчества <...> Его можно понять только «изнутри», только психологический анализ может привести к постижению Розанова. Его «лицо» и есть его «философия». ³

Именно такой задачей психологического анализа и задается Газданов, желая через жизнь писателя объяснить его творчество, и это не единственное противоречие Газданова – он не разделяет Розанова писателя и человека. В другой его заметке Василий Розанов неожиданно попадает в число тех немногих русских писателей, которым дано было постичь и время, и эпоху. «...Современникам вообще не дано понимать эпохи, в которую они живут, если условно представить возможность такого понимания. На примере русской литературы в этом особенно легко убедиться. В ней вообще понимающих в этом смысле мало: Толстой, был Блок, был Розанов, был, озаряемый минутными и блистательными постижениями, Андрей Белый». ⁴

Газданов, хорошо знакомый с западной литературой, осознал, что Розанов – «чуть ли не единственный мыслитель рубежа веков, олицетворяющий собой подчеркнуто национальный образ философии» – и обращение его к автору «Уединенного» и «Опавших листьев», едва ли можно считать случайным. Более того, Газданов в своей статье, касаясь ряда сторон личности и философии В. Розанова, стремится развеять миф, который на протяжении лет складывался вокруг его имени, хотя задача эта не простая, ибо «нет более противоречивого писателя, чем Розанов». Примерно к такому же заключению приходит В. Носов – автор исследования о Розанове: «Розанов, – пишет он, – принадлежал к писателям явно открытого типа, которые охотно сообщают о себе все – хорошее и плохое, обычное (из серии достоверных биографических сведений) и самое интимное <...> чем больше Розанов сообщает о себе, тем менее становится ясен. Откровенность выглядит иллюзией, заманчивой шторой, таящей за собой какого-то неведомого Розанова, которого даже и искали современники, но которого все-таки не было...». ⁵

Предлагая нам свое собственное истолкование Розанов-писателя и Розанова-человека, Газданов не может скрыть своего субъективного, читательского отвращения к некоторым местам его сочинений. «Читая «Опавшие листья» и «Уединенное» Розанова, – признается Газданов, – мне трудно было отделаться от чувства непобедимого отвращения: там есть множество вещей, которые не могут не покорибить всякого, кто перелистает эти страницы. Розанов, между прочим, считал эти вещи своими главными вещами. «Лучшее во мне (сочин.), – пишет он Голлербаху, – «Уединенное». Прочее, все-таки, «сочинения», я «придумывал», «работал», а там просто – я. «Просто – я» – это, конечно, хитрость и неправда. Верно это и в том смысле, что действительно житейская, литературная сторона Розанова, – не знаю, самая ли важная – изображена там довольно тщательно. Не будем говорить об «едином» стиле Розанова, о необыкновенности книг, написанных такими отрывками, – это не имеет значения; нетрудно убедиться, что для Розанова эта сторона вопроса не представляла интереса.»⁶

И следом за этим, одно из, пожалуй, неожиданных открытий Газданова: «...Думаю, что Розанов вообще искусство не очень любил – не искусство стилистическое, а искусство как таковое – и много в нем не понимал. Я приведу сейчас пример, чтобы не показаться голословным, цитату о Герцене: «...никакой трагедии в душе... Утонули мать и сын. Можно с ума сойти и забыть, где чернильница. Он только написал «трагическое письмо» к Прудону».

Этого Розанов понять не мог. Вместе с тем страницы Герцена в «Былом и думах», описывающие этот эпизод, так потрясающи, что их можно сравнить только с некоторыми местами из Толстого.

Герцена вообще знают мало и плохо, это один из самых замечательных писателей XIX века, и его, конечно, нельзя сравнить ни с Тургеневым, ни с Лесковым...».

Газданов, вслед за высказыванием Розанова о Герцене, говорит о той психологической раздвоенности («две души»), которой, в отличие от людей обычных, обладает писатель, и который, поневоле, вынужден все замечать и анализировать. И это бремя, – поэтому писатель заслуживает скорее сочувствия, чем зависти. Герцен объяснял это так: «Кажется, у него две души, одна – та, что замечает, объясняет, истолковывает каждое ощущение своей соседки, – душа природная, обыкновенная для всех других людей, – и он живет обреченным жить всегда, при любых обстоятельствах отражением самого себя и отражением других, обреченным наблюдать за тем, как он чувствует, действует, любит, думает, страдает, и никогда самому не страдать, не думать, любить, чувствовать, как все

другие люди – искренне, открыто, просто, не анализируя себя после каждого признания или всхлипывания...».

Понять это Розанову было не дано, как не мог он понять и другого – «аристократичности» (под аристократичностью Газданов, в данном случае, имеет в виду не столько социальное значение этого определения, сколько духовное). Поэтому для него так и остались чуждыми и Герцен и Толстой. Розанову все казалось, что Герцен «устраивает республику только потому, что он миллионер, – а будь он беден, ему бы это и в голову не пришло; о Толстом он размышляет так:

«Религия Толстого не есть ли «туда и сюда» тульского барина, которому хорошо жилось, которого много славил и который ни о чем истинно не болел?».

В. Розанов не мог допустить мысль о бескорыстности Толстого: «...Так вор не понимает, неужели человек может быть серьезно честен? Для него это непостижимо. Так лакей не понимает барина. А барином – в самом буквальном смысле – Розанову очень хотелось быть. «Я барин. И хочу, чтобы меня уважали, как барина». Но: «До «нищепанской свободы» можно пойти только «пройдя через барина». А как же я «пройду через барина», когда мне долгов не платят, на лестнице говорят гадости, и даже на улице кто-то заехал в рыло, т.е. попал мне в лицо, и когда я хотел позвать городского, спяна закричал:

– Презренный, ты не знаешь новой морали, по которой давать ближнему в ухо не только не порочно, но даже добродетельно.

Я понимаю, что это так, если я даю. Но когда мне дают?».

Высшим критерием оценки в области художественного творчества для Газданова до конца дней останется Л. Толстой, однако, совершенно иным в отличие от Ф. Достоевского, которого Розанов считал «гениальным и самым нужным писателем», было его отношение к автору «Войны и мира». Много раз и в печати, и в беседах с друзьями В.В. Розанов говорил о своей тесной, интимной, психологической связи с творчеством Ф.М. Достоевского. «...Помню, однажды, любовно поглаживая том «Дневника писателя», Розанов сказал: «Научитесь ценить эту книгу. Я с ней никогда не расстаюсь». Достоевский всегда лежал у него на столе».⁷

Вокруг Розанова, – по убеждению Газданова, – создавался миф, который «одинаково неверен, как в том случае, когда Розанов представлен религиозным мыслителем, так и во всяком другом. Розанов не литератор, не явление, Розанов – это смертный туман и кошмар. Никакого влияния Розанов не мог иметь и не может иметь на литературу, потому что влияние предполагает прежде всего существование какой-то цельности, каких-то взглядов, объединенных одним субъективным началом. Индивидуализм Розанова, о котором писал он сам,

и повторяли другие, – фантазия. Какова же индивидуальность человека, который сначала называет Коперника великим мудрецом, открывшим для нас возможности видения о себе и мире, – и потом того же самого Коперника называет купцом? Или склоняет во всех падежах слово жид: «жиды на теле России» – и затем пишет такой панегирик евреям, необычайный по страстной убедительности, какого до него не знала русская литература? Нет, это не индивидуализм.

Произведения Розанова существуют сами по себе, настолько они различны. Розанов – литератор? Розанов – мыслитель?».

Но неприглядны не только Розанов «литератор» и «мыслитель», но и Розанов-моралист. Розанов признавался, что если он и бывает правдив, то только по небрежности, и что о морали у него нет представления, но это, конечно, по утверждению Газданова, «ложь» – «о морали он очень хорошо знал все, что нужно, и Герцена, и Толстого именно на основании морали и ругал. И когда писал статьи либеральные в либеральной газете, а консервативные в охранительной, то тоже знал, что это гадко, когда называл Желябова дураком, тоже знал, почему это подло, – хотя потом и простосердечно удивлялся, почему за Желябова обиделся «даже подобострастный Струве». Знал Розанов и то, что, называя Гоголя «идиотом», – он говорил глупость и гадость – и то же говорит, когда представляет Ходынку...».

Немало и других наблюдений и суждений о Розанове писателе и человеке в статье Газданова, написанной в конце двадцатых годов, – они нашли свое отражение в более поздних исследованиях, посвященных автору «Уединенного» и «Опавших листьев».

«...Феномен Розанова, – пишет С. Носов, – при всей своей уникальности и духовном величии вырос (и это не мелодраматическая фигура речи) из нищеты – материальной и моральной. В «Опавших листьях» – знаменитейшем произведении зрелого Розанова, созданного в годы, когда он уже прочно стоял на Олимпе своей скандальной славы, – есть такие с исповедальным оттенком строки: «Вся наша история немножечко трущоба, и вся наша жизнь немножечко трущоба <...> Розанов, однако, в отличие от Ницше не был нацелен на изживание дурного, любя не без своеобразного кокетства признаваться: «Во мне ужасно много есть гниды, копошащейся около корней волос. Розанов сплетал слабость с силой, грел обмороженные монашеским холодом руки у костра языческой распущенности, охотно менял духовное на земное, возвышенное на приземленное».⁸

К десятилетию со дня смерти Марка Александровича Алданова (скончался он 25 февраля 1967 года в Ницце), на страницах «Русской мысли» появилась статья «Загадка Алданова», которая затем, с незначительными изменениями, зачитана была Газдановым на заседании масонской ложи «Северная звезда».

На радио «Свобода» сохранилась пленка – интервью Газданова с Б.К. Зайцевым о М. Алданове, а в Бахметьевском фонде колумбийского университета письма Г. Газданова к М. Алданову.

М. Алданов обосновался в Париже в 1919 году, издав в дореволюционной России свою диссертацию по химии и критический этюд «Толстой и Роллан». Но уже в середине двадцатых годов выходит сразу его четыре романа, и Алданов сразу же выдвигается в ряды писателей «старшего» поколения.

В тридцатые годы И. Бунин несколько раз обращается в Нобелевский комитет, выдвигая кандидатуру М. Алданова.

Однако не все воспринимали М. Алданова, автора исторических романов, переведенных на многие языки, столь однозначно, и как писателя, и как человека – Бунин называл его «последним джентльменом и европейцем».

Г. Адамович в своих воспоминаниях о встречах с Алдановым говорит о нем, как о человеке, который был далек от злобы, мелкого или мелочного, впрочем, замечая при этом, что всегда найдутся люди, которые пожелают очернить его. И далее следует фраза из дневника Жюль Ренара, горькая, и в то же время, справедливая, отразившаяся в настроениях какой-то части русской эмиграции. «Il ne suffit pas d'être heureux, il faut que les autres ne le soient pas». – «Недостаточно быть счастливым, надо, чтобы другие не были счастливы», – и, к сожалению, приходится признать, что Жюль Ренар, сделавший в своем дневнике эту ужасную запись, знал людей очень хорошо. Даже до этого все мы дошли: случается, что чужая удача скорее огорчит, чем обрадует».

Когда в 1938 году на страницах «Русских записок» появилась небольшая повесть Алданова «Бельведерский торс», Г. Газданов в своем отзыве писал: «...Небольшая книга Алданова отличается, как и все, о чем пишет Алданов, необыкновенной насыщенностью и тем совершенством изложения, которое сейчас недоступно громадному большинству теперешних русских писателей».¹

Прежде чем приступить к разговору об исторических романах – «Девятое термидора», «Чертов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров», Газданов счел необходимым обратиться к существенным особенностям этого жанра, а что касается беллетристики, то это слишком, по его мнению, сла-

бая сторона дарования Алданова (и в этом писатель В. Яновский и Газданов сходятся), и романов ему писать не следовало.

«...В идеальном аспекте писатель, – по свидетельству Газданова, – это человек, который создает свой собственный мир, и в этом мире он единственный хозяин. Его герой действует так, как они должны действовать в соответствии с его замыслом, их жизнь, их поступки зависят от воли того, кто их создает. Все подчинено автору – время года, пейзаж, страна, люди, их душевные движения, их наружность, то, что они говорят, и то, что они думают.

В исторических романах этой свободы нет. Там все заранее известно, и автор движется в мире, ограниченном событиями, которые нельзя изменить, так же, как нельзя заставить героев действовать иначе, чем они действовали. Поэтому исторический роман, в котором повествование не отступает от истины, это нечто среднее между историческим исследованием и литературно-психологическим комментарием».²

В отличие от большинства авторов исторических романов, по мнению Газданова, плохо знавших историю – Д. Мережковского, графа Салиаса, А.Н. Толстого, А. Ладинского, – в их произведениях немало неверных или же заведомо искаженных фактов истории, – Марк Алданов «знал историю так, что в его романах ошибок не было и не могло быть. Это объяснялось его исключительной эрудицией, он был человеком все-сторонне образованным, прекрасно знал иностранные языки, был совершенно лишен наивности и был одарен еще одним редким качеством – историю он действительно понимал. Кроме того, не было человека более добросовестного, более требовательного к себе, чем Алданов, более прилежного в изучении исторических источников, проводившего больше времени, чем он, в Национальной библиотеке в Париже».

Исторические романы Алданова – это, по мнению Газданова, – явление «европейского масштаба»... В этом виде творчества мы знаем примеры блистательного успеха. Достаточно привести такие имена, как Роберт Грейвс или в несколько другом роде – Литтон Стречи.

В русской исторической романистике Газданов не находит аналога феномену Алданова – «сравнивать его не с кем».³

И тут, самое, видимо, время обратиться к другому современнику М.А. Алданова – писателю Василию Яновскому, его суждениям и оценкам. И как разительно отличаются они от самого тона, суждений Газданова!

Похоже, что в мемуарах В. Яновского, «Поля Елисейские», мы имеем дело все с тем же кривым зеркалом, что и в гротесковом портрете Газданова, Мережковского, Иванова, других писателей, которых изобразил нам их автор.

«Бунину, – утверждал в своей «Книге памяти» Яновский, – ничего не нравилось в современной прозе, эмигрантской или европейской. Похваливая (тепловато) одного Алданова <...> В связи с очередной продукцией Алданова «Пуншевая водка» я Бунина даже пристыдил и заставил объяснить, что в ней хорошего!.. <...> Думаю, что у Бунина вкус был глубоко провинциальный, хотя Л. Толстого он любил всерьез». И далее следует зарисовка портрета Алданова: «...пухлый Алданов, похожий на моржа (с лапами вместо рук), проворно скользнул за дверь и скрылся, от явного голосования уклонившись».

В нем многое казалось и было подделкою. Его желание выглядеть петербуржцем или западноевропейцем... Утверждали, что Алданов много пьет и пишет свои произведения в кафе: совсем как *poetes maudis*.*

Даже на его доброжелательности, услужливости, порядочности был какой-то налет лжи, которую так ненавидел обожаемый Алдановым Лев Толстой».

В. Яновскому трудно понять «чудо карьеры Алданова», и то, что критика ни разу не выругала его в печати, за исключением разве что В. Ходасевича.

«В чем тайна Алданова? Неужели он так хорошо и всегда грамотно писал, что не давал повода отечественному исследователю его вывалить в грязи (по примеру других российских великомучеников)?

Толстого ловили на грамматических ошибках. Достоевского, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Державина и Пастернака. Кого в русской литературе не распинали на синтаксисе! Но не Алданова. Алданова никогда ни в чем не упрекали: все, что он производил, встречалось с одинаковой похвалой. Что случилось с зарубежным критиком? <...> Алданов, увы, был вне сексуальных тяжб. Как многие наши гуманисты, он, однажды обвенчавшись, этим самым сразу разрешил все свои интимные проблемы: ни разу не изменив жене и ни разу не прижив с ней ребенка. Вишняк, Зензинов, Руднев, Фондаминский, Федотов, Бердяев и разные марксисты – все это люди бездетные. Сколько было скопцов в том поколении, поразительно».⁴

В. Яновский, несомненно, движим желанием «вывалить в грязи» Алданова и представить его «голым королем»: «...Алданов, талантливейший, культурнейший публицист, почему-то задумал писать бесконечные романы. И это была роковая ошибка.

Перечитывая «Похождения Чичикова», я совершенно произвольно, однако всегда на тех же страницах, вспоминаю Алданова... «Приезжий наш гость также спорил, но как-то чрезвычайно искусно, что все видели, что он спорил, а между

* Проклятые поэты (франц.).

тем приятно спорил. Никогда он не говорил: «вы пошли», но «вы изволили пойти», «я имел честь покрыть вашу двойку» и тому подобное» <...> Предполагалось, что к каждому литературному произведению имеется «Ключ»*, и если Марк Александрович его не нашел, значит, его уже никто не сыщет.

Алданов понимал, что Пруста надо хвалить, но думая, что он его не читал. Отзываясь уважительно о Прусте, он тут же упоминал имя какого-то другого писателя, которого нельзя поставить рядом, например, Марквенда. Да и никаких следов, оставленных Прустом, нельзя было заметить в Марке Александровиче. Но он часто повторял, что не может себе простить двух роковых ошибок – не съездил в Ясную Поляну и не видел живого Пруста... а обе эти возможности были ему доступны. Характерно для Алданова: читать Пруста не обязательно, а поглядеть на него из угла кафе полагается».⁵

Но даже из краткой, в несколько строк, газдановской зарисовке облика Алданова перед нами предстает человек совершенно иной, – и как разительно все это не похоже на все то, что пишет В. Яновский! «... Он был исключительно умен, был необыкновенно интересным собеседником, был неизменно и изысканно вежлив и столь же неизменно доброжелателен. <...> Есть слова Экклезиаста, которые невольно вспоминаешь, когда речь идет об Алданове: «Приумножающий познания приумножает скорбь». Мне иногда начинало казаться, после очередного разговора с Марком Александровичем, что вся его жизнь была чем-то вроде накопления глубокой скорби. Он, кроме всего, был чрезвычайно чувствителен ко всему сколько-нибудь отрицательному отзыву о том или ином его произведении <...> Я помню, вскоре после того, как окончилась война, когда Алданов вернулся из Америки в Париж, мы встретились в одном кафе на площади Пале-Рояль – Алданов, писатель Варшавский и я. Варшавский спросил Алданова:

«– Марк Александрович, как вы смотрите на будущее?

– Володя, вы неисправимы, – сказал я, – нельзя быть более наивным. Разве вы не знаете, что М.А. всегда смотрит на будущее самым мрачным образом? – Представьте себе, что в данном случае не так, – сказал Алданов, – я смотрю на будущее скорее оптимистически. Не потому, что я себе его представляю в розовом свете, а от того, что у меня, знаете, камни в почках, и я убежден, что особенных мерзостей, которые могут произойти, я уже не увижу...!».⁶

В 1936 году в журнале «Современные записки» появилась статья Г. Газданова «О молодой эмигрантской литературе»: она вызвала острую полемику в эмигрантских кругах.

* «К л ю ч» – название романа М. Алданова.

Статья Г. Газданова «О молодой эмигрантской литературе» написана была далеко не сразу: ей предшествовали долгие размышления писателя. В «Новой газете» пятью годами ранее была напечатана его статья «Мысли о литературе», а затем и «Литературные признания».

Сейчас даже трудно представить, что «Мысли о литературе», достаточно по тем временам смелые, могли появиться на страницах русской эмигрантской печати: ведь большинство русских парижан довольно враждебно были настроены против Советской власти, о литературе которой и шла речь в статье Газданова. «Советская литература, – писал он в ней, – является событием еще небывалым в мировой истории культуры; она биологически не похожа на литературу-искусство в том смысле, в каком мы привыкли это понимать. Этим в значительной степени объясняется враждебность к «советской» литературе в одних случаях, в других – глубочайшее и грубейшее ее непонимание. Это явление – вне всякой серии наших обычных идей об искусстве, сами советские критики этого не понимают, – поэтому все или почти все их писания носят такой, на первый взгляд, смешной характер. Так обстоит в данный момент дело в России. **Какие-то частицы истины об этом нам видны уже сейчас**»⁷ (выделено мной – *Н.Ц.*).

Г. Газданов в довольно непримиримом и резком тоне противопоставляет далее литературу русской эмиграции и «советскую» литературу. «Прежде всего, – замечает Газданов, – здесь люди, «лишенные перспективы», создали миф об эмигрантской литературе, имея в виду младшее поколение писателей. Непосредственные фактические данные неопровержимо свидетельствуют о том, это только миф. За двенадцать лет эмиграции выдвинулись два поэта (Ладинский и Поплавский) и один прозаик (Сирин). Я не говорю об Алданове, явно принадлежащем к старшему поколению, хотя и отличающемся от него самым выгодным образом. Почти вся остальная «молодая» литература – это нечто вроде записок бывших сестер милосердия и отставных прапорщиков; само по себе это право на бессмертие, как известно, не дает.

Как это ни парадоксально, здесь сказались силы влияния дореволюционного порядка. Я имею в виду не влияние классиков, а действие того культурного духа, носителями которого являются некоторые второстепенные писатели старшего поколения, живущие сейчас за границей. Главная ошибка по отношению к ним заключается в том, что нынешнее эмигрантское поколение не знает одной простой вещи: в России эти писатели – за одним-двумя исключениями – никогда не были на первом плане и стали усердно у них учиться: естественно, что результаты получились самые плачевные».

И в заключение статьи, стремясь выявить хотя бы «частицы истины», и соотнося эмигрантскую литературу с «советской», Газданов обращает внимание на те существенные, на его взгляд, недостатки, которые присущи, как одной, так и другой литературе: «...как здесь, так и там в искусстве насильственно вводятся «инородные тела». Там – это пятилетка и строительство, здесь – это религия и какой-то своеобразный патриотизм, с подлинным патриотизмом имеющий очень мало общего».⁸

Известный историк литературы Глеб Струве в книге «Русская литература в изгнании» в связи с появлением на страницах «Современных записок» статьи «О молодой эмигрантской литературе» обращает внимание на то, что Г. Газданов решительно заявляет, что «молодой эмигрантской литературы не существует», и что «за 16 лет она не дала сколько-нибудь крупного писателя». Исключение, по мнению Газданова, составляет В. Сирин-Набоков, но он – «писатель вне среды, вне страны».

Однако далеко не все писатели эмиграции разделяли такой взгляд Газданова: в полемику с ним вступил и Марк Алданов. В том же журнале «Современные записки», где напечатана была статья Газданова, он опубликовал, в свою очередь, статью «О положении эмигрантской литературы», в которой, по существу, от начала до конца полемизировал с Газдановым. Примечательно, вместе с тем, что Алданов с самого же начала признает за автором статьи «долю правды», хотя, по его мнению, правда эта «не во всех указаниях одинаковая». «Недавно, – возражал в своей ответной статье М. Алданов, – молодой, талантливый писатель-эмигрант Г.И. Газданов, начавший писать в эмиграции, оцененный эмигрантской критикой, принятый эмигрантскими изданиями и издательствами, напечатал статью о молодой (впрочем не только молодой) эмигрантской литературе. Статья была написана с не совсем понятным задором. Мнения, высказанные Г. Газдановым, находят, как слышно, сочувствие в молодом зарубежном поколении... Как бы то ни было, в заметке – даже очень краткой – о положении эмигрантской литературы надо принять во внимание и этот пока еще слабый, но понемногу крепнущий «звук колокола»».⁹

Несколько раз «спедалированное» слово «эмигрант» и «эмигрантский» должно было, несомненно, свидетельствовать о том, что именно эмигрантская среда позволила не только творить Газданову, но и по достоинству оценила, признала его талант. И далее уже М. Алданов переходит к той части статьи Газданова, где последний, ссылаясь на авторитет Л. Толстого, говорит о необходимости нравственного начала в литературе, и полагает, что писателям-эмигрантам в этом отношении сказать нечего, им помешала бы честность с са-

мим собой – толстовское требование «правильного морального отношения к искусству ... сейчас невыполнимо».

Классификацию «морального» начала искусства Л. Толстой дал в статье о Мопассане, хотя она была затронута несколько ранее в трактате «Что такое искусство?».

М. Алданов, ставя под сомнение невыполнимость этого толстовского требования писателями эмиграции, о которой шла речь в статье Газданова, возражал: «...Я нисколько не думаю, что это требование не выполнимо, но если бы это было так, то невыполнимость его не имела бы никакого отношения к факту эмиграции: она была бы связана с апокалиптическими событиями, прошедшими во всем мире и, в частности, в России». И развивая далее эту мысль, Алданов утверждал: «...Мы вправе думать, что **вся русская эмигрантская литература от отсутствия внутреннего морального знания должна страдать и страдает не намного больше, чем какая бы то ни была из современных литератур**» (выделено мной – *Н.Ц.*).

Трудно согласиться с таким, на наш взгляд, утверждением прославленного писателя, в противном случае «святая», как выразился Томас Манн, русская литература с ее мучительно-нравственными исканиями утратила бы свою единичность, неповторимость, и Газданов, конечно же, это прекрасно понимал, когда утверждал: «...Необходимость этого морального знания есть одна из «категорий» искусства, а не что-либо другое, тезис какого-нибудь, например, литературного направления. Вне этого никакое подлинное искусство невозможно; никакая подлинная литература невозможна. Это не значит, что писатели перестают писать. Но главное, что мы требуем от литературы, в ее не европейском, а русском понимании, из нее вынута и делает ее неинтересной и бледной» (выделено мной – *Н.Ц.*).

Правомерность газдановской мысли подтверждается примерами развития тех национальных литератур, которые причастились к «страданию мысли» русской литературы, и щедро черпавшими из нее.

Известный грузинский поэт Тициан Табидзе писал А. Белому: «...С Вашим приездом (имеется в виду приезд Белого в Грузию) нас осеняет величие русской поэзии, трепет которой мы осознали, как только осознали жизнь ... Вы помните, как И. Анненский в своих «Книгах отражения» писал, что его поколение «прошло сквозь Гоголя и Достоевского; мучительно приятно, что и дальше мы проходим сквозь А. Блока и А. Белого ... А до этого пребывали в восточной лени и омархайямизме;* если в этом и есть поэзия, все же она не одухот-

* Омар Хайям (около 1048 – после 1122) – персидско-таджикский поэт, воспевавший радости жизни.

ворена страданием мысли, чему и мы, и весь мир обязаны русской литературе (выделено мной – *Н.Ц.*).¹⁰

М. Алданов стремится отстоять свою точку зрения на возможность дальнейшего процветания литературы русской эмиграции, невзирая на ее оторванность от родной почвы. Он приводит примеры французских писателей-эмигрантов конца 18 – начала 19 века, польских эмигрантов и т.п., впрочем, как примеры все же «*inatendus*», то есть неожиданные, непредвиденные.

Приводимые М. Алдановым примеры, возможно, и не лишены интереса, однако они никак не проясняют вопроса о рождении в эмиграции ярких дарований, их дальнейшего развития. Алданов выбирает «золотую середину» и призывает к умеренности: «...Перворазрядные гении, о которых говорит историк Спасович, – пишет он, – всегда и везде редкая случайность. Не каждый день рождаются Мицкевичи и Словацкие. Не надо, однако, делать и чрезвычайных выводов из оторванности от родной почвы».

В этом желании найти компромиссное решение, быть может, кроется еще одна из черт «загадки» характера Марка Алданова, о которой в своих воспоминаниях рассказывал Г. Газданов. «...Однажды Алданов мне сказал: «Вот вы написали очень жесткую, очень резкую рецензию на роман такого-то. Вы считаете, что вы правильно поступили?» – «Не знаю, но я написал то, что я действительно думаю». – «Зачем? Вы понимаете, то, что вы написали, это, может быть, верно, дело не в этом. Но этому человеку вы сделали больно, и это нехорошо. Кроме того, прочтя вашу рецензию, он лучше писать не станет, потому что он лучше писать не может. Вы себе нажили врага, а исправить то, что есть, не может никто, кроме разве Господа Бога».¹¹

Однако, несмотря на такое благодушие и, казалось бы, «терпимость», Алданов вступает в полемику с Газдановым, стремится доказать, что русская литература в эмиграции способна и дальше развиваться и совершенствоваться. Но время – этот бесстрастный и неподкупный судья, – за сравнительно, с точки зрения истории, короткий промежуток, – каких-то шесть десятилетий, – спор этот решило в пользу Г. Газданова. Вынужден признать это и А. Чернышев – исследователь творчества М. Алданова, который, как бы подводя черту под этим спором, замечает: «...Первое поколение писателей русского зарубежья заканчивало путь, эмиграция второй волны, военных и первых послевоенных лет, была многочисленной и ярких талантов выдвинуло мало, а время третьей волны еще не пришло. Срок, отпускаемый историей для любой литературы в изгнании – одно поколение. Газданов, к сожалению, в конечном счете, был прав.¹²

Последняя книга М. Алданова «Ульмская ночь», это «не роман и не повесть, а нечто вроде философского трактата», проливает свет на «загадку» его трагической и во многом мужественной жизни: «...Чтение этой книги, – по свидетельству Газданова, – невольно наводит на размышления, что можно было бы назвать... загадкой Алданова и всей его жизни. Он не верил в прогресс, ни в возможность морального улучшения человека, ни в демократию, ни в убогую политическую фразеологию, ни в так называемый суд истории, ни в торжество добра, ни в христианство, ни в существование чего-либо священного, ни в пользу общественной деятельности, ни в литературу, ни в смысл человеческой жизни, – ни во что. И он прожил всю жизнь в этом безотрадном мире без иллюзий. Как у него на это хватило сил? И вместе с тем не было человека, существование которого было бы более честным и мужественным выполнением долга порядочнейшего человека, которому нельзя поставить в вину ни одного отрицательного поступка. Он был добр и внимателен ко всему, он был джентльменом в полном смысле слова и никто не заслужил уважение тех, кто его знал, в такой мере, как он. Как и почему все это было возможно? Я неоднократно ставил себе этот вопрос и никак не мог найти на него ответа – и я думаю, что этот ответ М.А. Алданов унес с собой в могилу».¹³

РАДИО «СВОБОДА»

Невозможно передать, чем был человек. В лучшем случае, удается соединить несколько разрозненных впечатлений – да и то приходится рассчитывать на чтение не только внимательное, но отчасти и творческое, то есть такое, где участвуют чутье и воображение.

Г. Адамович

Гайто Газданов с 1953 года работал литературным редактором на радио «Свобода» в Мюнхене, а с 1959 года – парижским корреспондентом этой же радиостанции. С 1967 года – главный редактор русской службы. Г.И. Газданову, выступавшему под псевдонимом Георгий Черкасов, принадлежит целый ряд передач, в том числе и о своих братьях по масонской ложе «Северная Звезда» М.А. Алданове, М.А. Осоргине, А.И. Каффи и др.

Из воспоминаний и отзывов современников о Газданове, подобно мозаике, складывается его живой человеческий облик, часто, правда, довольно противоречивый: одни говорят о его невероятном сарказме и резкости, другие же, знавшие его ближе – об исключительной доброжелательности и отзывчивости. Мы уже упоминали о его выпаде против Д.С. Мережковского на заседании «Зеленой лампы», но не менее резкими, ироничными были отзывы и о некоторых других его современниках. Французский профессор, знаток творчества Б.К. Зайцева, Рене Герра, ездивший на радио «Свобода» в Мюнхен для знакомства с Газдановым, позже вспоминал: «...У нас с ним был хороший человеческий контакт по разным причинам. Что помнится характерное? Он был человек приветливый, я бы сказал, очень западный, но с удивительно острым языком, иногда до жесткости. Он давал людям редкие определения. Ирине Одоевцевой он дал, например, кличку «Аппетит» – она могла пить и есть без конца...».¹

Несомненно, были чем-то задеты и некоторые современники, писавшие о Газданове. Так, поэт

Д.И. Кленовский сообщал В.Ф. Маркову о своем знакомстве в Мюнхене с Г. Газдановым: «...На радиостанции работают Чиннов, Вейдле, Газданов. С последним познакомился у Ржевских: своего рода «гримаса эмиграции» – офранцузившийся осетин, с пестрыми кавказско-парижскими чертами характера».²

Писатель Василий Яновский, изображает нам портрет Газданова, лапидарный, в несколько штрихов, но едкий и злой. «...В серии «Ночные писатели» до меня вышла еще книга Болдырева «Мальчики и Девочки». Предполагался еще «Вечер у Клэр» Газданова, но Черток перебежал дорогу и получил рукопись для своего издательства («Парабола»).

Газданов, маленького роста, со следами азиатской оспы на уродливом большом лице, похожий на безрогого буйвола, все же пользовался успехом у дам. В литературе основным его оружием, кроме внешнего блеска, была какая-то назойливая, перманентная ирония: опустошенный и опустошающий скептицизм».³

Портрет Г. Газданова, впрочем, как и характеристика его творчества, в целом, сведенная Яновским к «внешнему блеску», «перманентной назойливой иронии» и «опустошающему скептицизму», вполне в духе этого мемуариста, и автор «Вечер у Клэр» отнюдь не исключение. Вот описание внешности и характеристика писателя Г. Иванова: «...Георгия Иванова, несмотря на его нравственное уродство, я считал самым умным человеком на Монпарнасе.

Трудно сообразить, в чем заключался шарм этого демонического существа, похожего на карикатуру старомодного призрака... Худое, синее или серое лицо утопленника с мертвыми раскрытыми глазами, горбатый нос, отвисшая красная нижняя губа. Подчеркнуто подобранный, сухой, побритый, с неизменным стеком, котелком и мундштуком для папиросы. Кривая, холодная, циничная усмешка, очень умная и как бы доверительная: исключительно для вас!»⁴ и т.п.

Загадка подобного рода карикатурных портретов Г. Газданова, Г. Иванова, Д. Мережковского, М. Ремизова кроется, если согласиться с В. Яновским, исключительно в чувстве «конкуренции» и соперничества: «...Начиная с Пушкина, утверждавшего, что Державин писал по-татарски, вплоть до Ремизова, подчеркивавшего острым карандашом в журнале очередные ошибки Бунина и Сирина, – в русской словесности тянулась сплошная и безобразная междоусобица, напоминающая лучшую пору смутного времени <...> Как общее правило, с подчеркнутой вежливостью и осторожностью, принятыми между соперниками на дуэли. Ибо всем ясно, что современники ханжи и лицемеры».⁵

Вот, как просто, оказывается, открывается этот ларчик!

Впрочем, подобное умозаключение о «конкуренции» сложилось у В. Яновского, надо полагать, не без личного житейского и литературного опыта. Перебравшись из Франции в Америку, он предложил один из своих рассказов известному критику Эдмунду Вильсону. Последний, состоявший в переписке с Набоковым, просит его сообщить, что он знает о В.С. Яновском. «Знаете ли Вы что-нибудь о нем? Он сообщает, что в «среде русской фракции он пользовался некоторой популярностью...».

Ответ Набокова Вильсону гласил: «Июль 1943 <...> О Яновском. Я часто встречал его в Париже, и это правда, что его работы оценивались положительно в некоторых кругах <...> Он не умеет писать. Мне случилось сообщить Алданову, что благодаря Вам я имею возможность печатать здесь свои произведения и, надо полагать, об этом все узнали, и теперь Вы начнете получать множество писем от моих несчастных соотечественников».

«Бедный Набоков, – замечает в этой связи Яновский. – Тут, пожалуй, следует напомнить, что он никогда, никому, никакой профессиональной помощи не оказывал. Обо всех писателях, за исключением, быть может, одного Ходасевича, он отзывался с одинаковым презрением. Достоевский – «третьестепенный писатель», а «Война и мир», это я слышал от него в Париже, – «недоделанная вещь». Набоков принадлежал к тому весьма распространенному типу художников, которые чувствуют потребность растоптать вокруг себя все живое, чтобы осознать себя гениями...».⁶

О Д.С. Мережковском, авторе трилогии «Христос и Антихрист», писали многие: и З. Гиппиус, и М. Алданов, и И. Одоевцева, и Н. Берберова, однако подбор «деталей», как и к портрету Газданова, явно свидетельствует о недоброжелательности В. Яновского, который в тех же своих «Полях Елисейских» писал: «...Салон Мережковских напоминал старинный театр, может быть, крепостной театр. Там всяких талантов хватало с избытком, но не было целомудрия, чести, благородства. (Даже упоминать о таких вещах не следовало). В двадцатых годах и в начале тридцатых гостиная Мережковских была местом встречи всего зарубежного литературного мира. Причем молодых писателей даже предпочитали маститым. Объяснялось это многими причинами. Тут и снобизм, и жажда открывать таланты, и любовь к свеженькому, и потребность обольщать учеников. Мережковский не был, в первую очередь, писателем, он утверждал себя главным образом как актер, может быть, гениальный актер... Стоило кому-нибудь взять чистую ноту, и Мережковский сразу подхватывал. Пригибаясь к земле, точно стремясь стать на четвереньки, ударяя маленькими кулачками по воздуху над самым столом, он начинал разматывать чужую мысль, смачно картавя, играя голосом, убеж-

денный и убедительный, как первый любовник на сцене. Коронная роль его – это, разумеется, роль жреца и пророка».

Упрекая Д. Мережковского в «несамостоятельности» его религиозно-философских воззрений, В. Яновский вопрошал: «...Популяризатор? Плагиатор? Журналист с хлестким пером <...> Возможно. Но главным образом гениальный актер, вдохновленный чужим текстом <...> и аплодисментами. И как он произносил свой монолог! <...> По старой школе, играя «нутром», не всегда выучив роль и неся отсебятину, – но какую проникновенную, слезу вышибающую ...».⁷

В сознании писателя Леонида Ржевского, не один год знавшего Газданова, сложилось впечатление о «двух Газдановых»... «того, что был у всех на виду, – Газданова, весьма иной раз критичного к ближнему (особенно, если этот ближний был неуклюж в языке), Газданова-скептика, любящего парадоксы, ироничного в суждениях и рассказах. Ироничного в письмах... И Газданова второго, у которого была и снисходительность к людским слабостям, и очень добрая, отзывчивая душа. Тоже – и тщательно, я бы сказал, почти ожесточенно скрываемое простодушие, которое вдруг промелькнет и осветит человека по-новому».⁸

Не сразу открылась «природная доброжелательность» Г. Газданова и критику Г. Адамовичу, который позже вспоминал: «...Сблизился и подружился я с Газдановым сравнительно недавно, а в последние годы телефонировал он мне чуть ли не ежедневно, беседовали мы подолгу, по крайней мере, до тех пор, пока он жил, как и я, в Париже. Именно в те годы я оценил его быстрый, своеобразный ум, его острое чутье и даже его природную доброжелательность, ускользнувшую от моего понимания, – или от внимания, – прежде. В довоенный период эмиграции что-то меня от Георгия Иванова отдаляло, сближению мешало. Держался он вызывающе, в особенности, на публичных собраниях, в то время в Париже очень многочисленных. Никаких авторитетов не признавал. Ни с чьими суждениями, кроме своих собственных, не считался <...> Повторяю, дружба и сближение возникли много позже, я понял, сколько было в Газданове хорошего, верного именно в дружественности, сколько в нем было истинно человеческого <...> Мы говорили о литературе, постоянно касались Льва Толстого, перед которым он глубоко преклонялся <...>».

Главным образом вспоминаю, однако, самый тон наших разговоров, так сказать – обо всем и ни о чем, о повседневных мелочах жизни, о том, из чего на протяжении лет складывалось общее наше существование».⁹

Ласло Диенеш видит ключ к разгадке его характера в природной «застенчивости»: «...Его скрытая застенчивость и явная дер-

зость становятся для него на долгое время причинами ссор. Много лет спустя в Париже, когда Газданов уже был известным писателем, за ним все еще сохранилась репутация человека-острослова, со злым языком, без колебания пускавшим его в ход».¹⁰

Действительно, сам Газданов, вспоминая детские годы, отмечал эту черту собственного характера: «...Я был <...> очень робок; и моя репутация дерзкого мальчишка, которую я имел в детстве, объяснялась, как это понимали некоторые люди, например, моя мать, именно сильным желанием победить эту постоянную несамодуверенность...» [I, 47].

Да, несомненно, источником его дерзости могла быть и природная застенчивость, но не только это определяло, разумеется, характер его взаимоотношений с окружающими. Не следует забывать и о том, что Газданов был человеком вполне устоявшихся и твердых убеждений, особенно наглядно проявившихся в его полемических, часто не лишенных иронии, а то и сарказма, литературных статьях.

Впрочем, характер у Газданова и впрямь был неровный, неординарный; не всем было за внешним разглядеть, добраться до подлинных глубин его чуткой и отзывчивой души. Выпад Газданова против Мережковского, резкость других его выступлений мало способствовали сближению с литературным окружением. Лишь спустя годы их дружеского общения, Г. Адамович, по его же признанию, «понял, сколько в Газданове хорошего, верного именно в дружественности, сколько в нем было истинно человеческого, прикрытого «склонностью ко всякого рода шалостям»».¹¹

Подлинные чувства Газданова, способность его к сопереживанию и сочувствию, невольно обнажаются и в его воспоминаниях о Борисе Поплавском, внешне, правда, тщательно камуфлируемые.

Духовный облик Газданова, в отличие от гротескового портрета-зарисовки В. Яновского, запечатлел нам его собрат по ложе «Северная Звезда» Александр Осипович Маршак, хорошо знавший его до самой смерти.

«...Он (Газданов – *Н.Ц.*) был человеком благороднейшим и корректным; настоящий аристократ. Он был прекрасным рассказчиком и обладал поразительной памятью. Казалось, что он знал наизусть не только своего любимого Пушкина, но и все стихотворения своих любимых поэтов. Поэзия, говорил он, есть высочайшая форма писательства. Он всегда был в прекрасном расположении духа, никогда не раздражался; он не был подавлен даже в течение последних двух недель своей болезни и никогда не жаловался на боль. Только однажды, за пять дней до смерти, он писал мне, что устал от бесконечных приступов слабости, но никогда не говорил о неизбежности рока и все еще строил планы на будущее».¹²

Гайто Газданов много и напряженно работает на радио «Свобода» в Мюнхене, несмотря на серьезный недуг, подтачивающий его здоровье. Последний год жизни писателя оказался особенно невыносимым: умирал он медленно и мучительно от рака легких, но «его кавказская гордость и сила не позволяли это показать на людях».

Одним из последних, кто приехал провести Газданова вместе с супругой в Мюнхен, был писатель Леонид Ржевский: «Мы уже знали о его болезни. Сам он писал нам в Нью-Йорк: «Болезнь у меня чрезвычайно неприятная – клиника, рентгеновские лучи и так далее, но теперь это все как будто в прошлом, надо только набраться сил».

Увы, это не было «в прошлом». Мы провели с ним и Фаиной Дмитриевной два вечера. Последний – у них за ужином. Потом Георгий Иванович читал начало нового задуманного романа, не то повести – не помню! Не помню и содержания, потому что во время его чтения невольно читал свое – черты одолевшей его болезни на лице, в глазах, в затрудненности дыхания. Он скоро утомился, и мы уехали сравнительно рано. Простились в квартире, но он все-таки вышел нас проводить на площадку перед парадным... было что-то предельно скорбное в очертаниях его фигуры, может быть, шло это от самих проводов, прощанья...».¹³

Да, роковая развязка приближалась; почти целый год Газданов мужественно превозмогал боль, боролся с болезнью. Незадолго до смерти он почувствовал себя неожиданно лучше, начал даже снова работать. Друзья и коллеги стали поговаривать о чуде. «...Но ухудшение не заставило себя долго ждать, и Газданов тихо умер, почти во сне, пятого декабря 1971 года, всего лишь за один день до своего 68-летия, в собственной спальне на Остервальдштрассе, 55, в Мюнхене, недалеко от Английских садов, окруженный своей женой и друзьями, которых он так нежно любил».¹⁴

Тело Газданова перевезли во Францию и похоронили на русском кладбище Сент-Женевьев де Буа под Парижем.

* * *

ЖИВЫЕ ГОЛОСА

Из архива радио «Свобода». Запись 1971 года.

ФАТИМА САЛКАЗАНОВА: «Я познакомилась с Георгием Ивановичем в конце 60-х в Париже. Я очень хорошо помню эту встречу в кабинете директора парижского бюро радио «Свобода» Боба Эванса...

Первый контакт был скорее довольно натянутым... Потом я закончила Сорбонну и переехала на радио «Свобода» в Мюнхен. Тут мы сперва разговорились, а потом и подружились. Он относился ко мне дружески-покровительственно, я к нему — грубовато-почтительно...

Газданов был безумно остроумным человеком. Иногда кто-то обижался на его колочие реплики. Газданов прекрасно знал французский язык, знал и любил Францию, и остроумие у него было чисто французское. По-французски можно сказать кому угодно, что угодно, и никто не обидится, если это сказано в элегантно, смешной форме, а в России больше внимания уделяют не форме, а содержанию...

Георгий Иванович любил красивых женщин, красивые часы и зажигалки, книги в красивых переплетах. Кстати, все это — общая черта старой русской парижской эмиграции...

И еще я вспоминаю, как однажды в столовой радио «Свобода», он сказал: «Сегодня меня не знают ни в России, ни даже в Осетии». Пару лет назад я обнаружила, что его знают в России, в том числе и в Осетии».

ВЛАДИМИР МАТУСЕВИЧ: «Неприятно вспоминать о безвозвратно и глупо утраченной возможности. Понимал ведь, понимал, что выпала удача повстречать человека на редкость интересного. Общался от случая к случаю. Успеется еще... Не успел, — умер Газданов.

Советский невозвращенец образца 1968 года, я был беспробудно темен по части литературы русского зарубежья. В первые годы новой жизни в новом мире не до нее, признаться, было. Жил в Копенгагене, бывал наездами в Мюнхене на радио «Свобода», где тогда работали Бахрах, Варшавский, Франк, Газданов.

Старики эти завораживали неземной учтивостью и неземной же чистоты и красоты русским языком, притом, что детьми или подростками Россию покинули. А еще, отличались они от других, по преимуществу, из второй эмигрантской волны тогдашних сотрудников «Свободы», равнодушием к надрывным политическим дискуссиям. Нет, я не назвал бы стариков аполитичными, им просто малоинтересно было думать и говорить о стране и мире в категориях газетной злобы дня. Они были людьми культуры.

Газданов запомнился своим тихим, утонченным и оттого смертельным сарказмом. Что же до радиодела, Газданов и его современники были тогда уже на излете, почти не писали, редактировали неохотно. Но само присутствие их в кабинетах и коридорах «Свободы» было насущным, звучало беззвучным камертоном, по которому настраивались лучшие радиопрограммы. А тексты газдановские я прочитал много позже».

РОНИ РОЛАНДС (*директор русской службы радио «Свобода»*):

«Толстой писал, что характер человека можно узнать по его улыбке, и если это так, Георгий Иванович был добрейшим человеком. Он улыбался не столько губами, сколько глазами, хотя трагедия не чужда была ни его произведениям, ни самой его жизни. Он был блестящим рассказчиком, и его рассказы, в которых он никогда не был натянут, всегда радовали его слушателей.

В беседах у него были мощные соперники, такие коллеги на «Свободе» и его старые друзья, как философ искусств Владимир Васильевич Вейдле, критик и поэт Георгий Викторович Арнович, Виктор Семенович Франк, Александр Васильевич Бахрах, писатель и в молодости друг Ивана Бунина и Андре Жида. Я от них, его друзей, узнал, как во время нацистской оккупации Парижа, он, рискуя своей жизнью, спасал евреев и советских граждан от гестапо. Мы с Георгием Ивановичем сотрудничали и дружили в течение 20 лет и в Мюнхене, и в Париже, начиная с 50-х и до его смерти.

Будучи главой отдела печати, я часто писал комментарии и он был моим редактором; он мне говорил, что ему доставляет удовольствие редактировать мои скромные произведения, которые просто и ясно написаны, хорошо при этом сознавая, что мне было не просто писать по-русски. Значит, он учил меня всему шутя, как *monsieur l'Abbe* учил Евгения Онегина. Это было в начале нашего знакомства. А под конец, когда он уже умирал от рака, и я навещал его, он продолжал рассказывать забавные истории, словно нужно было утешать меня, а не наоборот...».

ВОСХОЖДЕНИЕ

¹ Вейдле В. «Новая проза» Газданова //Звезда. – 1995. – № 2. – С. 112.

² Кузнецов И. Магия ошибок. Гайто Газданов как «исторический писатель». //Литературная газета. – 1995. – 20 марта.

³ Нечипоренко Ю. Магия свидетельства //Знамя. – 1998. – № 4. – С. 221.

⁴ Матвеева Ю. О «мистической атмосфере» в творчестве Г. Газданова. – «Дарьял» – 1996. – №2. – С. 113; Ю.В. Матвеева в 1996 году защитила в Уральском госуниверситете г. Екатеринбург диссертацию – «Художественное мышление Гайто Газданова»; изданную затем отдельной книгой – «Превращения в любимое». Художественное мышление Гайто Газданова. – Екатеринбург, 2001. См. также работы этого автора: «Стилистическая «незавершенность» и способы эстетического «завершения» в мире Гайто Газданова. – В сб. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930), вып. 2, – Екатеринбург, 1996; Экзистенциальное начало в творчестве Гайто Газданова //Дарьял. – 2001. – №2.

⁵ Нечипоренко Ю. Указ соч.

⁶ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 61.

⁷ Неверов А. Магический реализм Газданова //Труд. – 1995. – 5 июля.

⁸ Название статьи, несомненно, подсказано Л. Диенешу беседой И. Бунина с Г. Газдановым, о которой упоминается в главе «Le Sacrement de l'Amour».

⁹ Кабалоти С. Рассвет у Газданова? //Новый мир. – 1996. – № 11. – С. 235–236.

¹⁰ Russian literature in exile The life and work of Gajto Gazdanov. – Munchen, 1982.

¹¹ Диенеш Ласло. Гайто Газданов. Жизнь и творчество (перев. с англ. Т. Салбиева) – Владикавказ, 1995.

¹² «...Перечень обнаруженных интертекстуальных связей, – по мнению И. Каспэ, в творчестве Поплавского, – настолько обширен, что кажется апологетической компенсацией шаткого литературного статуса». См.: И. Каспэ. Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского. //Новое литературное обозрение – 2001. – №1.

¹³ «...Особенности поэтики «Дара» в творчестве Набокова в целом, по наблюдению Б. Маслова, – позволяют вести разговор о преломлении чужого слова как в исконном, бахтинском, значении понятия (скрещивание различных авторских акцентов в одном высказывании), так и в ставшем обычным расширенном смысле (любое интертекстуальное заимствование)». Б. Маслов. Поэт Кончеев; опыт текстологии персонажа. //Новое литературное обозрение – 2001. – №1. – С. 172.

¹⁴ Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. – М., 1970. – С.218.

¹⁵ Толстой И. Курсив эпохи. Литературные заметки. – СПб., 1993. – С. 113.

¹⁶ Серков А. И. Массонские доклады Г.И. Газданова. //Новое литературное обозрение. – 1993. – № 39.

¹⁷ Цховребов Н. Д. Гайто Газданов. Очерк жизни и творчества. – Владикавказ, 1998. – С.164–165.

¹⁸ Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) //Вопросы литературы – 2000. – № 3. – С. 67–68.

¹⁹ Новиков М. «Я видел мир таким». Проза как инструмент гадания //Литературное обозрение. – 1994. – № 9–10. – С.101.

²⁰ Фрумкина А. Предназначение и тайна //Новый мир. – 1992. – №1. – С. 243.

²¹ Толстой И в. Курсив эпохи. Литературные заметки. – СПб., 1993. – С. 112.

²² Леонидов В. Печальный эстет, ходивший на руках. Станный прозаик Газданов становится чуть-чуть понятнее //Книжное обозрение. «Exlibris». – 2000. – 7 декабря.

²³ Ким Се Унг. Жанровое своеобразие романов Г. Газданова 30-х годов: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.

²⁴ См.: Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. 4–5 декабря. – М., 2000; Гайто Газданов в контексте русской и европейской литератур. – Владикавказ, 1998.

²⁵ Красавченко Т. Газданов в ранге классика //Независимая газета. – 1999. – 14 января. (приложение Exlibris).

²⁶ Щербakov П. Газдановские чтения. //Знамя. – 2000. – № 8.

²⁷ Готров Р. Нищета и блеск... /«Вечер у Клэр» – Владикавказ, 1990. – С. 513–541.

²⁸ Известия Академии наук. Серия литературы и языка. Т. 59. № 6. – 2000. – Ноябрь – декабрь.

²⁹ Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 5.

Глава первая

¹ Бзаров Р. Об осетинской родне Гайто Газданова // Северная Осетия. – 1998. – 27 ноября.

² Диенеш Л. Русская литература в изгнании: Жизнь и творчество Гайто Газданова //Дарьял. – 1993. – № 3.

² Архив М. Горького. ИМАИ. АГ. ПГ.-РЛ-00-1-1.

⁴ Копия письма хранится в Республканской детской библиотеке им. Д. Мамсурова г. Владикавказа.

⁵ Моэм С. Подводя итоги. – М., 1991. – С. 131.

⁶ Коваленко Ю. Российская сага Анри Труайя // Известия. – 1991. – 22 июня.

⁷ Фрумкина А. Предназначение и тайна // Новый мир. – 1992. – № 1. – С. 243.

⁸ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т. I – Нью-Йорк, 1966. – С. 305–306.

⁹ Слепухин Ю. Не подводя итогов // Звезда. – 2001. – № 9. – С. 52.

¹⁰ Берберова Н. Курсив мой / Б. Поплавский в оценке и воспоминаниях современников. – СПб, 1993. – С. 14. Полный текст см.: Н. Берберова. Курсив мой. Автобиография. – Мюнхен, 1972.

¹¹ Диенеш Л. «...Рождению мира предшествует любовь...» // Дружба народов. – 1993. – № 9.

¹² Берберова Н. Указ. соч. – С. 14.

¹³ Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. – СПб, 1993. – С. 26.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Назаров М. Миссия русской эмиграции. – Ставрополь, 1992. – С. 133.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Осоргин М. Письма о незначительном. – Нью-Йорк, 1952. – С. 37.

¹⁸ См.: Масонские доклады Г.И. Газданова. Публикация А.И. Серкова // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. Его же. Масонский доклад Г.И. Газданова / Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000.

¹⁹ Масонские доклады Г.И. Газданова. Публикация А.И. Серкова // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39.

²⁰ Диенеш Л. Другие жизни // Литературное обозрение. – 1994. – № 9–10.

²¹ Архив М. Горького. ИМЛИ. АГ. ПГ-РЛ-10-1-1.

Глава вторая

¹ Газданов Г. Собр. соч. Т. 3. – М., 1996 – С. 785.

² Орлова О. Рассказ без названия. Тетрадь 1942 г./ Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 205.

³ Никоненко Ст. Предисловие к рассказу «Шрам» // Смена. – 1994. – № 8.

⁴ Кабалоти С. Поэтика прозы Гайто Газданова 20 – 30-х годов. – СПб., 1998. – С. 26.

⁵ Андреев Н. Пражские годы // Новый мир. – 1994. – № 11.

⁶ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 96.

⁷ Сыроватко Л. Газданов - новеллист / Г. Газданов. Собр. соч. Т. 3. – М., 1996. – С. 775–776.

⁸ Там же.

⁹ Диенеш Л. Указ. соч. – С. 98.

¹⁰ Шарабурова М. Тема смерти в романах Газданова / Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 166.

¹¹ См.: Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути / Наша маленькая жизнь. Стихотворения, политический памфлет. Проза. Воспоминания. – М., 1994:

¹² Эренбург И. И.Э. Бабель/Избранное. – М., 1957. – С. 8.

¹³ Горлин М. Похвальное слово Гайто Газданову/Руль. – 1930. –

¹⁴ См.: Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания/Бергсон А. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 3. – М., 1992.

¹⁵ Слоним М. Молодые писатели за рубежом/Воля России. – 1927. – № 5–6.

Глава третья

¹ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество //Дарьял. – 1993. – № 3. См. Литературное обозрение. – 1994. – № 9-10.

² Там же.

³ Воля России. – 1930. – № 5–6. – С. 456.

«Утраченное время»?

¹ ИМЛИ им А.М. Горького. Архив А.М. Горького (АГ) КГ-П.– 55–12–32.

² Там же.

³ Вейдле В. «Новая проза» Газданова. //Звезда. – 1995. – № 2. – С. 112.

⁴ Там же.

⁵ Возрождение. – 1930. – 19 июня.

⁶ Диенеш Ласло. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 105.

⁷ Там же.

⁸ Там же. – С. 106.

⁹ Там же. – С. 105.

¹⁰ Там же. – С. 136.

¹¹ Горлин М. Похвальное слово Г. Газданову //«Руль». – Берлин. – 1930. – 30 марта.

¹² Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. – СПб., 1993. – С. 33-34.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Мориак К. Пруст. – М., 1968. – С. 7.

¹⁶ Simon P. Histoire de la litterature fracaise au XX^e siecle. V.1. – P., 1958. – P. 153.

¹⁷ Сучков Б. Марсель Пруст. /Марсель Пруст. По направлению к Свану. – М., 1973. – С. 9.

¹⁸ La vic culturelle de l'emigration russe en France. Chonique (1920–1930) Michele Beyssac/ – Presses universitaires de France/ – P., 1971.

¹⁹ Газданов Г. Из дневника писателя //Дружба народов. – 1996. – № 10.

²⁰ Моруа А. Марсель Пруст /Литературные портреты. – М., 1971. – С. 210.

²¹ Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. – М., 1977. – С. 265.

²² Андреев Л. Марсель Пруст. – М., 1968. – С. 7.

²³ Борис Поплавский в оценке и воспоминаниях современников. – СПб., 1993. – С.14.

²⁴ Гулыга А. Мудрость трагедийного эпоса // Литературная газета. – 1987. – 25 февраля.

²⁵ Кушнер А. Наш Пруст. // Новый мир. – 2001. – №8. – С. 171.

²⁶ Поплавский Б. Домой с небес. Романы. СПб. – Дюсельдорф, 1993. – С.132.

²⁷ Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991. – С. 132.

²⁸ Набоков В. Приглашение на казнь. Романы. – Москва-Харьков, 1999. – С. 124-125.

²⁹ Шмелев И. Собр. соч. Т. 7. – М., 1999. – С.483–484.

³⁰ Моруа А. В поисках Пруста. – М., 2000. – С. 38.

³¹ Алданов М. О Толстом. // Литературное обозрение – 1994. – № 7–8.

³² Набоков В. Лев Толстой // Лекции о русской литературе. – М., 1996. – С. 264.

³³ Proust M. Contre Sainte-Beuve. – P., 1971. – P. 657.

³⁴ Зверев А. Набоков. – М., 2001. – С. 139.

³⁵ Числа. – 1930–№ 1.

³⁶ Андреев Н. Сирин // Новь (Таллин). – 1930. – сентябрь. – С. 5.

³⁷ Зверев А. Набоков. – М., 2001. – С. 139.

³⁸ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998. – С. 279–280.

³⁹ Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М., 1995. – С.23.

⁴⁰ Горлин М. Похвальное слово Гайто Газданову. // Руль (Берлин). – 1930. – 30 марта.

⁴¹ Ремизов А. Дар Пушкина // Последние новости Парижа. – 1930. – сентябрь.

⁴² Лихачев Д. С. Сочинения протопопа Аввакума. Избранные труды. Т. 2. – Л., 1987. – С.308.

Глава четвертая

¹ Герра Р. Зачем Парижу русские слова? // Литературная газета. – 1998. – 25 ноября.

² Бунин И. Миссия русской эмиграции // Руль (Берлин). – 1924. – 3 апреля.

³ Цит. по сб.: Серебряный век. – Киев, 1994. – 3.

⁴ Набоков В. Романы, рассказы, эссе. – СПб., 1993. – С. 224.

⁵ Варшавский В. Незамеченное поколение. – Нью-Йорк, 1956. – С. 169.

⁶ Зверев А. Набоков. – М., 2001. – С. 226.

⁷ Там же.

⁸ Святополк-Мирский Д. Заметки об эмигрантской литературе. // Евразия. Еженедельник по вопросам культуры и политики (Париж). – 1927. – №7

⁹ Мейснер Д. Миражи и действительность. Заметки эмигранта. – М., 1996. – С. 209.

¹⁰ Литературное наследство. – Т. 84. – Кн. 1. – М., 1973. – С. 385–386.

¹¹ Святополк-Мирский Д. Указ. соч.

¹² Вейдле В. Возрождение. – 1928. – 9 января.

- ¹³ Вейдле В. Безымянная страна. – Paris: YMCA-PRESS, 1968. – С. 24.
- ¹⁴ Дон Аминадо. Наша маленькая жизнь. Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания. – М., 1994. – С. 707–708.
- ¹⁵ Ходасевич В. О задачах молодой литературы. // Звезда. – 1995. – № 5.
- ¹⁶ Письмо Б. К. Зайцева к Л.Н. Назаровой. // Русская литература. – 1994. – № 4. – С. 160.
- ¹⁷ Струве Г. Русская литература в изгнании. – Париж: УТСА. ПРЕСС, 1984.
- ¹⁸ Яновский В. Поля Елисейские. – СПб, 1993. – С. 15.
- ¹⁹ Ходасевич В. Борис Поплавский. «В венке из воска» // Возрождение (Париж). – 1938. – 18 августа.
- ²⁰ Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. – СПб.: Дюссельдорф, 1993. – С. 9–10.
- ²¹ Газданов Г. О Поплавском. // Современные записки. – 1936. – № 59. – С. 462–466.
- ²² Бердяев Н. По поводу «Дневников» Б. Поплавского. // Современные записки (Париж). – 1939. – № 68. – С. 441–446.
- ²³ Набоков В. Б. Поплавский. «Флаги». // Руль (Берлин). – 1931. – 11 марта.
- ²⁴ Струве Г. Русская литература в изгнании. – Нью-Йорк, 1956. – С. 311.
- ²⁵ Газданов Г. О Поплавском. // Современные записки (Париж). – 1936. – № 59.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Арсеньев Н. Эмиграция – на фоне России // Возрождение (Париж). – 1967. – № 191. – С. 80.
- ²⁸ Зайцев Б. Слово о родине. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 2. – М., 1993. – С. 10.
- ²⁹ Адамович Г. Пушкин. // Последние новости. – 1937. – 10 февраля.
- ³⁰ Адамович Г. Одиночество и свобода. – М., 1996. – С. 14.
- ³¹ Возрождение (Париж). – 1926. – 10 июля.
- ³² Ремизов А. Дар Пушкина. // Последние новости (Париж). – 1937. – 10 февраля.
- ³³ Алданов М. Памяти А.И. Куприна. // Литературное обозрение. – 1994. – № 7–8.
- ³⁴ Яновский В. Поля Елисейские. – СПб, 1993. – С. 159–160.
- ³⁵ Weyssac M. La vie culturelle de l’émigration russe en France. Chronique (1820–1930) / – Presses universitaires de France. – P., 1971.
- ³⁶ Адамович Г. Мои встречи с Алдановым. // Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. – М., 1994. – С. 101.
- ³⁷ Алданов М. О Толстом. // Литературное обозрение. – 1994. – № 7–8. – С. 53.
- ³⁸ Франс А. Лев Толстой. – Собр. соч. в восьми томах. Т. 8. – М., 1960. – С. 718–719.
- ³⁹ Боборыкин П. Столицы мира. – М., 1911. – С. 196.
- ⁴⁰ Литературное наследство. Т. 37–38. – М., 1939. – С. 447.
- ⁴¹ Моэм С. Записные книжки 1917 года // Литературное обозрение. – 1998. – № 1. – С. 3.
- ⁴² Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. – М., 1977. – С. 185.

⁴³ Голстой Л. О литературе. Статьи, письма, дневники. – М., 1955. – С. 259.

⁴⁴ Кантор В. Иван Тургенев: Россия сквозь «магический кристалл» Германии. // Вопросы литературы. – 1966. – №1.

⁴⁵ Зайцев Б. Далекое. – М., 1991. – С. 242, 244

⁴⁶ Поплавский Б. Из дневников // Звезда. – 1993. – №7. – С. 112, 122.

⁴⁷ Берберова Н. Указ. соч.

⁴⁸ Цит. по статье «Самобытность» (перевод О. Ревзиной) // Северная Осетия. – 1993. – 17 декабря.

1. Le Sacrement de l'Amour

¹ Кузнецов И. Прохладный свет. О подлинной реальности Мирчи Элиаде и Гайто Газданова // Иностранная литература. – 1988. – № 6. – С. 216.

² Кузнецов И. Подлинная реальность Гайто Газданова и Мирчи Элиаде / Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. С. 178.

³ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 107.

⁴ Русская литература. – 1961. – № 4.

⁵ Цит. по кн.: Бунин И. Последнее свидание. – Париж, 1927.

⁶ Рильке Р. По поводу «Митиной любви» // Русская мысль. Кн. I. – Париж, 1927.

⁷ Бахрах А. Бунин в халате. Товарищество зарубежных писателей. – США, 1979. – С. 5.

⁸ Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. – СПб., 1993. – С. 80.

⁹ Бунин И. Панорама // Собрание соч. в 9-ти томах. Т. 9. – М., 1967. – С. 473.

¹⁰ Кузнецова Г. Грасский дневник // Знамя. – 1990. – № 4.

¹¹ Хадарцева А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова // Литературная Осетия. – 1988. – № 71.

¹² Цит. по статье Ф. Хадоновой «Возвращения ждущий» // Литературная Осетия. – 1989. – №73.

¹³ См.: Адамович Г. Памяти Газданова // Новое русское слово. – 1971. – 11 декабря и Русская мысль. – 1971. – 30 декабря.

¹⁴ Диаспора II. Новые материалы. – СПб., 2001.

¹⁵ Мещерский А. Неизвестные письма Бунина // Русская мысль. – 1961. – № 4.

¹⁶ Бахрах А. Указ. соч. – С. 62.

¹⁷ Любимов Л. На чужбине // Новый мир. – 1957. – № 3.

¹⁸ Бунин И. Собр. соч. Т. 9. – М., 1967. – С. 609.

¹⁹ Седых А. Далекое – близкое. – Нью-Йорк, 1963. – С. 203.

²⁰ Газданов Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Воля России. – 1929. – № 5/6.

²¹ Зверев А. Газданов на Монпарнасе / Вестник института цивилизации. – Владикавказ, 2001. – С. 201.

²² Блок А. Собр. соч. в 8 томах. Т. 5. – М.-Л., 1962. – С. 141.

²³ Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. – М., 1999. – С. 71, 81.

²⁴ Зверев А. Указ соч.

²⁵ Бахрах А. Указ соч.

²⁶ Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 298.

²⁷ Осоргин М. В. Сирин. Камера обскура //Современные записки. – 1934. – Кн. 45. – С. 459.

²⁸ Варшавский В. В. Сирин. Подвиг //Числа. – 1938. – Кн. 7/8. – С. 267.

2. Solus rex, или «писатель вне среды, вне страны»

¹ Бло Ж. /Набоков В. – СПб., 2000. – С. 109.

² Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 280.

³ Горлин М. Похвальное слово Гайто Газданову //Руль. – 1930. – 30 марта.

⁴ Набоков В. Собр. соч. Т. 4. – М., 1990. – С. 343.

⁵ Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) //Вопросы литературы. – 2000. – №3.

⁶ Дни. – 1923. – 14 января. – № 63.

⁷ Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М., 2000 – С. 26.

⁸ Шаховский Д. Благонамеренный. – 1926. – № 2 (март-апрель).

⁹ Амфитеатров А. Литература в изгнании //Новое время. – 1929. – 22 мая.

¹⁰ Струве Г. Возрождение – 1926. – 22 мая.

¹¹ Бахрах А. Указ соч. – С. 310.

¹² Иванов Г. «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба», рассказы //Числа. – 1930. – Кн. 1. – С. 233.

¹³ Письмо датировано 7 мая 1957 года. Цит.: по кн.: Минувшее. – М.-СПб, 1996. Вып. 19. – С. 261.

¹⁴ Современные записки. 1940. – Т. 70.

¹⁵ Кантор М. Бремя памяти (Сирин) //Встречи. – 1934. – № 3. – С. 125.

¹⁶ Числа. – 1930. – Кн. 1. – С. 233.

¹⁷ Литературная газета. – 1999. – 7 апреля.

¹⁸ Классик без ретуши... – С.7.

¹⁹ Адамович Г. Бунин. Воспоминания /Дальние берега. Портреты писателей русской эмиграции. – М., 1994. – С. 17.

²⁰ Набоков В. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. – М., 1990. – С. 464.

²¹ Сахаров В. Набоков /Литература русского зарубежья. 1920–1940. Вып. 2. – М., 1999. – С. 187.

²² Андреев Н. Литература в изгнании /Грани. – 1957. – № 33.

²³ Диенеш Л. Письма Гайто Газданова в Бахметьевском архиве Колумбийского университета /Возвращение Гайто Газданова. – С. 288.

²⁴ Хадарцева А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова /Литературная Осетия. – 1988. – № 71.

²⁵ Струве Г. Русская литература в изгнании. – Париж, 1956. – С. 24.

²⁶ Ерофеев В. Русская проза Владимира Набокова. /В. Набоков. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 1. – М., 1990. – С. 3-4.

²⁷ М е л ь н и к о в В. Н. Комментарии к книге: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Набокова. – М., 2000. – С. 5.

²⁸ Последние новости. – 1935. – 4 июля.

²⁹ «...Наименее русский из всех русских писателей...». Георгий Адамович о Владимире Сирине (Набокове) // Дружба народов. – 1994. – № 6.

³⁰ Д и е н е ш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 279.

³¹ Н а б о к о в В. О книге, озаглавленной «Лолита». (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) / В. Набоков. Лолита. – Ростов-на-Дону, 2000. – С. 422

³² Н а б о к о в В. Пушкин, или правда и правдоподобие / В. Набоков. Приглашение на казнь. Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания. – Кишинев, 1989. – С. 536.

³³ Н а б о к о в В. Николай Гоголь / В. Набоков. Приглашение на казнь. Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания. – Кишинев, 1989. – С. 563.

³⁴ Там же. – С. 576.

³⁵ Там же.

³⁶ Т о л с т о й Л. Н. О литературе. – М., 1955. – С. 161, 495.

³⁷ Набоков В. Собр. соч. Т. III. – С. 463.

³⁸ Там же. – С. 204.

³⁹ Там же. – С. 212–213.

⁴⁰ Массонские доклады Г.И. Газданова. Публикация А.И. Серкова // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – С. 178, 180.

⁴¹ Н а б о к о в В. Лекции по русской литературе. Перев. с англ. – М., 1996. – С. 143, 324.

⁴² Там же. – С. 248.

⁴³ Б е р б е р о в а Н. Новый журнал. – Нью-Йорк. – 1989. – № 57. – С. 98.

⁴⁴ Н и к о л ю к и н А. Эротическая диалогия Набокова / В. Набоков. Ада, или страсть. Хроника одной семьи. – Киев, 1995. – С. 10.

⁴⁵ Ф р у м к и н а А. Предназначение и тайна // Новый мир. – 1992. – № 1.

⁴⁶ Д и е н е ш Л. Указ соч. – С. 273–274.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ А р д о в М. (протоиерей). Возвращение на Ардынку. Воспоминания. Публицистика. – СПб., 1998. – С. 179.

⁴⁹ Ш а х о в с к а я З. В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991. – С. 72.

⁵⁰ Н а б о к о в В. Лекции по русской литературе. Перев. с англ. – М., 1996. – С. 176.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. – С. 210.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ С а р а с к и н а Л. Набоков, который бранится // Октябрь. – 1993. – № 1.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Ш а х о в с к а я З. В поисках Набокова... – С. 78.

⁵⁸ Письмо Г. Струве – В. Маркову от 12 марта 1953 г. // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 123.

⁵⁹ Письмо Г. Газданова – Г. Адамовичу от 28 сентября 1967 г., Мюнхен / Возвращение Гайто Газданова ... – С. 297–298.

⁶⁰ Д о с т о е в с к и й Ф. Собр. соч. в 10 томах. Т. 3. – М., 1956. – С. 721.

⁶¹ Толстой Л. О литературе. Статьи, письма, дневники. – М., 1955. – С. 168.

⁶² Набоков В. Другие берега /В. Набоков. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. – М., 1990. – С. 287–288.

⁶³ Октябрь. – 1996. – № 3. – С. 145.

⁶⁴ Cahiers du Monde russe et soviétique. – 1981. – XXII. – № 4. – Р. 481.

⁶⁵ Октябрь. – 1996. – № 3. – С. 133.

⁶⁶ И.А. Бунин и русская литература XX века. – М., 1995. – С. 45.

⁶⁷ См.: Набоков В.: PRO et contra. Антология. – СПб., 1997.

⁶⁸ Nabokov V. Strong Opinions. N.V., 1973. – Р. 208.

⁶⁹ В одном из частных писем В. Набоков назовет Б. Пастернака и В. Ходасевича лучшими поэтами своего времени (см.: Nabokov V. Selected Letters, 1940–1976. – San Diego, 1989. P. 37).

Глава пятая

¹ Горлин М. Похвальное слово Гайто Газданову //Руль (Берлин). – 1930.

1. «История одного путешествия»

¹ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – М., 1995. – С. 150.

² Толстой Л. Собр. соч. в 20-ти томах. Т. 13. – М., 1964. – С. 74.

³ Адамович Г. Последние новости. – 1939. – 26 января.

⁴ Там же.

⁵ Диенеш Л. Указ. соч. – С. 151.

⁶ Там же. – С. 156.

⁷ См.: Никоненко Ст. Дороги Гайто Газданова /Призрак Александра Вольфа. – М., 1990; Гайто Газданов. Возвращение на родину /Вечер у Клэр. – М., 1990.

⁸ Новиков М. A view to a kill: от Родиона Раскольников к Винсенту Веге. Криминальный герой у Газданова /Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 138–139.

⁹ Там же. – С. 143.

¹⁰ Фрумкина А. Предназначение и тайна // Новый мир. – 1992. – № 1. – С. 241.

¹¹ Диенеш Л. Указ. соч. – С. 153.

2. «Полет»

¹ Газданов Г. Полет /First Complete Edition with an Introduction and Publishing, 1992.

² Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 160.

³ Там же.

⁴ Тихомирова Е. Полет без иллюзий //Новый мир. – 1994. – № 10.

⁵ Набоков В. Волшебник //Звезда. – 1991. – № 3.

⁶ Тихомирова Е. Указ. соч.

⁷ Там же.

⁸ Ремизов А. Ответ на анкету: «Какое произведение русской литературы последнего пятилетия Вы считаете наиболее значительным и интересным?» // Новая газета. – 1931. – 1 апреля.

⁹ Толстой Л. Собр. соч. в 20-ти томах. Т. 9, с. 120.

¹⁰ Уайлдер Т. Мост короля Людовика Святого. – Кишинев, 1990. – С. 16.

¹¹ Диенеш Л. Указ соч. – С. 163–164.

¹² Диенеш Л. «...Рождению мира предшествует любовь» // Дружба народов. – 1993. – № 9.

3. «Ночные дороги»

¹ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 167.

² Хадарцева А. К. К вопросу о судьбе Гайто Газданова // Литературная Осетия. – 1988. – № 71.

³ Зверев А. Газданов на Монпарнасе / Вестник института цивилизации. – Владикавказ, 2001. – С. 203.

⁴ Менегальдо Е. Русские в Париже, 1919–1931. – М., 2001. – С. 194.

⁵ Никоненко Ст. Гайто Газданов возвращается на родину / Вечер у Клэр. – М., 1990. – С. 13.

⁶ Диенеш Л. Указ. соч. – С. 168–169.

⁷ Бабичева Ю. «Ночные дороги» Гайто Газданова: проблемы стиля и жанра // Дарьял. – 2002. – № 3.

⁸ Там же. – С. 141

Глава шестая

¹ Газданов Г. Собр. соч. Т. III. – С. 839.

² Варшавский В. Незамеченное поколение. – Нью-Йорк, 1956. – С. 269–310.

³ Яновский В. Поля Елисейские. – СПб, 1993. – С. 141.

⁴ Бахрах А. Бунин в халате. – США, 1979. – С. 92.

⁵ Гуль Р. Я унес Россию. Т. III. – М., 2001. – С. 127–128.

⁶ Яновский В. Указ. соч. – С. 105–107.

⁷ Бахрах А. Партизаны во Франции // Русские новости. – 1946. – 8 ноября.

⁸ Дзасохов А. С. Доблесть и мужество защитников Родины // Северная Осетия. – 2000. – 11 мая.

Глава седьмая

¹ Диенеш Л. Г. Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 173.

² Бабичева Ю. «Ночные дороги» Гайто Газданова: проблема стиля и жанра. // Дарьял. – 2001. – № 3.

³ Диенеш Л. Указ. соч. – С. 170.

⁴ Струве Г. Русская литература в изгнании. – Нью-Йорк, 1956. – С. 293.

⁵ Орлова О. От «Алексея Шувалова» к «Призраку Александра Вольфа». По материалам исследований архива Г. Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета (США). / Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 99.

⁶ Орлова О. Рассказ без названия / Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 206.

⁷ Гаршин В. Сочинения, – М.-Л., 1963. – С. 27.

⁸ Тогров Р. Между нищетой и солнцем / «Вечер у Клэр». – Владикавказ, 1990. – С. 530.

⁹ Черчесов А. Формула прозрачности. Об одном романе и некоторых особенностях творческого метода Гайто Газданова // Владикавказ (альманах). – Владикавказ, 1995. – С. 80.

¹⁰ Черчесов А. «Призрак Александра Вольфа»: метаморфоза как импульс творческого сознания / Вестник института цивилизации. – Владикавказ, 1999. – С. 70.

¹¹ Закуренко А. Три лика смерти в романах Газданова // Русская словесность. – 2002. – № 4.

¹² Марданова З. Фантазия в духе Гофмана: «Призрак Александра Вольфа» Гайто Газданова / Вестник института цивилизации. – Владикавказ, 1999. – С. 59, 67.

¹³ Сыроватко Л. Принцип «SPECULUM SPECULORUM» в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» / Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 81–82.

Глава восьмая

¹ Новое русское слово – 1950. – 12 февраля.

² Адамович Г. «...Наименее русский из всех русских писателей...». Георгий Адамович о Владимире Сирине (Набокове) // Дружба народов. – 1994. – № 6.

³ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 176.

⁴ Закуренко А. Три лика смерти в романах Газданова // Русская словесность. – 2002. – № 4. – С. 11, 13.

Глава девятая

¹ Boyd V. Nabokov's Ada: The Place of Consciousness Ann Arbor. 1965. – P. 104.

² Даль В. Толковый словарь русского языка. Т. III. – СПб. – Москва, 1982. – С. 111.

³ Газданов Г. Т. III. – М., 1996. – С. 773.

⁴ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 180.

⁵ Там же. – С. 181.

⁶ Шкунаева И. Современная французская литература. – М., 1961. – С. 157.

⁷ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 21.

⁸ Кони А. Избранное. – М., 1989. – С. 184.

⁹ Чуковский К. Дружин и Лев Толстой / Люди и книги. – М., 1960. – С. 90–91.

¹⁰ Булгаков В. Л.Н. Толстой в последние годы его жизни. – М., 1989. – С.184.

¹¹ Толстой Л. Собрание сочинений в 20-ти томах. Т.20. – М., 1965. – С.184.

Глава десятая

¹ Хадарцева А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова // Литературная Осетия. – 1988. – № 71.

² Там же.

³ Толстой Л. Статьи, письма, дневники. – М., 1955. – С. 10.

⁴ Газданов Г. Собр. соч. Т. III. – С. 794.

⁵ Тургенев И. Первое собрание писем. – СПб., 1884. – С. 120.

⁶ Мопассан Г. Собр. соч. в 12 томах. Т. 6. – М., 1958. – С. 286.

⁷ Там же. – С.430–431.

⁸ Там же.

⁹ Варшавский В. Незамеченное поколение. – Нью-Йорк, 1956. – С. 179–199.

¹⁰ Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л., 1963. – С. 194.

¹¹ Никоненко Ст. Предисловие к рассказу «Шрам» //Смена. – 1984. – № 8.

¹² Газданов Г. Жертва правосудия // Дарьял. – 1994. – № 4.

¹³ Кабалоти С. Предисловие к рассказу «Метр Рай» // Нева. – 1995. – № 7.

¹⁴ Ницше Ф. Ницше о Вагнере. – СПб., 1907. – С. 9.

¹⁵ Матвеева Ю. «Дух музыки» в прозе Газданова //Гайто Газданов в контексте русской и европейской культуры. Тезисы докладов международной научной конференции. – Владикавказ, 1998. – С. 9.

¹⁶ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 25.

¹⁷ Федякин С. Послесловие к публикации «Великого музыканта» //Дружба народов. – 1994. – № 6.

¹⁸ Андреев Н. Воля России. – 1932. – № 4–6.

¹⁹ Адамович Г. Последние новости. – 1932. – 2 июня.

²⁰ Диенеш Л. Указ соч. – С. 132.

²¹ Газданов Г. Собр. соч. Т. III. – С. 812–813.

²² Диенеш Л. Указ соч. – С. 132.

²³ Васильева М. О рассказе Газданова «Бистро» //Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 124.

²⁴ Адамович Г. Последние новости. – 1938. – 10 ноября.

²⁵ Гаршин В. Сочинения. – М., 1984. – С. 198.

²⁶ Памяти В.М. Гаршина. Сборник. – СПб., 1889. – С. 208–209.

²⁷ Руссо Ж. Исповедь. Собр. соч. в трех томах. Т. III. – М., 1961. – С. 98.

²⁸ Ходасевич В. Возрождение. – 1938. – 22 июня.

²⁹ Сб. Новобасманная, 19. – М., 1990. – С.727.

³⁰ Р ж е в с к и й Л. Памяти Г.И. Газданова // Дальние берега. Книга писателей эмиграции. – М., 1994. – С. 313.

³¹ Возвращение. – 1960. – № 105.

³² С а п р ы к и н Д. Л. Рассказ Газданова «Панихида» и религиозные корни творчества / Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 188–189.

³³ К о с т ю к о в Л. В. Качество, форма, содержание. О рассказе Гайто Газданова «Письма Иванова» / Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 13–14.

Глава одиннадцатая

¹ Д и е н е ш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995. – С. 185.

² М о н т е н ь М. Опыты. Книга первая и вторая. – СПб., 1998. – С. 15.

³ Б у н и н И. Соч. в 9-ти томах. Т. VI. – М., 1966. – С. 311.

Глава двенадцатая

¹ Д и е н е ш Л. Из дневника писателя // Дружба народов. – 1996. – № 10. – С. 172.

² Б е л и н с к и й В. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 6. – М., 1978. – С. 15, 20.

³ Ш а х о в с к а я З. Единственное письмо Газданова. 15/IX.70. Мюнхен // В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991. – С. 201.

⁴ Р ж е в с к и й Л. Памяти Г.И. Газданова. Портреты писателей эмиграции. – М., 1994. – С. 315.

⁵ Г а з д а н о в Г. О Чехове // Вопросы литературы. – 1993. – С. 305.

⁶ Ш а х о в с к а я З. В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991. – С. 10–11.

⁷ П р у с т М. Против Сент-Бева. Статьи и эссе. – М., 1999. – С. 39.

⁸ Г а з д а н о в Г. О Гоголе // Сельская молодежь. – 1993. – № 10. – С. 24, 26.

⁹ Г а з д а н о в Г. Миф о Розанове // Литературное обозрение. – 1994. – № 9–10. – С. 73.

¹⁰ П у ш к и н А. С. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. IX. – М., 1962. – С. 150.

¹¹ Там же. Т. X. – С. 106.

¹² Г а з д а н о в Г. О Гоголе // Сельская жизнь. – 1993. – № 10.

¹³ La vie culturelle de l'émigration russe en France. – P., 1971.

¹⁴ Г а з д а н о в Г. Литературные признания // Встречи. – 1934. – № 6.

¹⁵ Г а з д а н о в Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Литературное обозрение. – 1994. – № 9–10.

¹⁶ Б р ю с о в В. О «речи рабской» в защиту поэзии // Аполлон. 1910. – № 9.

¹⁷ Письмо Г. Газданова – С. Прегель от 15/IV 1966 г. // Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. – М., 1994.

¹⁸ Письмо Г. Газданова – Г. Адамовичу от 28/IX 1967 // Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 298–299.

¹⁹ Г а з д а н о в Г. О молодой эмигрантской литературе // Вопросы литературы. – 1993. – № 3.

²⁰ По поводу Сартра. Радиопередача из серии ПД, 157. – 1971. – 10, 11 сентября.

²¹ Газданов Г. О Гоголе //Сельская жизнь. – 1993. – № 10.

²² Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе //Вопросы литературы. – 1993. – № 3.

²³ Бунин И. О Чехове. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 9. – М., 1967. – С. 203.

²⁴ Пруст М. Против Сент-Бева. Статьи, эссе. – М., 1999. – С. 25.

1. «Бунтующий ученик»

¹ Розанов В. О легенде «Великий инквизитор» //В. Розанов. Уединенное. – М., 1998. – С. 24,27.

² Бахрах А. Бунин в халате. – США, 1979. – С. 98.

³ Набоков В. Николай Гоголь //Лекции по русской литературе. М., 1996. – С. 134.

⁴ «...Наименее русский из всех русских писателей...». Георгий Адамович о Владимире Сирине (Набокове) //Дружба народов. – 1994. – № 6. – С. 230.

⁵ Газданов Г. Миф о Розанове //Литературное обозрение. – 1994. – № 9–10.

⁶ «...Наименее русский из всех русских писателей...». Адамович Г. о Владимире Сирине (Набокове) //Дружба народов. – 1994. – № 6.

⁷ Васильева М. История одного совпадения //Литературное обозрение. – 1994. – № 9–10. – С. 98.

⁸ Там же.

⁹ Васильева М. О рассказе Газданова «Бистро» //Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000. – С. 119.

¹⁰ Там же. – С. 119–120.

¹¹ Федякин С. Неразгаданный Газданов //Книжное обозрение «Exlibris НГ». – 1998. – 3 декабря. – С. 3.

¹² Васильева М. Указ. соч. – С. 129.

2. «Миф о Розанове»

¹ Бахрах А. Бунин в халате. – США, 1979. – С. 65–66.

² Газданов Г. О Чехове //Новый журнал. – 1964. – № 76. – С. 138.

³ Голлербах Э. В.В. Розанов. Жизнь и творчество //Розанов. Уединенное. – М., 1998. – С. 799.

⁴ Новая газета. – 1931. – 15 апреля.

⁵ Носов В. В.В. Розанов. Эстетика свободы. – СПб. – Дюссельдорф, 1993. – С. 6.

⁶ Газданов Г. Миф о Розанове //Литературное обозрение. – 1994. – № 9–10.

⁷ Голлербах Э. Указ. соч. – С. 838.

⁸ Носов С. Указ. соч. – С. 3,5.

3. «Загадка Алданова»

¹ Русские записки. – 1938. – № 10. – С. 194.

² Газданов Г. Загадка Алданова //Русская мысль. – 1967. – 15 апреля.

³ Там же.

⁴ Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. – СПб., 194. – С. 142–143.

⁵ Там же.

⁶ Газданов Г. Загадка Алданова. Литературное обозрение, 1994, № 9–10.

⁷ Газданов Г. Мысли о литературе // Независимая газета. – 1994. – 2 января.

⁸ Газданов Г. Мысли о литературе // Новая газета. – 1931. – 15 апреля.

⁹ Алданов М. О положении эмигрантской литературы // Литературное обозрение. – 1994. – № 7–8.

¹⁰ Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. – Тб., 1964. – С. 239.

¹¹ Газданов Г. Загадка Алданова. Литературное обозрение, 1994, № 9–10.

¹² Чернышев А. М. Алданов-критик // Литературное обозрение. – 1994. – № 7–8.

¹³ Массонские доклады Г.И. Газданова // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – С. 184.

Глава тринадцатая

¹ Герра Р. «Зачем Парижу русские слова? // Литературная газета. – 1998. – 25 ноября.

² Диаспора II. Новые материалы. – СПб.: Изд. «Феникс», 2001. – С. 622.

³ Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. – СПб., 1993. – С. 184.

⁴ Там же. – С. 119.

⁵ Там же. – С. 182.

⁶ Там же. – С. 254.

⁷ Там же. – С. 125–126.

⁸ Ржевский Л. Памяти Г.И. Газданова / Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. – М., 1994. – С. 314.

⁹ Русская мысль. – 1971. – 30 декабря.

¹⁰ Диенеш Л. Русская литература в изгнании. Жизнь и творчество Гайто Газданова // Дарьял. – 1993. – № 3.

¹¹ Литературная Осетия. – 1989. – № 73.

¹² Северная Осетия. – 1992. – 17 декабря.

¹³ Ржевский Л. Памяти Г.И. Газданова... – С. 313.

¹⁴ Диенеш Л. Другие берега // Литературное обозрение. – 1994. – № 9–10.

СОДЕРЖАНИЕ

ВОСХОЖДЕНИЕ	5
<i>Глава первая. УТРО ПЕТЕРБУРГА</i>	14
<i>Глава вторая. ...РАЗВЯЗЫВАЯ УЗЕЛ</i>	26
<i>Глава третья. «ВЕЧЕР У КЛЭР»</i>	37
«Утраченное время»?	44
<i>Глава четвертая. МОНПАРНАС «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА».</i> СОВРЕМЕННОКИ	58
1. Le Sacrement de l'Amour	78
2. «Solus rex», или «писатель вне среды, вне страны»	91
<i>Глава пятая. ДОРОГИ И СУДЬБЫ</i>	114
1. «История одного путешествия»	114
2. «Полет»	122
3. «Ночные дороги»	129
<i>Глава шестая. «НА ФРАНЦУЗСКОЙ ЗЕМЛЕ»</i>	149
<i>Глава седьмая. «ПРИЗРАК АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА»</i>	154
<i>Глава восьмая. «ВОЗВРАЩЕНИЕ БУДДЫ»</i>	163
<i>Глава девятая. «ПРОБУЖДЕНИЕ»</i>	168
<i>Глава десятая. БЕГ ВРЕМЕНИ</i>	178
<i>Глава одиннадцатая. «ЭВЕЛИНА И ЕЕ ДРУЗЬЯ»</i>	212
<i>Глава двенадцатая. ПОД СЕНЬЮ АРИСТАРХА</i>	218
1. «Бунтующий ученик»	229
2. «Миф о Розанове»	233
3. «Загадка Алданова»	238
<i>Глава тринадцатая. РАДИО «СВОБОДА»</i>	247
ЛИТЕРАТУРА	255

Литературоведческое издание

ЦХОВРЕБОВ НУГЗАР ДМИТРИЕВИЧ

ГАЙТО ГАЗДАНОВ
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Редактор *И.Х. Джанаева*
Художник *В.С. Григорян*
Художественный редактор *Г.З. Чеджемты*
Технический редактор *А.В. Ядыкина*
Корректор *Г.Б. Карданова*
Компьютерная верстка *Д.О. Амбаловой*

Сдано в набор 11.06.03. Подписано к печати 03.10.03. Формат бумаги 60х90/16. Бум. тип. № 1. Гарн. шрифта «Таймс». Печать офсетная. Усл.-п.л. 17. Учетно-изд. л. 16,69. Тираж 1000 экз. Заказ № 152 С 32.

Комитет Республики Северная Осетия—Алания по печати и делам издательств.
Издательство «Ир», 362040, г. Владикавказ, проспект Мира, 25.
Республиканское издательско-полиграфическое предприятие им. В.А. Гассиева, 362011, г. Владикавказ, ул. Тельмана, 16.



Нугзар Цховребов–

доктор филологических наук,
профессор Северо-Осетинского
государственного университета
им. К.Л.Хетагурова, автор
нескольких монографий, в том
числе и первого в России очерка
о жизни и творчестве Гайто Газданова
(Владикавказ, «Ир», 1998).

Gaito
Gasdanov

Section of text:

The section of text

the text is very long and it is not possible to read it in this format. It is a very long and complex text that is not legible in this image.