



ДАРЬЯЛ

К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ГАЙТО ГАЗДАНОВА



4

2023

ДАРЬЯЛ



www.darial-online.ru

**ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЖУРНАЛ**

ВЛАДИКАВКАЗ

2 • 0 • 2 • 3

ДАРЬЯЛ

**Республика
Северная
Осетия-Алания**

**Литературно-
художественный
и общественно-
политический
журнал**

Выходит с 1991 года

**Главный редактор
А. И. ЦХУРБАЕВ**

**Зам. главного редактора
О. Э. ТОТРОВА**

Редакционный
совет:

**И. Г. ГУРЖИБЕКОВА
М. С. ДЗАСОХОВ
В. О. КОЛИЕВ
Т. А. САЛАМОВ
И. А. ТАБОЛОВА
Ф. С. ХАБАЛОВА
А. Л. ЧИБИРОВ
В. Т. ЧШИЕВ**

4'2023

(177)

ИЮЛЬ – АВГУСТ

Адрес редакции:
362040,
г. Владикавказ,
ул. Маркуса, 1.
Тел.: 53-60-30
53-68-10
54-38-04

e-mail: darial@darial-online.ru
<http://www.darial-online.ru>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
ПИ № ТУ 15-00144 от 22.05.2017.
Выдано Управлением Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций по Республике Северная Осетия-Алания

Учредитель и издатель: Комитет по делам печати и массовых коммуникаций Республики Северная Осетия-Алания, г. Владикавказ, ул. Димитрова, 2, офис 202
Тел.: (8672) 33-33-69

Рукописи
не возвращаются
и не рецензируются

Мнение редакции не всегда
совпадает с мнением авторов

16+

Выход в свет 30.08.2023.
Формат бумаги 60 × 90^{1/16}.
Бум. офсетная. Гарнитура шрифта Arial.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 15+1 печ. л.
цветная вклейка на мелованной бумаге.
Заказ № 368. Тираж 600 экз.

АО «Осетия-Полиграфсервис».
362015, г. Владикавказ, пр. Коста, 11.
Тел.: 25-97-94.

Цена свободная

КОЛОНКА
ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ПРОЗА

ГАЗДАНОВ И ОСЕТИЯ

РЕЦЕНЗИИ

ГАЗДАНОВ В КОНТЕКСТЕ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПУБЛИЦИСТИКА

ПОЭТИКА ГАЗДАНОВА

ГАЗДАНОВ НА РАДИО
«СВОБОДА»*

АВТОРЫ НОМЕРА

- 4 **Алан ЦХУРБАЕВ.** Газданов. Назад в Осетию
- 6 **Гайто ГАЗДАНОВ.** Водяная тюрьма. *Рассказ*
- 24 **Аза ХАДАРЦЕВА.** К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова
- 38 **Ольга АБАЦИЕВА-де НАРП.** Заметки о Гайто Газданове и семье Абациевых
- 50 **Валентина ГАЗДАНОВА.** Социализация в традиционном осетинском обществе и биография Гайто Газданова
- 58 **Руслан БЗАРОВ.** Осетинский культурно-исторический контекст детства и юности Гайто Газданова
- 68 **Тамара ЦОМАЕВА.** Этюды о Гайто Газданове
- 74 **Тамерлан САЛБИЕВ.** Космогония Гайто Газданова
- 84 **Мария ВАСИЛЬЕВА.** Роман «Пробуждение»: утопический проект Гайто Газданова
- 102 **Александр ЗАКУРЕНКО.** Романы «Возвращение Будды» и «Призрак Александра Вольфа»
- 116 **Сергей КИБАЛЬНИК.** Литературная дуэль Газданова с Набоковым
- 130 **Юрий НЕЧИПОРЕНКО.** Гоголь и Газданов: «чувственная прелесть мира»
- 140 **Вячеслав БОЯРСКИЙ.** «Беликие музыканты» у Л. Толстого и Г. Газданова
- 152 **Даниэль ОРЛОВ.** Газданов и Владикавказ моей семьи
- 162 **Владислав ОТРОШЕНКО.** Призрак «Призрака Александра Вольфа»
- 170 **Сергей ФЕДЯКИН.** Газданов. Искусство прозы
- 182 **Алена БОНДАРЕВА.** Призрак Саломеи
- 190 **Алексей МОКРОУСОВ.** Между Рогиром ван дер Вейденом и Василием Немировичем-Данченко: к культурной географии Гайто Газданова
- 204 **Елена ПРОСКУРИНА.** Париж как зеркало vs зазеркалье Петербурга в творчестве Газданова и авторов «незамеченного поколения»
- 216 **Юлия МАТВЕЕВА.** Г. И. Газданов в кругу писателей-эмигрантов второй волны
- 226 **Александра КИРИЕНКО.** «...Все суета сует и всяческая суета» — эпистолярная рефлексия Г. И. Газданова во время его службы на радио «Свобода»*
- 238

ВКЛЮЧКА

Алан ЦХУРБАЕВ

ГАЗДАНОВ. НАЗАД В ОСЕТИЮ

Гайто Газданов, выдающийся русский писатель, абсолютный гений литературы, не похожий ни на кого ни по стилю, ни по философии творчества, не имел никаких вредных привычек, кроме одной — он был заядлым курильщиком...

В остальном Гайто был человеком дисциплинированным, чему много свидетельств, сильным духом и телом, полным самообладания. Даже в самые трудные периоды, в начале своей эмигрантской жизни, когда будущий писатель вынужденно вел жизнь парижского клошара, он не давал другим шанса смотреть на себя с жалостью. Всегда одетый с иголки, всегда подтянутый внешний вид. По крайней мере, других воспоминаний о нем среди его окружения не осталось. Газданов был сдержан практически во всем — не пил алкоголь, а спортивно был сильно развит еще с молодых лет — его акробатические трюки также описаны его современниками.

Выходит, что, за исключением сигарет, его здоровью ничего не наносило регулярный урон, но табак его все же доконал, и в 1971 году Газданов умер от рака легких. Ему было 68 лет. Последний, десятый роман остался неоконченным.

Так бывает, когда долго работаешь над каким-то проектом (как наша редакция над этим «газдановским» номером), его герои, пусть даже давно покинувшие этот мир, вдруг оживают в твоей голове и начинают свой новый путь. Так было и сейчас. В какой-то момент я вдруг подумал, а что, если бы Газданов не был курильщиком?

Легко предположить, что с его физическими данными и тягой к самодисциплине у него были шансы прожить значительно дольше. Например, до перестроечных времен. И дальше фантазия нас толкает к самому интересному.

Как известно, Гайто большую часть жизни хотел вернуться в Россию, а именно во Владикавказ, где до последних своих дней жила его мама Вера Николаевна Газданова. Он писал письма Максиму Горькому с просьбой о содействии, тот обещал помочь, но, видимо, не успел, так как вскоре после ответного письма скончался. Расставшись в юношестве с мамой, Гайто так ее больше и не увидел, хотя их всегда связывала переписка.

Но вот наступают 80-е, вторая половина того десятилетия, когда у людей появляется возможность приехать в СССР (или, наоборот, уехать). Неужели Газданов бы такой возможностью не воспользовался?

Уверен, что он наверняка приехал бы, чтобы разыскать могилу своей матери, посетил бы дом своего деда Саге, в котором провел часть своего детства, и обязательно бы встретился со своей троюродной сестрой Надеждой, которая тогда еще была жива. То есть поводов приехать было множество. А кроме того, ну неужели Гайто, у которого вся проза пронизана мистическим ощущением жизни, упустил бы шанс испытать такой невероятный экзистенциальный опыт возвращения в места своего детства спустя почти век? Да ни за что...

И вот год, скажем, 1990-й, Газданову 88 лет, он уже в весьма почтенном возрасте, но вполне бодр, и он приезжает в Осетию. Но это не возвращение Солженицына или Лимонова — на крыльях славы и пафоса, Газданова в тот момент читающая публика не знает у нас совершенно.

Это сейчас его имя можно услышать от самых неожиданных персон, цитировать его стало признаком хорошего тона, маркером особенной начитанности, и даже политики используют его в своих целях (что бы об этом подумал Гайто?!). А 30 лет назад знакомство с ним только начиналось. Что интересно, знакомство это шло во многом через Осетию: именно здесь выходят его первые в СССР публикации в периодической печати — рассказ «На острове» в переводе на осетинский язык (Мах дуг. 1988. № 7) и отрывок из романа «Ночные дороги» (Литературная Осетия. 1988. № 71); здесь выходит одно из первых в СССР книжных изданий Газданова — сборник из четырех романов «Вечер у Клэр» (Орджоникидзе: Ир, 1990); именно здесь, во Владикавказе, в 1993 году пройдет первая в России научная конференция по его творчеству. А сколько литературоведческих статей, да и рассказов самого Гайто, было впервые опубликовано в нашем журнале — не счесть... Всем этим можно только гордиться, но в 1990 году его знали только в узком кругу литературоведов.

Один из тех немногих специалистов — писатель Руслан Тотров, который и подготовил тот самый сборник Газданова и написал к нему блестящее послесловие. В тот же год Тотров активно занят созданием журнала «Дарьял» (первый выпуск выйдет весной 1991 года). Редакция уже действует, работа идет вовсю. И, конечно же, именно туда приходит Гайто...

Для меня, как для большого и давнего поклонника творчества Газданова, это самый фантастический и самый будоражащий мое воображение сюжет. Тем более если представить, что уже через каких-то пять лет я принесу в эту редакцию свои первые рассказы...

Кто знает, что было бы дальше: остался бы Газданов в России или вернулся бы в Париж? Возможно, он бы выбрал для себя эту новую страну, и мы все бы привыкли к этому невысокому старику с хитрым прищуром глаз на улицах нашего города. И наше сегодняшнее восприятие его фигуры было бы совсем другим.

Если бы не сигареты...

Гайто ГАЗДАНОВ

ВОДЯНАЯ ТЮРЬМА

РАССКАЗ

ЧИСЛА

1

TCHISLA, CAHIERS TRIMESTRIELS, PARIS

Обложка первого номера парижского журнала «Числа», где в 1930 г. впервые был опубликован рассказ Газданова «Водяная тюрьма»

*Quand nous sommes seuls longtemps,
Nous peuplons le vide de fantomes.*

Маупассан¹

В гостинице, находящейся неподалеку от «Одеона», куда я вернулся, прожив год на другом конце Парижа, ничего не изменилось за время моего отсутствия. По-прежнему гремел граммофон в комнате студента-грека, по-прежнему другой мой сосед, молодой человек из Вены, был тих и пьян, как в прошлом году, по-прежнему хозяин гостиницы играл в ближайшем кафе, поспешно тасуя карты и ежедневно проигрывая то небольшое количество денег, которое ему давала жена. Хозяйка пополнила и постарела, — но продолжала оставаться такой же нервной и чувствительной женщиной — и, как раньше, все свои досуги посвящала тому, что обсуждала возможные неприятности со стороны жильцов, которых постоянно опасалась. Больше всего она боялась, что вдруг какой-нибудь из ее жильцов не заплатит ей за комнату. И хотя этого никогда не бывало и все платили аккуратно, — а если бы даже кто-нибудь не заплатил, она не разорилась бы, так как была состоятельной женщиной, — это ее совершенно не успокаивало. Ее неизменная тревога была ей чрезвычайно дорога,

Текст печатается по изданию: Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. / под общ. ред. Т. Н. Красавченко. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 639–659.

¹ Когда мы долгое время пребываем в одиночестве, мы населяем пространство призраками. *Мапассан (фр.)*.

потому что поддерживала в ней подобие душевной напряженности и давала ей нужную энергию для того, чтобы устроить все самым лучшим образом и рядом различных и всесторонне обдуманных мер постараться оградить себя от такого ужасного случая, когда какая-нибудь из комнат вдруг оказалась бы вовремя не оплаченной. Это стремление стало ее манией; она думала только об этом, волновалась, вздыхала и все обсуждала подобные факты из практики ее знакомых, тоже владельцев и владелиц гостиниц и меблированных комнат. Без этого своеобразного душевного сладострастия жизнь ее, наверное, потеряла бы всякий смысл.

— Послушай, Жан, — говорила она мужу, — я решила внимательнее следить за семнадцатым номером. С ним что-то случилось, он такой странный последнее время. Обрати на него внимание.

Но хозяин, который, будучи крайне азартным игроком, был ко всему остальному глубоко равнодушен, так как карты поглощали его целиком и владели его воображением настолько, что даже за обедом или за ужином он думал только об игре, и если суп был невкусен, это тотчас же ему напоминало неудачную игру в пиках, которую он вел вчера, и наоборот, при виде удачного рагу в его памяти вставала прекрасная партия бубен, скомбинированная им в субботу прошлой недели, — хозяин всегда относился к замечаниям жены с недоверием, независимо от того, были ли они в самом деле правильны или неправильны. Он отвечал хозяйке ее же словами, только переставив их и придав им смысл постоянного упрека, — и никогда не задумывался перед ответом.

Он говорил: — Номер семнадцатый странный? Я не нахожу. Это ты странная, моя дорогая... — Он отвечал механически, и это стало для него столь же привычно и необходимо, как отодвигание стула, когда вставали из-за стола, или разворачивание салфетки. Он однажды даже сказал хозяйке на ее реплику о том, что номер семнадцатый опять вернулся в четыре часа утра:

— Номер семнадцатый? Это ты вернулась в четыре часа утра, — хотя хозяйка никуда обычно не выходила и не ложилась спать позже одиннадцати. Серdito всхлипывая, она заговорила о том, что если отель еще цел, то этим все обязаны ей, — и неутомимый хозяин опять ответил: — Это ты всем обязана, моя дорогая, — и ушел играть в карты. Единственным человеком, сочувствующим хозяйке в ее воображаемых несчастьях, был маленький старичок, приходивший к ней в гости и отличавшийся громовым голосом, совершенно не соответствовавшим его росту; но слова этого человека не имели веса, потому что никаких

собственных убеждений у него не было, был только неисчерпаемый запас энтузиазма и красноречия, — но без малейшего оттенка индивидуальности. Ни одна мысль не могла ему прийти в голову, если не была внушена кем-нибудь другим; и процесс мышления был ему совершенно недоступен. Он не мог бы сделать самого простого рассуждения, требующего хоть какого-нибудь умственного усилия; но взамен этого он обладал способностью тотчас же воспламеняться, как только кто-нибудь в его присутствии высказывал какое-либо суждение. Он поддерживал это суждение и говорил своим громовым голосом:

— Но, боже мой, ведь это сама истина! Но, madame, ведь вы совершенно правы! Кому же можно доверять? Нет, madame, я вижу, что все, что вы говорите, это истина, истина и истина.

— Ах, если бы все так меня понимали, как вы, — говорила хозяйка.

Когда старичок уходил, его провожал муж хозяйки и, шагая рядом с ним, шептал ему на ухо:

— Вы не обращайтесь внимания на Луизу; она нервная, и потом, должен вам сказать правду, она с каждым днем глупеет. Ничего не поделаешь, это возраст.

И голос старичка тотчас же грохотал:

— Но, мой дорогой Жан, вы совершенно правы, я всегда это знал. Я с вами согласен. Да, я с вами согласен: она женщина нервная. И потом, в ее возрасте, как вы очень хорошо сказали...

На углу старичок прощался с хозяином и заходил в кафе выпить красного вина; и владелец кафе, тоже его старый знакомый, спрашивал его: — Ты опять был у них? О, старик, у тебя большое терпение. Как ты можешь разговаривать с этими идиотами? Ведь и Луиза, и он — это идиоты. — Никто в этом не сомневается, — кричал старичок, — и если бы я стал с тобой спорить, я был бы не прав.

Он носил в петличке ленточку Почетного легиона, — которую получил за плодовитость: у него было четырнадцать человек детей, — и его уважали за эту ленточку; она казалась символом неведомой, но бесспорной благодати, покоившейся на нем, — и если бы кто-нибудь из его знакомых сказал, что старичок просто глуп, над ним стали бы смеяться. Он был всегда аккуратно одет, носил только черные костюмы; лицо у него было красное и сморщенное; но глаза его были большие и красивые. Они были способны принимать два выражения: первое — необыкновенной живости, появлявшееся всякий раз, когда он говорил, и второе, вовсе неожиданное, — человеческой и старческой печали, непонятно как постигающей этого болтуна. Казалось, что природа

создала эти глаза печальными, но ее творческой силы не хватило, чтобы поднять до понимания печали кавалера ордена Почетного легиона. Старичок никогда не знал, что в его глазах есть и укор, и напоминание о смерти, и глубокая жалость к собственному ничтожеству; и если бы он понимал это, он мог бы быть в своей жизни Дон-Жуаном и властителем сердец. Но такая мысль не могла прийти ему в голову.

В первый вечер после моего приезда я открыл окно, чтобы посмотреть, живет ли по-прежнему напротив, этажом выше меня, старый нищий со стриженной головой. Я знал, что в одиннадцать часов вечера тусклая лампочка загорится в его маленькой конуре, и тень неправильного черепа на потолке будет снова и вздрагивать до четырех часов утра. Выглянув в окно, я убедился, что все в порядке; эту многолетнюю привычку нищего ничто не могло бы изменить, и, если бы в один прекрасный день я увидел, что свет в его комнате не зажжен, я бы знал, что он умер или умирает. Нельзя было понять, что он делает долгие часы подряд, — то ли читает, то ли работает; но он был так ужасающе беден и так слаб, что предположение о работе отпадало само собой. Несколько раз днем я видел его на улице и всегда следил за ним с болезненным любопытством и сожалением. Он все время дрожал, плохо держался на ногах и был одет в ужасные нечеловеческие лохмотья. Старая морская фуражка прикрывала его голову; он надвигал ее на лоб, и глаза его были не видны. Он был очень старый и такой жалкий, что вид его заставлял оборачиваться всех решительно, даже торговков, женщин тупых и бессердечных; и только один раз молодой грек, торговец бананами, коренастый мужчина с темными глазами и узким лбом, сказал ему вслед: — Таких, как он, надо бы топить. — За нищего вступилась проходившая толстая дама в модных чулках с черной пяткой. Она радостно улыбнулась и проговорила: — Подожди, в старости ты будешь таким же, — и, внезапно рассердившись, прибавила: — Только тебя следовало бы утопить сейчас же, не ожидая старости. — Грека, впрочем, это несколько не тронуло. А старик, пошатываясь и дрожа, шагал в грешовый ресторан: он купил себе тарелку жареной картошки, немного зеленовато-серого сыра, похожего на мыло, и кусок хлеба; и потом, жуя на ходу, возвращался к себе на пятый этаж; и пока он поднимался по лестнице до своей комнаты, проходило около четверти часа.

Вечером внизу начинались многочисленные визиты к мадам Матильде, которой принадлежал небольшой публичный дом; на его стеклянных матовых дверях и окнах были нарисованы красивые

лебеди и цветы. Посетители вели себя в меру весело, сохраняя корректность; и только однажды пьяный матрос, неизвестно как очутившийся у двери с лебедями, ломился туда и кричал: — *Je veux la patronne!*² — и два молодых человека с меланхолическими физиономиями быстро и бесшумно выводили его. Но он не унимался; он опять начинал кричать, и, когда дверь отворялась и один из молодых людей спрашивал его: — Что вы желаете, m-r? — внезапный прилив вежливости овладевал матросом, и он отвечал: — Я хотел бы несколько минут частного разговора с директрисой вашего учреждения. — Но потом вновь желание этой недосыгаемой женщины пробуждалось в нем с прежней силой, и он опять жалобно кричал: — *Je veux la patronne! Je veux la patronne!* — и наконец на пороге показалась сама мадам Матильда: крупные слезы стояли в ее глазах, у лица она держала надушенный платок. Она была бледна, решительна и грустна. И она говорила матросу влажным голосом: мой дорогой малютка, поймите, что это невозможно; и музыкальные, легкие облака двух громадных граммофонов, игравших в салоне, проплывали сквозь прекрасное тело мадам Матильды и стелились в воздухе, окружая матроса; печальному исступлению его не было границ; и когда дверь закрылась перед ним в последний раз, он слабо крикнул, уже ни на что не надеясь: — *Je veux la patronne!* — и пошел прочь, покачиваясь и скрываясь в ночной темноте, в которую заглядывали, как в колодец, свешиваясь сверху, со столбов, четырехугольные фонари с зеленовато-белым пламенем.

Вернувшись в свою гостиницу, я опять начал вести такую же жизнь, как год тому назад: по-прежнему я ничего не делал и не знал, что будет со мной завтра; карманы мои были пусты, в ушах все звенели, не переставая, давно слышанные мною в разных местах музыкальные волны далекого моря. Ложась в кровать, я представлял себе качающийся гамак, чудом повисший над заливом, серо-синюю поверхность Босфора, прекрасные виллы, выступающие прямо из воды, белые проплывающие, как сквозь сон, паруса, и птиц, и волнистые зеркала течений; и это сложное очарование вдруг ослабляло меня, и тело мое становилось мягким и усталым, точно я провел ночь с женщиной. 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

² — Я хочу хозяйку! (фр.)

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.

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. Некоторые из них я почти не представлял себе; мне казалось только, что они летают на мягких черных крыльях, сделанных из чудесного тела, которого 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, угрожавшую мне, вдруг появлялись 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, заставляли меня часто дышать от волнения; глядя из глубины постели, которая неожиданно приобретала необыкновенную, нематериальную мягкость, я видел бледное умоляющее лицо пленника; и я засыпал глубоким сном.

Утром я надевал выглаженный костюм, тщательно причесывался и, после завтрака, ехал к m-lle Tito, с которой был связан несколькими пустячными делами, приносящими небольшой доход: я находил ей нужные справки в книгах о театральном искусстве старой Франции, собирал ей цитаты из Флобера, Анатоля Франса и Балзакса и объяснял ей, почему не следует злоупотреблять красными строчками, которые она очень любила.

Карьера m-lle Tito была для многих не совсем ясна потому, что, не обладая личным состоянием, она жила в очень хорошей

квартире, тратила много денег, угощала приходивших к ней шампанским, — правда, довольно плохим, но все-таки шампанским, — и заказывала себе дорогие туалеты. Впрочем, она была относительно красива и сравнительно молода, и этого было достаточно, чтобы круг ее знакомых не суживался. Она говорила по-французски с ошибками и небольшим русским акцентом, по-русски же говорила с французским акцентом и тоже с ошибками: родного языка у нее не было, хотя по происхождению она была еврейкой. На стенах ее комнат висело множество портретов с длинными надписями — то по-английски, то по-испански, то по-французски; и когда ее спрашивали: — Кто это такой? — она отвечала, задумчиво улыбаясь: — О, это мой старый-старый друг. Он знал меня еще девушкой. — Она хотела сказать — девочкой, но разница между этими двумя словами была для нее неощутимой; и такой ответ ее звучал тем более двусмысленно, что m-lle Tito никогда не была замужем. И когда один из ее гостей, русский критик, резкий и насмешливый человек, спросил ее после такого ответа: — Наверное, это было довольно давно? — она не поняла его грубоватой иронии и простодушно сказала, что давно. Самый большой портрет изображал испанского генерала в полной парадной форме: генерал был стар и носил седые усы, спускающиеся вниз, и его мужественное простое лицо несколько напоминало Тараса Бульбу. На портрете крупными буквами была написана цитата из Ламартина, которого генерал, по-видимому, знал, хотя, глядя на его портрет, этого никак нельзя было подумать: «Et sur les ailes du temps la jeunesse s'en va»³. Но находя эти слова достаточно выразительными, — а может быть, в силу военных своих привычек и своеобразных требований к литературе, заключавшихся в том, что всякая цитата должна звучать приблизительно как ария полкового оркестра, — генерал самостоятельно прибавил к этой меланхолической фразе три жирных восклицательных знака, что придавало словам Ламартина совершенно иной и комический смысл. Но и генерал, и m-lle Tito были очень довольны фотографией, тщательно запечатлевшей все сложные подробности генеральской парадной упряжи, и этой цитатой, снабженной столь оглушительными добавлениями, — хотя оставалось непонятным, почему, собственно, генерал пришел в такое патетическое состояние и о чьей молодости он жалел. Другие портреты были поменьше, и лица, на них представленные, далеко не достигали солидности генерала; однако больше всего было почему-то именно испанцев, — но когда я спросил m-lle Tito, долго ли она

³ «И на крыльях времени улетает юность» (фр.).

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 почему-то не подходили. Я не рискнул ее дальше расспрашивать, и она прибавила, что я этого не пойму; и я заключил, что, по всей вероятности, существуют какие-то физиологические различия между французами и испанцами, недоступные обыкновенному человеческому пониманию, но совершенно очевидные для m-lle Tito, — как различие между родственными видами насекомых, совершенно незаметное для неспециалиста, но тотчас же бросающееся в глаза ученому.

Квартира m-lle Tito была обставлена довольно хорошо; и каждый предмет был непременно связан с каким-нибудь воспоминанием. Арфа, стоявшая между окном и диваном и мелодически дребезжавшая всякий раз, когда по улице проезжал грузовик, принадлежала покойной подруге m-lle Tito, которая умерла совсем молодой и перед смертью просила m-lle Tito сохранить арфу. Я не имел никакого представления об этой подруге: но, по рассказам m-lle Tito, это была женщина чрезвычайно деликатная и очень талантливая. — Elle était sur le point de mourir⁴, — говорила m-lle Tito, смешивая русские фразы с французскими, — и она мне сказала: ты можешь плюнуть на все, но не на арфу. И я ей ответила: ma pauvre petite, tu reux être tranquille⁵. — Рояль был подарен m-lle Tito одним итальянским графом, который был очень беден: и поэтому, купив рояль в кредит, он заплатил только за доставку и сделал первый взнос, а потом уехал не то в Милан, не то в Геную и больше не возвращался: но m-lle Tito не переставала громко удивляться каждый раз, когда агенты по продаже музыкальных инструментов и их принадлежностей приходили к ней через одинаковые промежутки времени, неизменно требуя очередной уплаты и многословно извиняясь за беспокойство.

Забота о библиотеке m-lle Tito была взята на себя одним знаменитым лицом, имени которого m-lle Tito по некоторым причинам не могла назвать; впоследствии я узнал, что библиотеку составлял один сенатор, действительно довольно известный, и что причины, по которым m-lle Tito не хотела назвать его имени, были те, что он уже полтора года сидел в тюрьме за растрату казенных денег и подделку подписи на векселе. Впрочем, библиотека,

⁴ — Она была на пороге смерти (*фр.*).

⁵ моя бедняжка, ты можешь быть спокойна (*фр.*).

состоявшая вначале из французских классиков, была пополнена самой m-lle Tito, приобретшей на личные средства Надсона, Тургенева и романы Декобра, которого она искренне считала лучшим современным писателем и — по совершенно непостижимым причинам — учеником и последователем Анатоля Франса.

M-lle Tito была глубоко убеждена в том, что она — несколько испорченная светская женщина, развращенная парижским снобизмом, уставшая от красоты и искусства и очаровательная в личном обращении. Это заблуждение она незаметно впитала в себя, читая французские романы, в героинях которых неизменно находила сходство с собой; и чем прекраснее была героиня, тем больше она походила на m-lle Tito. Но самым верным своим изображением она считала какую-то Диану из Декобра.

— Я спросила его, — рассказывала m-lle Tito; она была знакома со всеми известными людьми, или, вернее, думала, что она с ними знакома; и когда какой-нибудь из таких людей, в ответ на ее нарочито небрежный поклон, который она считала самым светским, смотрел на нее с нескрываемым удивлением, она говорила, обращаясь к своему спутнику: «Regardez moi ça, c'est un peu fort quand même»⁶, — я его спросила: скажите, разве меня зовут Дианой? — он улыбнулся и сказал: peut être bien. Oh, il est très fin⁷; я его хорошо понимаю.

Она всегда говорила: вы не думайте, я это хорошо понимаю, — точно все ее собеседники ожидали, что она этого не поймет, и точно понимание ее являлось для них одним из сюрпризов, которые она очень любила. Они заключались в самых разных вещах, но всегда носили несколько странный характер, вызывавший искреннее восхищение только у самой m-lle Tito.

Она принимала у себя двух-трех человек каждый вечер. — Я люблю иметь общество немногочисленное, — говорила она, — des gens qui se comprennent bien quoi⁸ и которые все принадлежат одному milieu⁹. — Наиболее частыми ее гостями были аббат Tétu и поэтесса Раймонда, которые вели длиннейшие разговоры о католицизме, буддизме и магометанстве. M-lle Tito была верующей католичкой; ее склонил к вере именно аббат Tétu, лысый и улыбающийся человек в длинной сутане, очень любивший русский чай и съедавший невероятное количество бисквитов. Аббат был всегда надушен и постоянно улыбался; и когда я долго смотрел

⁶ «Посмотрите на меня, это все же слишком» (фр.).

⁷ очень может быть. О, это очень тонко (фр.).

⁸ людей, которые хорошо понимают друг друга (фр.).

⁹ кругу (фр.).

на него, у меня вдруг появлялось впечатление, что аббата внезапно ударили по голове, он перестал соображать и на лице его появилась блаженная улыбка, которая останется до тех пор, пока не пройдет это оупение, вызванное ударом. Но аббат не переставал улыбаться; и только складка его губ менялась в зависимости от того, какой происходил разговор. Оттенков его улыбки было множество; и даже в тех случаях, когда говорили об очень грустных событиях, аббат поднимал брови вверх, придавал своему лицу траурное выражение — и все-таки улыбался, и это можно было истолковать так: эти бедные люди убили на войне брата m-lle Tito, но разве они знали, разве они могли понять, что ожидает его на небе? — все получалось так прилично, что никто не был шокирован.

Обычно же улыбка аббата была снисходительной и благосклонной; она как бы давала почувствовать, что аббат все понял и все знает и мягко смеется над человеческими слабостями и ничему не удивляется; и действительно, аббата нельзя было заставить врасплох, — что бы ни говорилось, он сохранял вид человека, которому давно все известно и который обо всем этом имеет самые точные и непогрешимые мнения — будь то вопрос о втором пришествии, или балканских нравах, или о пользе разведения кроликов в местностях с глиняной почвой, — как однажды сказала поэтесса Раймонда, ничего решительно не зная о кроликах и заговорившая о них только потому, что, по ее словам, она любила всю природу. Когда аббат высказывался, — а он высказывался только о приятных для всех вещах, — то выходило, что он, ничего не подчеркивая, делает любезность окружающим: он не говорил, а брал на себя труд произнести несколько фраз, окруженных различнейшими и любезнейшими улыбками, и казалось, внутренне он все-таки жалеет о том, что растрчивает перед этими простыми людьми свою католическую, всеобъемлющую мудрость. И все-таки аббат звезд с неба не хватал — как выразился о нем русский критик, тоже бывавший частым гостем m-lle Tito, человек лет тридцати, которого она ценила за прекрасное знание французского языка; впрочем, критик приходил в гости не из-за очарования m-lle Tito, как она это думала, а по причинам более прозаическим: он дал ей идею пьесы, которую она писала, и являлся или за деньгами, которые она все не хотела ему заплатить сразу, или для обсуждения подробностей очередного акта. Игрушечный ум аббата любил специальные обороты речи, казавшиеся чрезвычайно эффектными и замечательными m-lle Tito, но вообще несколько утомительные и до смешного

невинные. — Oui, — говорил он, — nous vivons entourés de mystère et c'est toujours nous qui entourons l'inconnu¹⁰. Или: que le ciel descende jusqu'à la terre, Dieu ne descendrait pas jusqu'au ciel¹¹. У него был целый запас таких выражений; и, произнося какое-нибудь из них, он прислушивался к тишине, воцарявшейся в комнате, и неизменно прибавлял: — Et d'ailleurs, qu'en savons nous?¹² — чем повергал m-lle Tito в состояние полного восторга. С таким же вниманием его слушала поэтесса; она даже приоткрывала немного рот с видом капризного ребенка, но ровно настолько, чтобы это оставалось приличным.

Как m-lle Tito в своем собственном представлении была светской женщиной, увлекательной и умной, так поэтесса казалась себе милым ребенком, сохранившим свежесть и прелесть детского очарования. И она говорила, смеясь и вздрагивая, особенным, детским, как она думала, голосом: — Oh, que vous êtes méchant!¹³ — и потом слегка выпячивала губы вперед. Вся поэзия была для нее чем-то вроде сквера, в котором играют дети, — 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 гостинной, похожей на оранжерею», то в саду, — и во всех этих случаях луна «плясала и колдовала» и была похожа иногда на лицо покинутой любовницы, иногда на крендель, иногда на какие-то брови Востока. И казалось, что если бы луны не было, то жизнь поэтессы Раймонды, без всех этих бровей Востока и лиц покинутых любовниц среди мраморных колоннад эллинов, потеряла бы всякий смысл. Поэтесса верила в загробное существование и была убеждена в том, что после смерти она превратится в маленькую звездочку с печальным светом. — А сколько вы весите? — вдруг спросил критик. Она пожала плечами и обернулась к аббату, ища у него сочувствия; и аббат улыбался, загадочный, как сфинкс, и нельзя было понять, что он думает — и думает ли он вообще или за этой улыбкой скрывается зловещая пустота, в которой одиноко

¹⁰ — Да... мы живем, окруженные тайной, и всегда неизвестное окружает именно нас (*фр.*).

¹¹ что небо спускается до Земли, но Бог до неба не спускается (*фр.*).

¹² — А впрочем, что мы знаем об этом? (*фр.*)

¹³ — О, какой вы злой! (*фр.*)

плавают обрывки фраз о тайне, которая нас окружает, и о неизвестном, которое окружено нами.

M-lle Tito была очень экономна, и обеды ее состояли чаще всего из затейливо приготовленных овощей; но недостаток пищи она замещала обильным количеством вина. Любимым и чаще всего подававшимся блюдом была морковь, и по поводу этой моркови у m-lle Tito произошла даже небольшая размолвка с критиком, который в ответ на приглашение прийти обедать, сделанное в присутствии аббата и поэтессы, ответил по-русски: — Да что ж, вы опять, наверное, морковку приготовите? Я, знаете, не кролик, чтобы питаться только морковью и капустой. Вы мяса купите, тогда я приду. — M-lle Tito взглянула на него, как он сам говорил, совершенно ложноклассическим взглядом, но он не обратил на это никакого внимания и опять повторил: — Мяса купите, тогда приду, — и заговорил о декорациях последнего Foliens-Bergere.

В тот день, когда я после моего переселения в прежнюю гостиницу поехал к m-lle Tito, я застал у нее неизвестного молодого человека, которого она представила как испанского драматурга. Испанский драматург — невысокий человек в клетчатом костюме — сидел на диване и все время как-то тревожно смеялся. Я все ожидал, что он заговорит; но он не произносил ни одного слова, и по тому, что его глаза иногда вдруг принимали выражение мучительной неловкости, я подумал, что он, наверное, недостаточно свободно владеет французским языком. Это было довольно далеко от истины: испанский драматург не знал буквально ни одного звука ни на каком иностранном языке, а m-lle Tito не говорила, как это выяснилось, по-испански; и хотя она, украдкой поглядывая на меня, произносила время от времени, обращаясь к драматургу, несколько странных и неизвестных слогов на неведомом языке и надеялась почему-то, что испанец ее поймет, — но ничего не выходило, и драматург, просмеявшись, — он считал, по-видимому, что такой способ держать себя среди людей, не знающих по-испански, самый вежливый и безобидный, — целый час, ушел, так ни о чем и не договорившись; а приходил он, как это потом выяснилось, по поводу перевода своей пьесы на французский язык. Он крепко пожал мне руку, уходя, и вдруг улыбнулся такой откровенной улыбкой, что сразу стало видно, насколько в течение всего своего визита он понимал глупость положения и как был рад, когда визит, наконец, кончился.

После его ухода m-lle Tito заговорила со мной по-русски и рассказала, что утром она едва не стала жертвой автомобильной катастрофы, потому что ее taxi, — когда она говорила по-русски,

она произносила такси, — столкнулось с другой машиной. Потом она стала рассказывать, какая у нее замечательная память и как она способна к языкам: она прожила во Франции пятнадцать лет, из России уехала совсем «девушкой», и все же так прекрасно и свободно говорит по-русски, что никто не принимает ее за иностранку, — а по-французски она говорит еще лучше. И в доказательство она прочла мне одно стихотворение Блока и одно Бодлера, не всегда понимая смысл слов, коверкая ударения по-русски и произнося французское «je» как «же».

Затем, наконец, она показала мне свою рукопись, которую я должен был исправлять; разложив бумагу на коленях, я тотчас принялся за работу. M-lle Tito в это время завела граммофон, поставила *Nocturne en ré-bémol* в исполнении Эльмана — и, взглядывая изредка на нее, я заметил, что она закусывала нижнюю губу, гримасничала и вообще вела себя как-то странно; и когда я спросил ее, что с ней, она приложила палец ко рту, быстро сказала: — *C'est l'inspiration*¹⁴ — и начала размахивать своим длинным шарфом с бахромой и прыгать по комнате. Она вытягивала руки в разных направлениях и закидывала голову назад таким сильным движением, что я боялся, как бы она не упала. — *La danse nocturne*¹⁵, — прошептала она и опустила было голову на грудь, но потом опять ее подняла и снова стала прыгать. К счастью, пластинка скоро кончилась, и m-lle Tito перестала танцевать. — Вы понимаете искусство? — спросила она меня и, не дожидаясь ответа, который ее совершенно не интересовал, продолжала: — Я его понимаю гораздо лучше, чем другие, et j'en souffre, j'en souffre¹⁶. — И я вспомнил, что m-lle Tito когда-то училась в русской прогимназии, — которую она называла *прегимназией*, — и что дальше этого скромного учебного заведения ее образование не пошло. — Но я понимаю все, — вдруг сказала она, как бы угадав мою мысль, что, однако, было бы невероятно. И, в ответ на мой вопросительный взгляд, она объяснила мне, что хорошо знает, как каждый человек должен добиваться в жизни богатства. Богатство в действительности было единственной ценностью для нее; и само искусство, о котором она столько говорила, не могло существовать без этого предварительного условия. Искусству должна была предшествовать известность, известности — богатство. M-lle Tito не стала бы читать в рукописи роман Толстого или поэму Пушкина, если бы они не были уже знаменитыми и обеспеченными

¹⁴ — Это вдохновение (фр.).

¹⁵ — Ночной танец (фр.).

¹⁶ и я страдаю, страдаю от этого (фр.).

людьми. К авторам неизвестным и небогатым она относилась с презрением и тотчас же спросила об испанском драматурге у его переводчика: — А что он имеет? — Я понимаю все, — повторила m-lle Tito, подошла ко мне, потрепала меня по плечу и сказала: — Du courage, du courage¹⁷, — точно хотела меня утешить или успокоить — в том смысле, что это ее всеобщее понимание мне лично никакими неприятностями не угрожает.

Вечером, как всегда, собрались ее обычные гости: аббат, поэтесса и критик, и мне не удалось уйти, как я ни отказывался остаться. Впрочем, я не жалел об этом, потому что вечер был очень оживленный и веселый. Я даже подумал, что этого нельзя было ожидать, как вдруг произошел крупный разговор, виной которого была цветная капуста, — и разговор кончился необыкновенным скандалом. Ужин шел вполне благополучно до тех пор, пока не подали — в громадном закрытом блюде — цветную капусту и m-lle Tito, улыбаясь и сияя, сказала аббату: — Et voilà une surprise spécialement pour vous¹⁸. — И аббат любезно наклонил лысую голову. Я заметил, однако, недовольный взгляд критика. Крышку подняли, и цветная капуста предстала глазам аббата: она была покрыта сухарями и лежала в светлом масле. Мне показалось, что аббат не очень обрадовался этому сюрпризу; но он быстро сказал:

— Que c'est charmant, que c'est charmant, mais vous avez un don mystérieux de deviner toujours ce qui est le plus désiré par tout le monde. Mais c'est merveilleux, je ne trouve pas d'autre mot pour définir toute la délicatesse avec laquelle vous avez su nous surprendre d'une façon tellement fine et agréable...¹⁹ — и поэтесса захлопала в ладоши и поддержала аббата, сказав, что она в восторге от двойной прелести этого обеда, заключающейся в счастливом соединении красноречия аббата и кулинарного очарования m-lle Tito.

— Et bien, — сказала она, — tout le monde en est ravi. C'est fin, c'est délicat, c'est tout ce qu'il y a de merveilleux, comme l'a déjà dit monsieur l'abbé²⁰.

¹⁷ — Мужайтесь, мужайтесь (*фр.*).

¹⁸ — И вот сюрприз специально для вас (*фр.*).

¹⁹ — Как приятно, как приятно, у вас таинственный дар всегда предугадывать то, что каждому хочется больше всего. Но это чудесно, я не нахожу другого слова, чтобы определить всю вашу деликатность, с какой вы смогли нас удивить вашей заботой... (*фр.*)

²⁰ — Итак... все восхитительно. Остроумно, тонко, чудесно, как уже заметил месье аббат (*фр.*).

Все замолчали; и мне почудилось, что на глазах m-lle Tito и на лысине аббата выступили счастливые, прозрачные слезы. Но в это время критик повернулся на своем стуле и спокойно сказал:

— Et moi, je trouve que tout ça, c'est tout simplement bête...²¹

— Comment bête?²² — спросила m-lle Tito тихим и вежливым голосом и почувствовала, что все погибло. — Comment bête? — отчаянно и неожиданно завизжала она, забыв о присутствии аббата и поэтессы. — Вы приходите кушать мое мясо и мою капусту... — Я вашего мяса не ел, — ответил критик, но она не слышала его, — и вы еще делаете скандал? Je vous déteste²³, неблагодарный! — Лицо ее побагровело, взгляд блуждал; она схватила со стола тарелку и бросила ее в критика, и тарелка разбилась об стену. Затем она зарыдала, и физиономия ее стала гримасничать почти так же, как тогда, когда на нее находило вдохновение. — Я должен вам сказать, — продолжал критик, — что вы все экономите и подаете дрянь. Этот лысый, конечно, все съест, потому что он француз, а я, слава богу, русский и всякую травку и капусту есть не намерен. Вы всем тычете ваш необыкновенный «шарм» и другую ерунду, а денег мне до сих пор не платите, между прочим. Какой же это шарм?..

— Негодяй! — закричала m-lle Tito, перестав рыдать. — Gredin! Vipère!²⁴ — При слове vipère аббат побледнел и поднялся из-за стола и в первый раз в жизни перестал улыбаться. — Mademoiselle, — мягко сказал он. — Je m'en fiche!²⁵ — завизжала опять m-lle Tito и бросилась на критика, но упала и укусила его за ногу. Произошло всеобщее смятение. В столовую вбежала горничная, державшая в руке палку аббата; но аббат вскочил на стул с необыкновенной легкостью и стоял там, грозно подняв руки вверх. Из соседней комнаты доносились звуки граммофона, заведенного поэтессой, которая ушла из столовой, как только разговор с критиком принял угрожающий характер. В течение нескольких секунд в столовой происходил сильный шум; затем критику удалось справиться с m-lle Tito и ее горничной; он пробрался в переднюю и, увидев меня, сказал: — Ну, что ж, теперь и по домам можно, — и мы вышли с ним и перешли через мост Раззу; Париж был иллюминирован по случаю какого-то праздника, и по Сене проплывали лодки, с

²¹ — А я считаю, что все это просто глупо... (фр.)

²² — Как глупо? (фр.)

²³ Я вас ненавижу (фр.).

²⁴ — Негодяй! Гадина! (фр.)

²⁵ — Мне наплевать! (фр.)

которых взвивались фейерверки; и люди, стоявшие на берегах, кричали и размахивали руками.

Когда я вошел в свою комнату, меня поразил зеленоватый сумрак, который исходил от окна и распространялся повсюду; все предметы, составлявшие обстановку, тоже казались зелеными — и комната вдруг напомнила каюту затонувшего корабля. Все вокруг было тихо, только с бульвара St. Germain доносились изредка улетающие гудки автомобилей; или внезапно в воздухе, становившемся на секунду металлическим, звенел и ехал трамвай, и шуршание ролика о проволоку быстро ползло в темноте, шипя то сильнее, то слабее; возможно, что это был трамвай номер девятнадцатый, идущий на avenue Henri Martin, лучшее avenue Парижа; когда я попал туда в первый раз, я решил, что непременно буду жить в одном из этих особняков, скрытых высокими деревьями, — и оттого, что трамвай шел в том направлении, я испытывал чувство сожаления.

Зеленоватый воздух, в котором я двигался, раздеваясь, чтобы лечь в кровать, обладал странной плотностью, необычной для воздуха; и в потемневшем зеркале вещи отражались иначе, чем всегда, точно погруженные в воду давным-давно и уже покорившиеся необходимости пребывания под ней. 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 я 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 — и заснул я не скоро; и как только я поворачивался, мысль, мучившая меня, исчезала и сменялась другой, не менее неприятной. И когда я, наконец, закрыл глаза, я увидел себя перенесенным в громадный и темный дом, который я тотчас же узнал, потому что сновидение мое часто приводило меня туда, и я запомнил деревянные резные колонны дома, и его высокие потолки, и его комнаты, сделанные из мягкой материи, поминутно менявшей свой вид и становившейся то черной лестницей, которая вела в черное подземелье, то аквариумом, где плавали крокодилы с человеческими руками, то фонтаном, то человеком, то облаком, то птицей с желтыми перьями, то воспоминанием о каком-нибудь давно случившемся событии. На этот раз я увидел, что комнаты затоплены зеленой водой и по стенам растут длинные морские травы; и высоко под потолком стояла неподвижно лысая голова аббата Tétu с неподвижными, не улыбающимися глазами. Затем проплыла m-lle Tito; тело ее

было покрыто надписями. Я узнал издали восклицательные знаки испанского генерала — и понял, что надписи эти были автографами ее многочисленных друзей и знакомых. Подруга m-lle Tito, та самая, которая завещала ей арфу, сидела внизу на высоком табуретe и играла на рояле; и каждый раз, как палец ее нажимал клавишу, оттуда показывался хрустальный пузырек воздуха — он поднимался вверх с легким бульканьем, напоминая мне те звуки, которые цирковые музыканты извлекают из множества бутылок, наполненных водой до различных уровней; подруга m-lle Tito играла неизвестный мне мотив, и серебряный аккомпанемент пузырьков делал его особенно прекрасным; пузырьки взвивались и медленно уплывали один за другим, образуя сверкающие ожерелья чудесных белых янтарей. В комнату вплыл, держась за спасательный пояс, матрос, влюбленный в мадам Матильду, и черные буквы на его поясе повторяли его отчаянные крики: — *Je veux la patronne!* — и желание матроса теперь, в этой водяной тюрьме, вдруг приобретало несвойственный ему злобный смысл, как угроза всесильного тирана, от которого мадам Матильде уже не уйти.

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 посередине комнаты; ожерелья пузырьков окружили его, он поднял руки, точно собираясь вынырнуть на поверхность, но остался неподвижен. Стеклообразные глаза аббата с ужасом смотрели на директора; на месте m-lle Tito очутилась гигантская зеленая ящерица. А музыка все продолжалась — и я почувствовал, что не уйду теперь из 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 — я впал в глубокий обморок; и тогда начал дуть легкий ветер над полем ржи, доносившийся неизвестно откуда; я постепенно понимал, что со мной происходит, услышал звук медленно летящего дождя — и вспомнил, что оставил окно открытым еще вчера вечером, после моего возвращения домой из Passy, где я был в гостях у m-lle Tito.

Аза ХАДАРЦЕВА

**К ВОПРОСУ О СУДЬБЕ
ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
ГАЙТО ГАЗДАНОВА**



ГАЙТО ГАЗДАНОВ

НОЧНЫЕ ДОРОГИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА



Счастливая находка в литературоведении, да, верно, и во всякой другой науке, всегда зовет в дорогу, длина которой измеряется порою годами и десятилетиями, а то и всей жизнью, которой, впрочем, тоже не всегда хватает. Одной из таких находок стало для меня письмо Алексея Максимовича Горького. Случилось это четверть века назад.

Н. П. Хадзарагов, разбирая архив известного в Осетии доктора Дзыбына Газданова, обнаружил там письмо А. М. Горького Гайто Газданову. Письмо было передано бывшему тогда директором Северо-Осетинского НИИ Х. С. Черджиеву, а Хазби Саввич, прежде чем отправить письмо в Институт мировой литературы АН СССР, где хранится архив Горького, познакомил с ним меня, поскольку я тогда заведовала литературным отделом института.

Неизвестное до того письмо Горького было интереснейшей находкой и позже, 25 апреля 1979 года, было опубликовано в «Литературной газете» доктором искусствоведения И. Зильберштейном с другими материалами, впервые публиковавшимися в порядке подготовки очередного тома «Литературного наследства».

В письме Горького еще и еще раз подтверждается доброжелательность великого писателя, его удивительная чуткость и готовность всемерно помочь молодому таланту. Но был еще один аспект у найденного письма — это его адресат. Чтобы понять мой к нему интерес, достаточно прочитать самого Горького:

Текст печатается по изданию: Литературная Осетия. 1988. № 71.

Сердечно благодарю Вас за подарок, за присланную Вами книгу. Прочитал я ее с большим удовольствием, даже с наслаждением, а это редко бывает, хотя читаю я немало.

Вы, разумеется, сами чувствуете, что Вы весьма талантливый человек. К этому я бы добавил, что Вы еще и своеобразно талантливы. Право сказать, это я выношу не только из «Вечера у Клэр», а также из рассказов Ваших, — из «Гавайских гитар» и др. Но — разрешите старику сказать, 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, очевидно, смущает Вас, и, например, «наивный» конец «Гавайских гитар» кажется сделанным «от разума». Разум — прекрасная и благородная сила в науке, технике, но Лев Толстой и многие были разрезаны им, как пилюю. Вы кажетесь художником гармоничным, у Вас разум не вторгается в область инстинкта, интуиции там, где Вы говорите от себя. Но он чувствуется везде, где Вы подчиняетесь чужой виртуозности словесной. Будьте проще, — будет легче, будете свободней и сильнее.

Заметно также, что Вы рассказываете в определенном направлении — к женщине. Тут, разумеется, действует возраст. Но большой художник говорит в направлении «вообще», куда-то к человеку, который воображается им как интимнейший и умный друг.

Извините мне эти замечания, может быть не нужные, знакомые Вам. Но каждый раз, когда в мир приходит талантливый человек — чувствуешь тревогу за него, хочется сказать ему нечто «от души». Почти всегда говоришь неуклюже и не очень понятно. А мир — жесток, становится все более жестоким, очевидно, хочет довести жестокость свою до «высшей точки», чтоб уже освободиться от нее.

Будьте здоровы и очень берегите себя.

Крепко жму руку.

А. Пешков

Р. С. У меня был еще экземпляр «Вечера», вчера послал его в Москву, в издательство «Федерация». Вы ничего не имеете против? Очень бы хотелось видеть книгу Вашу изданной в Союзе Советов.

А. П.

Будучи осенью 1963 года на конференции в ИМЛИ, мы робко поинтересовались, нет ли в архиве Горького еще чего-нибудь о Гайто Газданове. Нам показали два его письма к Горькому. В первом письме от 3 марта 1930 года, помимо глубокой благодарности за внимание к молодому, мало еще известному автору, содержатся важные для его характеристики мысли:

...Очень благодарен Вам за предложение издать книгу в России. Я был бы счастлив, если бы она могла выйти там, потому что здесь у нас нет читателей и вообще нет ничего. С другой стороны, как Вы, может быть, увидели это из книги, я не принадлежу к «эмигрантским авторам»; я плохо и мало знаю Россию, т. к. уехал оттуда, когда мне было 16 лет, немного больше; но Россия моя родина, и ни на каком другом языке, кроме русского, я не могу и не буду писать.

Вы советуете мне, дорогой Алексей Максимович, не быть увлеченным своей собственной книгой и тем, что я ее написал. Эта опасность для меня не существует. Я вовсе не уверен, что буду вообще писать еще, так как у меня, к сожалению, нет способности литературного изложения: я думаю, что, если бы мне удалось передать свои мысли и чувства в книге, это, может быть, могло бы иметь какой-нибудь интерес, но я начинаю писать и убеждаюсь, что не могу сказать десятой части того, что хочу. Я писал до сих пор просто потому, что очень люблю это, — настолько, что могу работать по 10 часов подряд. Теперь же вообще у меня нет просто материальной возможности заниматься литературой, я не располагаю своим временем и не могу ни читать, ни писать, так как работаю целый день и потом уж совершенно тупею. Раньше, когда я имел возможность учиться — что я делал до сих пор, — я мог уделять целые долгие часы литературе, теперь это невозможно — да к тому же я совсем не уверен в том, что мое «литераторство» может иметь смысл.

А то, что я напечатан только за границей, очень обидно. У меня мать живет во Владикавказе и преподает там иностранные языки — французский и немецкий; 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 ей послать книгу, так как это или вовсе запрещено, или, во всяком случае, может повлечь за собой неприятности. Я не видел ее 10 лет, и я представляю себе, как она должна огорчаться 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.

Когда я только начинал вести переговоры об опубликовании своего романа, я думал о том, что непременно пошлю Вам книгу, но не укажу адреса, — чтобы Вы не подумали, что я могу преследовать какую-нибудь корыстную цель — хотя бы цель получить Ваш отзыв. Но я только хотел подчеркнуть, что если Вы думаете, что здесь, за границей, в силу политических причин вся литературная молодежь относится к Вам с оттенком хоть какой бы то ни было враждебности — то я не хотел бы быть причисленным к тупым людям, ослепленным и обиженным собственным несчастьем. И еще поэтому же я особенно думал о том, что не напишу адреса. Но потом я узнал, что Вы постоянно переписываетесь с М. А. Осоргиным, — и это все изменило.

Простите меня за несколько сбивчивое письмо. Но помните ли Вы, как Толстой говорит о разнице между тем, когда человек пишет «из головы» и «из сердца»? Я пишу из сердца — и потому у меня так плохо получается.

Я бесконечно благодарен Вам за Ваше письмо. Желаю Вам — Вы достигли всего, о чем может мечтать самый знаменитый писатель, Вас знают во всем мире — желаю Вам только счастья и еще долгой жизни, и я никогда не забуду Вашего необычайно ценного ко мне внимания и Вашего письма.

Гайто Газданов

Тоска по родине с особой силой выражена во втором письме Гайто Газданова от 20 июля 1935 года.

Глубокоуважаемый Алексей Максимович, пять лет тому назад я послал Вам свою первую книгу «Вечер у Клэр», и Вы были так добры, что ответили мне письмом, которое лежит у меня. Я напоминаю об этом просто для того, чтобы оправдать мое обращение к Вам и еще раз поблагодарить Вас за Ваше тогдашнее внимание.

Сейчас 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 бы Ваш ответ — если у Вас будет время и возможность ответить — оказался положительным, я бы тотчас обратился бы в консульство и впервые за пятнадцать лет почувствовал, что есть смысл и существования, и литературной работы, которые здесь, в Европе, не нужны и бесполезны.

Прошу Вас, дорогой Алексей Максимович, принять уверения моего искреннего глубокого уважения.

Г. Газданов

Как стало известно из публикации И. Зильберштейна в «Литературной газете», в архиве Горького сохранился черновик ответа.

Гайто Газданову.

Желанию Вашему возвратиться на родину сочувствую и готов помочь Вам, чем могу. Человек Вы даровитый и здесь найдете работу по душе, а в этом и скрыта радость жизни.

Привет. М. Горький

Однако 18 июня 1936 года Горький скончался, так и не успев, по-видимому, поддержать Газданова в его желании вернуться на родину...

Вернувшись из упомянутой командировки в Орджоникидзе (ныне Владикавказ. — Ред.), я первым делом навела справки о ближайших родственниках Гайто Газданова и нашла сестру его отца Евгению Сергеевну Газданову, которую по-осетински звали Хабе. Эта милейшая, совершенно очаровавшая меня своей добротой женщина и дала мне адрес Гайто Ивановича в Париже. В момент нашего с нею знакомства ей было уже за 90 лет. А она еще ухаживала за парализованным мужем, и ее единственной радостью были редкие короткие письма Гайто, в которых он в основном сообщал о том, что жив-здоров. После смерти матери он переписывался только с Хабе.

Вскоре я написала письмо Гайто Ивановичу. В этом письме я вкратце сообщила ему о приведенных выше письмах Горького и интересе к его жизни и творчеству в этой связи. Через месяц, 5 мая 1964 года, я получила ответ:

Уважаемая Аза Асламурзаевна, простите, что отвечаю с некоторым опозданием на Ваше письмо. К сожалению, книг на русском языке, которые Вы бы хотели получить, у меня нет. «Вечер у Клэр», о котором писал Горький, вышел по-русски в Париже в 30-м или 31-м году, и у меня, кажется, остался один экземпляр. Я постараюсь прислать Вам фотокопию книги. Рассказа «Гавайские гитары», который был напечатан в одном из толстых журналов приблизительно того же времени, у меня нет. Вообще, все, что я писал, было напечатано в русских толстых журналах, выходящих за границей, — до войны в Париже, после войны в Нью-Йорке. Некоторые вещи были переведены, но не стоит читать роман, написанный по-русски, скажем, в английском или итальянском переводе.

Все, что я писал, я писал по-русски. Осетинского языка я, к сожалению, не знаю, хотя его прекрасно знали мои родители, не говоря уж о бабушке, с которой я разговаривал через переводчицу — переводчицей чаще всего бывала Евгения Сергеевна, моя тетка, которая дала Вам мой адрес. Учился я в Парижском университете, но русский язык остался для меня родным. «Вечер у Клэр», — насколько я помню, — единственная моя книга, действие которой происходит в России, откуда я уехал, когда мне было 16 лет.

Совершенно не помню, что я писал Горькому, — я имею в виду те два письма, о которых Вы упоминаете. Содержание письма самого Горького помню приблизительно — я в свое время переслал его моей матери в Орджоникидзе. Между прочим, если бы Вы могли прислать мне его фотокопию, — надеюсь, что это возможно, — я был бы Вам чрезвычайно признателен.

Спасибо за Ваше письмо. Буду рад, если могу оказаться Вам чем-нибудь полезным.

Желаю Вам всего хорошего.

Г. Газданов

До получения этого письма от Гайто Газданова письмо Горького было для меня литературным фактом, чрезвычайно интересным, но все-таки где-то книжным. Но вот этот факт ожил: письмо от живого Гайто Газданова! Мне захотелось написать ему о том, как его вспоминала Евгения Сергеевна. Позволю привести кусочек своего письма: «Терек, на самом берегу которого я живу, рассказывает¹,

¹ Так в оригинале. Вероятно, была допущена ошибка при наборе текста. (Примеч. ред.)

как однажды Хабе, как тетка Тома Сойера, пришла с хворостинкой, чтобы прогнать шаловливого мальчика, который плескался в его бурных волнах, а тот нырнул с головой, выставив над водой только палец, чтобы еще ее подразнить». Я привела это воспоминание Евгении Сергеевны потому, что в следующем письме Гайто Иванович на него откликнулся. Я, конечно, была счастлива предстоящим получением романа «Вечер у Клэр», но не преминула заметить, что я, как всякий литературовед, очень дотошна, что у меня к нему тысяча вопросов, и, чтоб из моего письма не получилась анкета, попросила написать как-нибудь на досуге свою биографию с указанием на то, что и когда им написано, по возможности указывая названия журналов (год, номер), в которых публиковались его произведения. На это письмо я получила ответ через две недели:

Дорогая Аза Асламурзаевна, большое спасибо за фотокопию письма Горького, которое я еще раз прочел больше чем через тридцать лет после того, как оно было написано. В свою очередь посылаю Вам фотокопию книги «Вечер у Клэр». Прошу при этом помнить, что книга была написана в 1929 году, издана в Париже и вдобавок по архаической орфографии.

Постараюсь как-нибудь, когда будет время, сообщить Вам все, что вспомню о своей литературной деятельности. В общем я написал не то шесть, не то семь романов и множество рассказов. Печатались они в зарубежных толстых журналах: главным образом в «Современных Записках» и «Русских Записках», выходивших в Париже, а также в «Новом Журнале», который выходит в Нью-Йорке. В Нью-Йорке же вышла, кажется в 52-м году, книга «Ночные дороги», которую постараюсь разыскать и прислать Вам несколько позже. Сейчас мне нужно было бы кончить два романа, которые написаны на две трети, но как-то не удастся, надеюсь летом их продвинуть.

И Терек, и город Орджоникидзе, — который тогда назывался Владикавказом, — прекрасно помню. Но рассказ Хабе о купанье в Тереке надо отнести к осетинским мифам. Правда, дед мой отправил меня купать лошадей в Тереке, когда мне было девять лет, и я там действительно чуть не утонул, но все это происходило не так, как это описывает Хабе. Она, между прочим, была моей переводчицей, когда я говорил с бабушкой, которая по-русски не знала. Осетинский язык я в свое время умел отличить от других, но дальше этого я не пошел, — кажется,

единственный во всей моей многочисленной семье, т. к. и мои родители, и мои дяди и тетки, и мои двоюродные братья и сестры — все говорили по-осетински. А за границей, особенно в годы университетские, я и русский язык временами слышал редко.

Бунин 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. Да, да, вспоминаю, есть такой народ на Кавказе.

Ну вот. Еще раз спасибо за фотокопию.

Желаю Вам всего хорошего.

Ваш Г. Газданов

Вскоре я получила и долгожданный роман «Вечер у Клэр». Роман я «проглотила», и, как выяснилось при повторном чтении спустя много лет, зря. Но пока я в упоении ходила, захлебываясь своими впечатлениями, восторгаясь автором, я заболела и не сразу ответила на письмо. Только при повторном чтении я поняла, что это роман для вдумчивого, медленного чтения, — это история жизни талантливого молодого человека, наконец, история целого исторического периода времени во всей его сложности... Это, как я поняла, роман-исповедь. Я написала автору, что содрогаюсь при одной мысли, что мой сын, которому тогда должно было исполниться 13 лет, года через три мог бы преподнести мне такой сюрприз, как герой романа своей матери. Спросила я его и о судьбе первой осетинки-балерины Авроры Газдановой. Ответ я опять получила неожиданно быстро, 9 декабря 1964 года.

Дорогая Аза, — простите за невольную фамильярность: не могу найти Вашего письма, где есть Ваше отчество, помню только, что оно очень сложное. Надеюсь, что Вы меня за это извините, тем более что я по возрасту мог бы быть Вашим прадедом. Был очень рад получить Ваше письмо и, главное, рад был узнать, что Вы выздоровели. Ваши соображения о том, что «с моим исчезновением человечество не так уж много потеряет», простите, не выдерживает критики. «Человечество», в данном случае, это Ваш муж и Ваш сын, и если их спросили бы, что они думают по этому поводу, то вряд ли они с Вашей философией согласились бы. Но самое главное, это что Вы выздоровели.

Вторую свою книгу, которая называется «Ночные дороги» и которая вышла по-русски в 52-м году в Нью-Йорке, постараюсь найти, — кажется, у меня где-то должен быть свободный экземпляр, — и отправить ее Вам. Там есть несколько мест, которые можно было бы вырезать без особого для нее ущерба. В том виде, в каком она вышла, она не вполне соответствует рукописи. В оригинальном тексте большинство диалогов — на французском языке, причем не академическом, а языке парижского дна. Но перевел эти диалоги на русский язык я сам по просьбе издательства, только вместо того, чтобы поместить их в виде сносок, издатели французский текст просто ликвидировали и заменили русским. Беда в общем небольшая, т. к. средний русский читатель все равно обращался бы к русскому переводу, не все же обязаны знать парижское «арго».

Что касается Авроры, моей двоюродной сестры, дочери моего дядюшки Даниила Сергеевича Газданова, то она училась балетному искусству в Москве, где вышла замуж тоже за балетного танцора. Если мне память не изменяет, то ее сценическая фамилия была Горская. Она потом выступала в Афинах, в 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 дня два, отсыпаясь дома, и когда я пришел к ней, я нашел только ее труп. Об этом я написал рассказ «Гавайские гитары», но потом его потерял, и где он находится, понятия не имею.

В коротком послесловии к «Ночным дорогам» в нескольких словах изложена моя биография, где все более или менее соответствует действительности. Книгу постараюсь отправить в ближайшем будущем, недели через две. Не откажите мне в любезности прислать точный адрес литературно-исследовательского института в Орджоникидзе, куда я Вам эту книгу пошлю на Ваше имя.

Желаю Вам всего хорошего, пожалуйста, больше не болейте.

Ваш Г. Газданов

Через некоторое время, 23 марта 1965 года, я получила еще одно письмо:

Дорогая Аза, Ваше письмо от 12-го числа получил только сегодня. Спешу Вас успокоить — никак я на Вас не обижался, да и за что бы вдобавок? Письмо Ваше я в свое время получил и, помнится, на него ответил — а может быть, собирался ответить. Если так — прошу прощения. А книгу, которая называется «Ночные дороги», я Вам послал на адрес института некоторое время тому назад, дней десять, мне кажется. Очень надеюсь, что когда Вы получите это письмо, то книга давно у Вас будет. Если по поводу этой книги у Вас возникнут какие-нибудь вопросы, напишите мне, я постараюсь на них ответить.

Желаю Вам всего лучшего.

Ваш Г. Газданов

P. S. Кстати, «Иванович» — русское отчество, у нас, как вы знаете, не принятое. Отца моего звали Бабпи.

Спустя довольно продолжительное время я на всякий случай решила поставить Гайто Бабпиевича в известность, что книги «Ночные дороги» я не получила. На это он скромно заметил: «Я послал Вам книгу, а уж то, что Вы ее не получили, не моя вина...»



Аврора Газданова с мужем (справа) на Юге Франции. Из архива Т. Салбиева

На этом прискорбном факте наша переписка закончилась. Ведь он мог послать мне еще какую-нибудь книгу, неполучение которой я тоже бы не сумела объяснить...

Весной 1969 года из опубликованных в журнале «Новый мир» (№ 3) писем жены Ивана Алексеевича Бунина В. Н. Муромцевой-Буниной к Н. П. Смирнову я узнала, как высоко ценил И. А. Бунин творчество Г. И. Газданова.

В письме от 27 января 1961 года она писала:

Дорогой Николай Павлович!

В прошлом письме я забыла коснуться «Истории литературы» Тхоржевского. Она — плохая. Он, бывший петербургский чиновник, владевший пером, стал в эмиграции переводить, забыла с какого языка, стихи; переводы были слабые.

Кажется, во время войны он пришел к Наталье Ивановне Кульман, вдове профессора русской литературы в Сорбонне, и попросил указать ему, что нужно прочитать, чтобы написать историю русской литературы.

Она была изумлена донельзя. Как? Не специалист по литературе хочет приняться за такой ответственный труд? Она была серьезная и очень щепетильная. Стала его отговаривать, но он настаивал, и она сказала:

— Ну почитайте Пыпина...

Когда мы еще не видали этого тома, зашел к нам [Б. К.] Зайцев и сказал:

— Вышла книга Тхоржевского. Он о тебе хорошо написал.

Иван Алексеевич не согласился с Зайцевым, что оценка его «хороша», и написал отповедь, зло высмеяв Тхоржевского. Указал на промахи — не упомянуты такие писатели, как Зуров и еще кто-то, я сейчас забыла...

В примечаниях к письму автором публикации Н. П. Смирновым замечено: «"Отповедь" И. А. Бунина под названием "Панорама" была напечатана в газете "Русские новости" (Париж, 1947. № 68). Она вошла в IX том собрания сочинений Бунина (с. 471–475).

Бунин писал: «Некоторых не удостоивает даже внимания (Г. Иванова, Газданова, Зурова, Ладинского)».

Г. В. Иванов (1894–1958) — поэт. Г. И. Газданов (р. в 1903 г.) — автор романов «Вечер у Клэр» и «Ночные встречи» (по-видимому, имеется в виду роман «Ночные дороги». — А. Х.). А. П. Ладинский (1896–1961) — прозаик и поэт, в середине 50-х годов вернулся на

родину (в Москву), где выпустил несколько исторических романов» (Новый мир. 1969. № 3. С. 229–230).

Мой интерес к творчеству Гайто Газданова, по-видимому, не был тайной, по крайней мере среди близких родственников Газданова, и в 1983 году я получила письмо от его двоюродного брата, который писал:

Гайто великий писатель, и я уверен, в случае легализации и издания его литературных произведений («Вечер у Клэр», «Гавайские гитары», «Ночные дороги») наша литературная общественность приобретет клад. Гайто еще мальчиком (13–14 лет) во Владикавказе поражал старших своей литературной эрудированностью, своими пробами пера, и лестные отзывы М. Горького, Бунина и других корифеев отечественной литературы неслучайны. Там, далеко в Европе, его романы выдержали три издания и котируются на самом высоком уровне. А мы, на его родине, топчемся на месте в мучительной неопределенности — легализовать или, может быть, не стоит, как бы греха не нажать. Но греха быть не может; ему открыл литературную дорогу великий Горький и самый представительный орган — «Литературная газета». Неужели еще требуется указание из Москвы?

Вопрос о легализации литературного творчества Гайто правлением Союза писателей Северной Осетии был поручен Девлету Гирееву еще года четыре тому назад. По его просьбе мной ему были высланы фотографии Гайто и членов его семьи, копия письма Фаины (его жены) на мое имя и некоторые биографические сведения его отца Бабпи (Ивана), дяди Даниила, Габла (Александра), Пети, теток Хабе (Евгении), Веры (моей матери), деда Саге (Сергея), матери Гайто — Дики (Веры) и двоюродной сестры — Авроры Газдановой (первой балерины международного класса из Северной Осетии). Гиреев в письмах меня благодарил за сведения и фотодокументы, но дальше этого дело не двигалось. Года два тому назад Гиреев погиб в автокатастрофе, и все застопорилось. Как будто бы объявлен обет молчания.

На все мои последующие обращения в правление и лично к Цирихову никакого ответа. Такое положение я ничем не могу объяснить и вот обращаюсь к Вам, дорогая Аза, с последней надеждой получить искреннее и обстоятельное разъяснение причины молчания. Что мешает легализации и что еще надо сделать для публикации его романов?

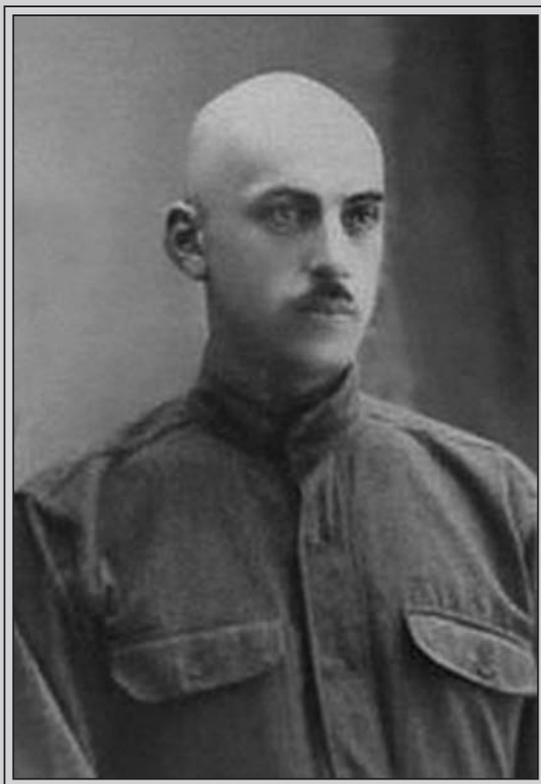
Теперь коротко о себе. Мне 73 года, фамилия, и., о. — Джюев Лев Николаевич. Родился в Тбилиси, но часто и подолгу жил во Владикавказе — в доме моего деда Саге, у моей тетки Хабе (Евгении) на Красноярской улице Осетинской слободки. Гайто с матерью Дикой летом приезжал во Владикавказ, где мы с ним встречались и по-детски дружили. Пятьдесят лет работаю в Грузинском НИИ энергетики и гидротехнических сооружений, доктор технических наук, зав. лабораторией грунтов и оснований. Мой двоюродный брат (по отцовской линии) — профессор Цаголов, автор известных трудов по эконом. наукам, преподает в МГУ. Его брат Борис (покойный) мой близкий друг. Он имел кое-какое отношение к писательскому делу. Более подробные обо мне сведения Вы можете получить у Азы Гутиевой (урожденной Тиболовой). Она моя двоюродная сестра и, по-видимому, Ваша сослуживица. Вот пока все. Жду ответа. С уважением, Лев Николаевич.

Нет уже в живых Льва Николаевича Джюева, не стало и самого Гайто Газданова, всем сердцем рвавшегося исправить ошибку юности и вернуться на родину... Не стало его матери, до дна испившей чашу горестной разлуки с единственным ребенком, ушла и добрая тетушка Хабе и многие, многие другие. Наконец-то появилась возможность исполнить то, что я всегда считала долгом, — опубликовать свою переписку.

Всемирное признание литературных заслуг Гайто Газданова, обрамленное мнением двух таких корифеев, как М. Горький и И. Бунин, заставляет думать, что настало время и землякам Гайто Газданова познакомиться с его творчеством. Мнение Горького было связано с самыми первыми шагами Газданова в литературе. Мнение же Бунина, по-видимому, формировалось в пору полной зрелости его таланта, а может быть, на протяжении всего творческого пути Газданова, если он не представлял себе историю русской литературы без имени Газданова.

Ольга АБАЦИЕВА-де НАРП

**ЗАМЕТКИ О ГАЙТО ГАЗДАНОВЕ
И СЕМЬЕ АБАЦИЕВЫХ**



Михаил Николаевич Абациев

Фото из семейного архива Ольги де Нарп

Мой отец, Михаил Николаевич Абациев (8.III.1891, Осетия — 2.II.1983, Париж), был троюродным братом Гайто (по материнской линии¹) и единственным членом семьи, с которым тот охотно поддерживал отношения на протяжении всей своей жизни. Отец был ему как старший брат, которого уважают, побаиваются и поэтому не всегда говорят ему всю правду. В сущности, мой отец и жена Гайто Фаина оставались самыми близкими ему людьми в течение всей его жизни в эмиграции.

Данная и две последующие статьи печатаются по изданию: Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: Сб. науч. тр. / сост.: Т. Н. Красавченко, М. А. Васильева, Ф. Х. Хадонова. М., 2005.

¹ Согласно версии осетинских ученых В. С. Газдановой, Р. С. Бзарова, Л. Габоевой, Гайто Газданов и Ольга Абациева-де Нарп — четвероюродные брат и сестра. Наиболее подробно это мотивировала Людмила Габоева: у наиболее раннего известного ей представителя семьи Абациевых — Науи было два сына: Габи и Кочи, Габи стал отцом Афако и дедушкой Михаила, отца Ольги Абациевой-де Нарп; у Кочи было два сына: Нави, ставший отцом Магомета, и Налыг, у которого родилась дочь Вера, мать Гайто Газданова. Таким образом, Михаил Абациев был троюродным братом Веры и Магомета, связанных двоюродным родством, и троюродным дядей Гайто Газданова. Заметим, что в больших осетинских семьях имел значение сам факт родства — брат, дядя, сестра, а не их степень — двоюродные или четвероюродные. (*Примеч. ред.*)

Отец родился в Осетии — в селе Ардон Терской области и, как и мать Гайто, Вера Николаевна Абадиева (1876–1939), воспитывался в Петербурге. Мой дедушка, Николай (Афако) Габиевич Абадиев (1833–1897), полковник царской армии, женился (вторым браком) на петербурженке Вере Константиновне Сомовой, у них было шестеро детей, среди них — мой отец. Когда дедушка умер, его брат, генерал Дмитрий Константинович Абадиев (1852–1936)², стал опекуном моего отца. Род Абадиевых славился в Осетии образованностью и боевыми офицерами; мой прадедушка служил еще у Кутузова. Поэтому неудивительно, что отец окончил Кадетский корпус в Воронеже в 1907 г., а потом военное училище в Павловске в 1909 г. Однако затем его привлекло иное, политическое поприще, он поступил на юридический факультет Петербургского университета, где учился, в частности, у П. Н. Милюкова. В 1913 г. он женился на Татьяне Добропольской³. Война и революция перевернули его жизнь. В 1914 г. он попал на польский фронт в составе Осетинского конного дивизиона Понтонного батальона. Потом в 1917–1920 гг. участвовал в Гражданской войне в армии генерала Деникина.

Россию отец покинул в ноябре 1920 г. — едва ли не последним пароходом, уходившим из Одессы в Константинополь. Далее его путь проходил через Белград, Прагу, где ему удалось завершить высшее образование на Русском юридическом факультете и окончить в 1922 г. автотракторную школу Земгора (это был ее первый выпуск). Из Праги отец, знавший немецкий и французский, через Австрию в 1924 г. перебрался в Берлин⁴,

² В результате участия в Русско-японской войне Д. К. Абадиев был переведен в Императорскую гвардию и стал генералом (о чем Николай II упоминает в своих дневниках). На одной из его фотографий видно, что он был «пятизвездочным» генералом, что, насколько я знаю, большая редкость в российской армии.

³ В этом браке у него было трое сыновей — Лавр (р. 1914), Владимир (р. 1917) и Павел (р. 1918). Потом отец искал оставшуюся в России семью и лишь в 1964 г. нашел Владимира.

⁴ В Берлине отец вдруг случайно встретил своего родственника — Магомета Абадиева, приехавшего из России навестить свою единственную дочь Лишу. Она вышла замуж за астронома Эмиля фон дер Палена, принадлежавшего к старинному немецкому роду (тому же, что Екатерина II), и жила в Берлине. По-видимому, Магомет вернулся в Россию, взяв с отца слово, что тот будет поддерживать контакты с Лишей. Замечу, что она долго жила в Германии, где родила двух детей, Анатоли и Ирину (ныне Mme von Mueffling). Однако после

а затем, на два года позже Гайто, в марте 1925 г., оказался в Париже.

Гайто прошел свой путь из России во Францию за три года, отец — за четыре. На этом извилистом, чреватом неожиданностями, подвохами пути им встречались разные люди, менялись деньги, документы, подлинные и фальшивые (у меня до сих пор сохранились эти паспорта и удостоверения). В Париже русских беженцев никто не ждал и, можно сказать, не ожидал. Обстановка после долгой войны была сложная, смутная. Французы потеряли в России много денег в займах (у некоторых до сих пор хранятся облигации) и из-за ликвидации французских коммерческих обществ. Нужно учесть и то, что с XVIII в. французы привыкли к богатым русским коллекционерам, покупавшим французскую живопись XVIII–XX вв., и к «веселым русским» дягилевским «сезонам». А тут явились бедные и несчастные русские, многие из них с устаревшими монархическими идеалами, в поисках работы. Во французском правительстве было немало левых, поддерживавших русскую революцию и не желавших помогать беженцам. Вместе с тем русских беженцев сторонились нередко и французы, боявшиеся левых: они опасались большевистской «заразы». Ситуацию осложняло и довольно распространенное мнение о том, что войну «они», французы, проиграли именно из-за русских. В такой далеко не дружеской обстановке после скитаний русские эмигранты должны были приспособливаться к новой жизни в свободной, но с многочисленными правилами республике.

Если Гайто в Париже (он получил вид на жительство, т. е. удостоверение, разрешающее проживание на французской территории, 20 октября 1923 г.) привлекала литературная жизнь, то отец попал там в среду российских политиков — республиканских демократов, в центр острых политических дебатов и стал сотрудничать в газете «Последние новости». Позднее, 12 мая 1935 г., он вошел в состав Правления республиканско-демократического объединения, созданного П. Н. Милюковым еще в

Второй мировой войны отец нашел ее в Швейцарии, в Базеле. Тогда же он узнал, что дочери генерала Д. К. Абацьева, который умер в Белграде в 1936 г., переехали в Англию: Тамара (1910–1989) вышла замуж за мистера Морган (Morgan), Елена (1906–1994) — за мистера Парсона (Parson). С тех пор все они поддерживали отношения. В 1970-е годы нашелся еще один Абацьев — Георгий, в Польше, в Гдыне. Гайто ни с кем из них не переписывался, хотя расспрашивал обо всех.

1924 г.⁵; известно, что в 1938 г. он по-прежнему был членом этого Правления. Очевидно, что в среде эмигрантских политиков отец слыл специалистом прежде всего по вопросам Кавказа, хотя и не только: известны его выступления и на общие темы — например, доклад «Демократия и реальная политика» 21 марта 1939 г. Вскоре по приезде в Париж, в августе 1925 г., он создал Осетинское национальное объединение (что было важно для Гайто) и был избран его председателем⁶. Он участвовал также в работе «Союза народов Кавказа» и «Русской академической группы»⁷. Всю жизнь он оставался российским патриотом, мечтавшим о том, чтобы Россия нашла свой путь к демократии.

* * *

Как личности мой отец и Гайто были совершенно разными. Отец увлекался политикой, у него были сильно развиты родственные и национальные чувства. Во многом благодаря ему (или через него) Гайто сохранял связи с семьей и контакты с осетинской диаспорой.

⁵ См.: Последние новости. Париж, 1935. 19 мая. Известно, что на собраниях объединения отец не раз выступал с докладами: например, «Самоопределение Осетии (в связи с национальным вопросом на Кавказе)» — 22 ноября 1935 г., «Демократия и реальная политика» — 21 марта 1939 г. У меня сохранился номер «Последних новостей» за 2 апреля 1937 г. со статьей отца «Идея солидарности народов Кавказа» — первоначально доклад на собрании республиканско-демократического объединения. Здесь и ниже при характеристике общественной деятельности отца использованы сведения из исследования: Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940 / под ред. Л. А. Мнухина. М.; Париж, 1995–1997. Т. 1–4.

⁶ Об этом газета «Последние новости» писала 9 августа 1925 г.: «Недавно в ресторане “Баян”, 109, рю Сен-Шарль, состоялось собрание осетин, проживающих в Париже, на котором был выработан устав Осетинского национального объединения... Объединение строго аполитично и преследует цели организованного общения осетин, проживающих во Франции, и взаимопомощи в различных видах». Известно, например, что 27 января 1934 г. состоялся Бал осетин в пользу нуждающихся «колонии» с участием А. Вертинского и др. и с конкурсом на лучшее исполнение лезгинки.

⁷ Известны его выступления «Задачи и тактика кавказских сепаратистов» в «Союзе народов Кавказа» в 1928 г. и участие в диспуте на тему «Кризис эмиграции и второе поколение» в «Русской академической группе» 24 октября 1931 г.

Даже внешне они были очень разными: отец — высокого роста (метр девяносто), спортивный, заметный; Гайто, будучи невысокого роста, возможно, испытывал из-за этого чувство то ли неловкости, то ли неполноценности. По складу характера он был скорее индивидуалистом, человеком «в себе», интровертом. Крайне скрытный, сдержанный, он явно унаследовал характер матери, признававшей ему в письме (14 апреля 1937), что ее сводит с ума неспособность выразить свои чувства в критические моменты⁸. Порой казалось, будто Гайто вообще ощущал себя немного «иным», он всегда держался несколько в стороне, особняком.

* * *

Гайто было двадцать девять лет, когда его приняли в русскую масонскую ложу «Северная звезда». А. О. Маршак⁹ в отчете об опросе, проведенном 2 мая 1932 г., пишет: «...первое впечатление было скорее отрицательным — улыбка хитрая, не совсем естественная, возможно маскирующая замкнутость и скрытность. Я провел с ним 2 часа, потом... очень хорошее и приятное воспоминание о нашей встрече. Его жизнь необычная... самоуверенность ему не чужда... он называет себя анархистом и независимым... стремился к моральному самосовершенствованию и потому выбрал масонство... о религиозных вопросах он думал мало, но думает, что человечество без морального начала может погибнуть»¹⁰.

Тайные собрания масонов соответствовали складу характера, темпераменту Гайто. Ложа «Северная звезда» была создана во Франции в 1924 г. специально для русских эмигрантов. Как свидетельствуют документы, хранящиеся в Национальной библиотеке Франции (НБФ), Гайто, подобно некоторым другим малообеспеченным членам ложи, получал у масонов зарплату.

⁸ Здесь и далее ссылки и цитаты — из писем, хранящихся в личном архиве О. Абацеевой-де Нарп. (Примеч. пер.)

⁹ Александр Осипович Маршак (1892, Киев — 1975, Франция), эмигрировал после 1917 г., принял французское подданство. Масон — с 1922 г., в «Северной звезде» — с 1925-го, с 1927 г. — Привратник, один из «великих офицеров» (см.: Серков А. И. Русское масонство 1731–2000. С. 1190). (Примеч. пер.)

¹⁰ Архив ложи «Северная Звезда» в Национальной библиотеке Франции, фонд Маршака (Fond Marchak 4–13).

* * *

Из переписки Гайто с матерью видно, что он делал все возможное, чтобы посылать ей деньги и теплые вещи. В письме 30 ноября 1935 г. она сочувственно откликается: *«Напрасно ты огорчаешься, что не можешь выслать денег. Не думай, пожалуйста, об этом, и если не выслал денег, то и не высылай. Торгсин ликвидируется»*¹¹.

В течение 1937 г. сын и мать обменялись тринадцатью письмами; но в другие годы бывало и по-иному: многие письма не доходили. 11 ноября 1930 г. Вера Николаевна пишет: *«...отвечаю на твое письмо от 8 <нрзб>. Сообщаю, что отвечала на все твои письма. Почему ты их не получил, не знаю...»*

Судя по переписке, Гайто часто менял квартиры. В 1937 г. Вера Николаевна почувствовала, что новая перемена жилья связана с переменами в жизни. В марте 1937 г. она написала ему: *«Все время думаю о тебе — здоров ли ты, как ты устроился на новой квартире, у кого и на каких условиях?.. Ты с большими хлопотами переехал на новую квартиру... Напиши мне откровенно, как ты устроился, может быть, женишься?»*

Вера Николаевна как в воду глядела. Гайто действительно женился. Ему было 33 года, когда он встретил Фаину Дмитриевну Гавришеву, урожденную Ламзаки (24.04.1892, Одесса — 27.08.1982, Париж). Они поселились на улице Брансьон в доме 69 — в двухкомнатной квартире на шестом этаже, где прожили всю жизнь.

Фаина, крупная, энергичная, смелая, веселая, ощущала и излучала радость жизни. Сначала во время войны 1914 г., потом в

¹¹ Здесь и далее приводятся цитаты из писем, хранящихся в личном архиве О. Абациевой-де Нарп.

В СССР в период НЭПа, для получения средств на нужды индустриализации, открылась сеть специализированных магазинов для иностранцев — сокращенно Торгсин (Торговый синдикат, или, как говорили в народе, «торговля с иностранцами»), где за валюту, золото или драгоценности можно было купить дефицитные товары — от шуб и валенок до круп и сахара. С осени 1931 г. их двери открылись и для советских граждан. 1 февраля 1936 г. Торгсин был упразднен: с 1 октября 1935 г. отменили карточную систему и стали свободно продавать сначала продовольственные, а чуть позже и промышленные товары; Сталин приказал закрыть «буржуазные» Торгсины. Торгсин описан, в частности, в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова. (Примеч. пер.)

период Гражданской войны она была медсестрой. В Париже работа медсестры позволила ей взять на себя часть расходов по хозяйству. Гайто писал ей в 1949 г.: «Je ne dirai pas que je vous aime parce que c'est inutile»¹²; обычно же он писал ей по-русски и в письмах называл ее «Володя», а подписывался «Ида Рабинович», очевидно, что у них был свой «язык», своя «игра», лишь им понятные отношения.

Гайто явно ничего не сказал матери о Фаине; возможно, из-за того, что не мог жениться официально: Фаина еще не была разведена. Едва ли Вере Николаевне, строгой матери, понравилось бы, что он живет с неразведенной женщиной, к тому же старше него на одиннадцать лет.

Пару раз ему удалось переслать матери свою фотографию. 1 декабря 1937 г. Вера Николаевна пишет ему: *«На карточке у тебя поза отцовская, ну, совершенно отец: и фигура, и манера стоять. Лицо, говорят, очень похоже на мое... Я обижена — в твои годы, говорят, я была красивая женщина, а ты по карточке нельзя сказать, чтобы блистал большой красотой. Но я все это объясняю негодностью аппарата фотографического или самого фотографа. Когда я говорю, что ты некрасив, то все на меня набрасываются, уверяя в обратном. Да, теперь костюм. Помят. Обувь кривится. Старая. Словом, ты похож на французского безработного».*

А вот из письма 30 января 1939 г.: *«Твою фотокарточку... получила и нахожу, что ты действительно очень похож: это мой выросший в мужчину мальчик. Очень похож: огорчают меня те морщинки на лбу, которые ты искусственно создавал с детства, на все мои просьбы не морщить лоб отвечал, что у всех мыслящих людей образуются такие морщинки...»*

Интересно узнать, как дошло до Гайто известие о смерти матери, ведь бывало, как, например, в 1938 г., им удалось обменяться лишь тремя письмами. Последнее письмо Веры Николаевны в моем архиве датировано 31 декабря 1939 г. Благоговейное отношение Гайто к ее письмам — он хранил их на протяжении всей жизни — позволяет думать, что здесь все, что он получил от нее (по крайней мере, то, что дошло до него). Смерть матери означала собою конец целой «эпохи» в его жизни, он тяжело переживал ее уход.

¹² «Не признаюсь тебе в любви, потому что это само собой разумеется» (франц.).

* * *

Во время оккупации Парижа Гайто, Фаина и мои родители остались в столице. Несмотря на то, что отец не принял французского подданства (до конца дней своих), 15 мая 1940 г. он как бывший военный был мобилизован (комиссией для иностранцев) во французскую армию. Позднее ему, бывшему полковнику белой гвардии, немцы неоднократно предлагали принять участие в войне против советской власти. Отец отказывался без колебаний.

Гайто примкнул к движению Сопротивления, он писал и редактировал информационные бюллетени для подполья¹³.

* * *

В пятидесятые годы многое в жизни Газдановых переменялось: Гайто ездил в США; там (не без поддержки масонов) публикуются переводы его книг; благодаря гонорарам, а также деньгам, одолженным у Алданова, им удалось выкупить свою парижскую квартиру на улице Брансьон — собственная квартира считалась у эмигрантов самой большой роскошью; Фаина наконец смогла получить развод¹⁴, они с Гайто официально поженились, и он представил Фаину моему отцу, тогда познакомилась с ней и я. С января 1953 г. Гайто начал работать на радио «Свобода»* в Мюнхене. Фаина осталась в Париже одна.

В этот период мы были очень хорошо информированы о жизни Гайто: Фаина приходила к нам каждую неделю и рассказывала мюнхенские новости. Она и мой отец, почти ровесники, люди одного поколения и общего прошлого, пережившие Первую мировую войну и революцию, хорошо понимали друг друга. Кроме того, она занималась моим «русским образованием», хотела, чтобы я хорошо знала русскую литературу и культуру, поскольку в этом плане не надеялась на мою мать, воспитывавшуюся в Англии да еще с французской гувернанткой. Она читала мне русские книги, особенно любила басни, играла со мной, рассказывала о своей жизни: например, как она была в Индии. В ее архиве сохранились детские книги и рисунки — она любила детей.

¹³ Об этом времени, как известно, он написал книгу по-русски «На французской земле», у меня сохранилась лишь обложка ее французского перевода с названием: «Je m'engage à défendre» («Я берусь защитить»), серия «Ombres et lumières», то есть «Тени и свет», издательство «Défense de la France» («Защита Франции»), 1946.

¹⁴ В 1953 г., как свидетельствует платежная квитанция нотариусу за оформление развода.

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

В отличие от Гайто, увлекавшегося американскими детективами, Фаина их не терпела и под предлогом того, что у нее маленькая квартира, приносила их нам; так, «благодаря» Гайто, с 12 лет по сей день я увлекаюсь детективами.

У Фаины было много, до полуночи, дискуссий с моим отцом, когда заходил разговор о Гайто, его масонстве и работе с американцами. Отец тяжело переживал и то и другое.

Когда Гайто наведывался в Париж, он приходил к нам — узнавал новости о родственниках, прежде всего о Лише, ее детях и внуках. Обычно он обедал у нас, мама пекла для него осетинский пирог — фыдджын¹⁵. Есть некий символический смысл в том, что в архиве Гайто сохранился записанный им самим (его почерк!) рецепт этого пирога.

11 июня 1939 г., в одном из последних писем, Вера Николаевна написала сыну: *«Меня всегда удивляла серьезность пера и со-
вещаемая с ней радость жизни, которая, по-моему, в тебе
очень сильна — это наследственность по отцу — он всегда
называл себя эпикурейцем».*

* * *

Гайто запомнился мне как спокойный, по природе своей (не по рации) очень выдержанный, никогда не раздражавшийся человек. Он любил шутить, смеяться, «подкалывать» собеседников, но не был веселым человеком. Любил вызвать улыбку, удивить, изумить — одним словом, любил обольщать. Что поражало в нем, так это его звучный, очень красивый, проникновенный низкий голос.

Он уважал мнение моего отца, прислушивался к нему и Фаине, но поступал как сам считал нужным.

Как-то он рассказал, что в предварительном собеседовании при вступлении в масоны признался, будто был анархистом. Я бы сказала, что в глубине души он, скорее, был консерватором и приверженцем условностей.

* * *

Теперь несколько слов о кощунственной замене памятника на могиле Газдановых на русском кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа близ Парижа.

¹⁵ Национальный осетинский пирог с начинкой из рубленого мяса. В осетинском застолье пирогам принадлежит главенствующая роль. См.: Уарзиати В. Праздничный мир осетин. Владикавказ, 1995. (Примеч. пер.)



Четвероюродная сестра Г. Газданова Ольга Абациева-де Нарп с мужем на фоне дома деда писателя во Владикавказе. Декабрь 2003 г. Фотография из архива Т. Красавченко

Вопреки моей воле надгробный камень на могиле Гайто и его жены был снесен и заменен бронзовой плитой¹⁶. Приблизительно в 1967 г. Гайто и мой отец купили себе место на кладбище и одновременно выбрали надгробные плиты одного и того же образца, они хотели быть похоронены недалеко друг от друга.

Гайто умер в Мюнхене от рака легких. Мне невольно вспоминается провидческий сон его матери, описанный ею в письме 29 апреля 1938 г.:

«Мой дорогой, мой родной Гайто! Сегодня я видела во сне, что ты очень тяжело болен и не более, и не менее как воспалением легких. Я вскочила как ужаленная и вот пишу тебе эту записочку и прошу по получении сообщить мне о своем здоровье... Надеюсь, что сон останется сном...»

Фаина во всем выполнила волю Гайто: она привезла его тело во Францию и похоронила там, где он хотел быть похороненным, поставив ему тот памятник, который он выбрал себе сам.

¹⁶ Речь идет о надгробной плите, сделанной осетинским скульптором Владимиром Соскиевым. 27 сентября 2001 г. под эгидой Общества друзей Гайто Газданова (неформального объединения ценителей творчества Газданова, возникшего во второй половине 1990-х годов) состоялось его открытие. (Примеч. пер.)

Говорили, будто плита Газданова в плохом состоянии, крошится, однако это не соответствовало реальности. Наши семейные могилы Абациевых — Кеворковых — Тарасовых, надгробная плита моего отца, сделанные из того же материала, до сих пор в прекрасном состоянии. Замечу, что Гайто зарабатывал достаточно, чтобы выбрать себе именно то надгробие, которое хотел¹⁷.

В. Беликов дал плохой совет Обществу друзей Гайто Газданова¹⁸ и втянул его в неприятную историю с моральной, юридической и эстетической точки зрения, ибо русское кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа обладает духовной ценностью как для русских, так и для французов и находится под охраной государства, при этом одна из целей — сохранение его гармонии и стиля. Я вполне понимаю желание земляков и поклонников воздать дань уважения памяти земляка и писателя, но было бы уместнее поставить Гайто новый памятник в общественном парке в Осетии или, скажем, в Петербурге, где он родился. Меня поражает, как могли они, «новые русские», и тем более осетины, нарушить святую неприкосновенность могилы Гайто.

Во Франции эта история сослужила плохую услугу осетинам, они произвели впечатление людей, не сохраняющих нравственные ценности и уважение к традициям. Ибо те, кто их сохраняет, вправе думать, что нравственные ценности отнюдь не универсальны и существуют люди, способные осквернять могилы и превращать кладбища в художественные галереи. Мне грустно сознавать, что такие люди существуют в стране моего отца.

*Перевод с французского
Т. Н. Красавченко*

¹⁷ См. фотографию, сделанную Л. Диенешем, на суперобложке второго тома собр. соч. Газданова, а также в кн.: Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / пер. с англ. Т. Салбиева. Владикавказ: Изд-во Сев.-Осет. ин-та гуманитарных исслед., 1995. С. 42; Возвращение Гайто Газданова / сост. М. А. Васильева. М.: Русский путь, 2000. С. 129; Цховребов Н. Гайто Газданов. Владикавказ: Ир, 2003. С. 148.

¹⁸ См.: Дарьял. 2003. № 3. С. 128. Владимир Анатольевич Беликов, работал в ЮНЕСКО в Париже, затем возглавлял осетинское постпредство в Москве, ныне на пенсии.

Валентина ГАЗДАНОВА

**СОЦИАЛИЗАЦИЯ В ТРАДИЦИОННОМ
ОСЕТИНСКОМ ОБЩЕСТВЕ
И БИОГРАФИЯ ГАЙТО ГАЗДАНОВА**



Я всегда был готов к переменам...

Г. Газданов. Вечер у Клэр

Одно из характерных явлений литературы XX в., мифологизм знаменует собою как художественный прием, так и мироощущение. Генезис этого феномена обусловлен общим кризисом духовной культуры начала века, когда происходило преобразование классической формы романа и отход от традиционного классического реализма. Если структура романа XIX в. во многом была детерминирована социально-историческим подходом, то отход от его принципов неизбежно увеличивал стихийность, неорганизованность жизненного материала, что компенсировалось средствами символики, в том числе мифологической. Мифологизм становится средством структурирования повествования. Еще одна характерная черта романа XX в. — обращение к индивидуальной психологии человека, более или менее свободной от детерминированности социальными «обстоятельствами», и интерпретации ее в символично-мифологических терминах¹.

Роман Г. Газданова «Вечер у Клэр» (1930) — роман мифологический, стоящий в одном ряду с произведениями таких европейских писателей, как Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, Т. Манн, мифологизм которых восходил к эстетике модернизма (разочарование в истории, страх исторических потрясений, неверие в то, что они изменяют метафизическую природу человеческого бытия и сознания).

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 295–296.

Однако мифологизм Газданова во многом обусловлен и его осетинским происхождением. В начале XX в. традиционная культура Осетии с ее мифологическими архетипами и рыцарскими идеалами была еще живой почвой осетинского сознания и определяла национальную модель мира и связанное с этим мироощущение.

Текст романа «Вечер у Клэр» структурирован посредством приема, характерного для мифологического мышления. Время в мифологическом мышлении имеет циклический характер. Начало романа, его отправная точка — встреча с Клэр через десять лет после первого знакомства. Само число «десять» и есть мифологическое число цикла. Движение в романе происходит «от женщины» и «к женщине». И хотя М. Горький считал это недостатком романа, обусловленным молодостью автора, подобный «ход» — распространенный мотив индоевропейской, в частности осетинской, волшебной сказки.

Нельзя сказать с уверенностью, читал ли Газданов книгу франко-бельгийского фольклориста А. ван Геннепа «Обряды перехода»², но биография героя в «Вечере у Клэр» излагается в соответствии с «обрядами перехода».

Ученый предлагал считать ритуалами перехода обряды, сопровождающие любую перемену места, состояния, социального положения и статуса. При этом он показал, что во всех обрядах перехода — три фазы: разделение, грань и восстановление. Первая фаза означает открепление личности от прежнего места в социальной структуре, от определенных культурных обстоятельств. Вторая фаза — промежуточная (лиминальная). В ней субъект обретает черты двойственности, поскольку пребывает в той сфере культуры, у которой очень мало или вовсе нет свойств прошлого или будущего состояния. В третьей фазе «переходящий» вновь обретает стабильное состояние и благодаря этому получает права и обязанности, вынуждающие его строить свое поведение в соответствии с обычными нормами и этическими стандартами.

Обряды перехода служили в традиционных культурах средством трансформации психофизического «хаоса» в социальный «космос», социального обуздания и регулирования личных

² *Genpep A. van. Les rites de passage. P., 1909. В переводе на русский: Геннеп А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / пер. с франц. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской. М., 2002.*

эмоций и совершались на протяжении всей жизни человека. Переходные ритуалы увязывали с социумом и космосом: рождение, наречение имени, переход из группы детей в группу взрослых мужчин (инициация), посвящение в более высокий статус в мужском союзе, посвящение в шаманы и, наконец, смерть.

Социализация мальчиков в традиционном осетинском обществе имела в своей основе ряд архаических элементов и восходила к военно-демократическим отношениям³. В начале XX в. в Осетии продолжали существовать система возрастных классов и элементы обрядов перехода. Биография Гайто Газданова, известная по различным источникам (воспоминания современников, автобиографическая проза и др.), позволяет предположить, что его социализация включала две модели: традиционную осетинскую (в той форме, как она была в Осетии в первой четверти XX в.) и русскую (аристократическую). Они не противоречили друг другу: в основе обеих лежал аристократический этос.

Важнейший момент родильной обрядности осетин — наречение имени. У Газданова, как и у многих осетин, было два имени: осетинское (Гайто) и русское (Георгий). Связывать это только с христианством нельзя, многие некрещенные осетины также имели два имени. Эта очень древняя традиция имела в своей основе задачи охранительного свойства.

До трех лет мальчик находился в мире женщин. По достижении трехлетнего рубежа совершался обряд, в соответствии с которым мальчику шили мужскую одежду, включавшую черкеску, бешмет, мастерили деревянный кинжал и стрелу. Его приобщали к святому — патрону мужчин. С этого момента его можно было водить на общественные праздники, в случае смерти хоронить на общественном кладбище и совершать причастие пивом при богослужении. Именно к трем годам относится «начало памяти» Гайто, из того, что было «до» — только знание о том, где и когда он родился. «Из раннего моего детства я запомнил всего лишь одно событие. Мне было три года; мои родители вернулись на некоторое время в Петербург, из которого незадолго перед этим уехали... Они остановились у бабушки, в большом ее доме на Кабинетской улице, том самом, где я родился» [т. 1, с. 49]⁴.

³ См.: Чочиев А. Р. Очерки истории социальной культуры осетин. Цхинвали, 1985.

⁴ Ссылки на произведения Г. Газданова, цитируемые в статье, приводятся по изданию: Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1996.

Три года беспамятства, и сразу испытание — звуком. Границей между домом-утробой и миром звука явилось окно, из которого Газданов чуть не выпал. В начале мира у него был звук, и не оттого ли впоследствии такое сильное восприятие музыки, как, впрочем, и у его отца: «Самым прекрасным, самым пронзительным чувствам, которые я когда-либо испытывал, я обязан был музыке; но ее волшебное и мгновенное существование есть лишь то, к чему я бесплодно стремлюсь — и жить так я не могу» [т. 1, с. 47]; «Я мало знал моего отца, но я знал о нем самое главное: он любил музыку и подолгу слушал ее, не двигаясь, не сходя с места» [т. 1, с. 54]. Не унаследовали ли эту любовь Газдановы от своих мифологических предков — нартов («Судя по нартовским сказаниям, песни, музыка и пляски составляли важнейший элемент древнеосетинского быта. Нарты предаются им с такой страстью и увлечением, что забывают даже о смертельной опасности»⁵).

Следующий возрастной рубеж связан с семилетием. Осетины про таких мальчиков говорили, что они уже в состоянии упражняться в стрельбе из лука. Весной устраивался праздник, к нему мастерились детские лук и стрелы, и мальчики состязались в стрельбе. С этого возраста мальчика под присмотром сажали на лошадь, приобщали к хозяйственным делам.

Что известно об этом периоде биографии писателя? Фотография восьмилетнего Гайто со стеклом в руке (1911) и его повествования о том, как он гулял по окрестностям Владикавказа с ружьем монтекристо [т. 1, с. 78]. И еще, в письме к А. А. Хадарцевой он писал: «И Терек, и город Орджоникидзе, — который тогда назывался Владикавказом, — прекрасно помню. Но рассказ Хабе (тетя писателя. — В. Г.) о купании в Тереке надо отнести к осетинским мифам. Правда, дед мой отправил меня купать лошадей в Тереке, когда мне было девять лет, и я там действительно чуть не утонул...»⁶.



Оборот фотографии Гайто, подаренной им дяде

⁵ Абаев В. И. Осетинский язык и фольклор. М.; Л., 1949. С. 68.

⁶ Хадарцева А. А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова // Литературная Осетия. Орджоникидзе, 1988. № 71. С. 102.

Про десятилетнего мальчика говорили, что это уже настоящий мужчина. С десяти лет он мог участвовать в обрядовых скачках — «дугъ». Здесь интересно привести отрывок из романа, в котором герой рассказывает об отце: «Он любил физические упражнения, был хорошим гимнастом, неутомимым наездником, — он все смеялся над “посадкой” его двух братьев, драгунских офицеров, которые, как он говорил, даже кончив их эту самую лошадиную академию, не научились ездить верхом; впрочем, они и в детстве были неспособны к верховой езде, а пошли в лошадиную академию потому, что там алгебры не надо учить» [т. 1, с. 53].

Интересен в этой связи и рассказ Н. Д. Газдановой, троюродной сестры писателя, о том, как однажды, когда Гайто в очередной раз приехал на лето к бабушке во Владикавказ, он вызвал сильный переполох в доме тем, что сел на необъезженного жеребца, который понес его, пытаясь скинуть с себя. Но Гайто крепко держался за его гриву и не упал. Дед писателя, привлеченный шумом, вышел на галерею второго этажа своего дома и молча наблюдал происходящее; когда все успешно закончилось, он сказал по-осетински: «Из этого мальчика у Газдановых выйдет мужчина». Эта словесная формула была высшей похвалой в устах горца: быть мужчиной значило быть стойком — храбрецом, способным на все⁷.

К этому же периоду относится учеба Газданова в кадетском корпусе. Его повествование о том, как он стал кадетом, содержит все элементы обрядов перехода: и переезд, и река, символ границы в мифологическом сознании, и временное поселение в другом доме, и экзамен — испытание, и новая одежда с погонями, знак рождения в новом статусе. «В первый раз я расстался надолго с моей матерью в тот год, когда я стал кадетом. Корпус находился в другом городе; помню сине-белую реку, зеленые кущи Тимофеева и гостиницу, куда мать привезла меня за две недели до экзаменов и где она проходила со мной маленький учебник французского языка, в правописании которого я был нетверд. Потом экзамен, прощание с матерью, новая форма и мундир с погонями... Я остался один» [т. 1, с. 66].

Наконец, в 16 лет осетины приобщали юношу к святому — кровителю всякого оружия и громовику. Устраивался специальный обряд «цыргъисан», после которого юноша мог брать в руки

⁷ См.: Ковалевский М. М. Современный обычай и древний закон. М., 1886. Т. 1. С. 282.



Дом Саге Газданова (деда писателя) во Владикавказе по Красноярдской улице, 65 (ныне ул. Гаппо Баева), где бывал в детстве Гайто. На переднем плане, по всей вероятности, Саге и его младший брат Батако; на балконе — домочадцы. Из Осетинского архива Гайто Газданова

острие, например косу, косить, носить оружие. К этому обряду ему готовили полный комплект мужской одежды, он вступал в брачный возраст, мог ходить в походы (балц).

Именно в 16 лет Гайто принял решение покинуть дом и отправиться на войну. «Я хотел знать, что такое война, это было все тем же стремлением к новому и неизвестному. <...> 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 маму 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» [т. 1, с. 111, 119–120].

«Когда, наконец, за мной закрылась дверь и я подумал, что, может быть, никогда больше не войду в нее и мать не перекрестит меня, как только что перекрестила, — я хотел вернуться

домой и никуда не ехать. Но было слишком поздно... — я вышел на улицу, и все, что было до сих пор в моей жизни, осталось позади меня и продолжало существовать без меня; мне уже не оставалось там места — я точно исчез для самого себя» [т. 1, с. 120].

Автобиографический роман «Вечер у Клэр» отразил осетинский миф, связанный с обрядами перехода от рождения до инициации. Но биография писателя свидетельствует и о том, что Г. Газданов классически прошел и дальнейшие обряды: занял видное место в литературе русского зарубежья (высокий статус «в мужском союзе»), был принят в масонскую ложу, посвящен там в высокую ступень («посвящение в шаманы»). Наконец, в осетинской традиции блаженным считался тот, «кто свою любовь, доброе имя, предков славу оставляет потомкам»⁸.

Как отмечал Л. Диенеш⁹, слова, завершающие «роман в романе», рекомендации, которые дает рассказчик (Газданов) Артуру в романе «Эвелина и ее друзья», глубоко автобиографичны, или, точнее, «исповедальны», и подводят итог его собственным размышлениям о смерти и бессмертии: «Я хочу вернуться к ответу на вопрос о том, что побудило меня писать эту книгу. Быть может, некоторым читателям этот вопрос покажется неожиданным, но для меня он ясен.

Это, в сущности, своеобразная жажда бессмертия. Казалось бы, откуда? Почему? Но жажда бессмертия так же необъяснима, как необъяснима жизнь и необъяснима смерть. Через некоторое время я перестану существовать, и не все ли мне равно, казалось бы, что произойдет через пятьдесят или сто лет после этого? <...> Моя книга — это борьба против власти забвения, на которое я обречен. И если через много лет после того, как меня не станет, на земле найдется хоть один человек, который прочтет эти строки, то это будет значить, что я недаром прожил свою трудную и печальную жизнь» [т. 2, с. 732].

⁸ Хетагуров К. Л. Желание // Хетагуров К. Л. Осетинская лира. Думы сердца, песни, поэмы и басни (подстрочный пер. К. Ц. Гутиева). На правах рукописи. Орджоникидзе, 1956. С. 15. Хранится в научной библиотеке СОИГСИ, Владикавказ.

⁹ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / пер. с англ. Т. Салбиева. Владикавказ, 1995. С. 187.

Руслан БЗАРОВ

**ОСЕТИНСКИЙ КУЛЬТУРНО-
ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ
ДЕТСТВА И ЮНОСТИ
ГАЙТО ГАЗДАНОВА**



Дед писателя Саге Газданов (в серой черкеске)
с владикавказскими осетинами

Осетины старого времени имели, как правило, два или три имени. Памятью церковного крещения и канонического наречения оставалось третье имя, наименее известное окружающим и мало используемое в осетинской речи. Двумя именами ограничивались, если первое имя, данное при рождении («официальное» с точки зрения осетинского общества), совпадало либо с крестильным, либо со вторым — так называемым «домашним» именем, как это было в случае Гайто Газданова. Исполненные эмоционального смысла, легко вытесняющие в обиходе статусную антропонимию, осетинские «домашние» имена — исчезающий жанр народной поэзии. Их подчеркнутая индивидуальность лишь изредка связана с семантикой и достигается фонетическими средствами. Редкое имя Гайто звучит по-осетински ярко и легко: мужественно и в то же время ласково — наверное, поэтому Газдановы не испытывали нужды в его домашнем «удвоении».

Конечно, ономастические особенности и детали — тоже культурный контекст, хорошо известный Газданову. У его матери было три имени — первое Вера, домашнее Дика, церковное Мария. Отец, в крещении Иван, для осетин был Баппи — это типично домашнее имя оставляет мало сомнений в том, что было еще одно, полученное при рождении. Однако самое важное в этом сюжете — значение, которое русский писатель и парижский беженец Георгий Иванович Газданов придавал своему имени — главному, подлинному, домашнему и литературному имени — Гайто.

Он родился и вырос в осетинской семье, называл себя осетинцем. Не знал языка. В Осетии бывал в детстве и юности, обычно на каникулах, но ведь к деду приезжал — в отцовский дом, где чувствовал себя хозяином, приехал проститься и перед уходом в Белую армию. Об Осетии никогда не писал, если не считать нескольких фраз из детских воспоминаний, вложенных в уста своих героев. Между тем странным и, может показаться, необъяснимым образом «осетинское авторство» текстов Гайто Газданова прозрачно и неоспоримо для человека осетинской культуры.

Наивно предполагать, что каждый из изучающих творчество или биографию Газданова задается вопросом: что же это такое — Осетия? И все же нелишне еще раз ответить на этот вопрос, впервые возникший более двух столетий назад, когда романтическая европейская наука познакомилась с первыми рассказами об Осетии — небольшом островке индоевропейского мира, затерявшемся в теснинах Кавказа. Как попал туда этот народ? Кто были его предки? Чем объяснить удивительную сохранность осетинской речи, совершенно чуждой кавказским соседям, но родственной санскриту и латыни, германским и славянским языкам? Поиск ответов не занял много времени благодаря научному осетиноведению, блестящими представителями которого были Юлиус Клапрот, Андреас Шёгрэн, Всеволод Миллер, Максим Ковалевский, Гарольд Бэйли, Жорж Дюмезиль, Василий Абаев, — всех не перечислить.

Итак, осетины — последний осколок некогда многочисленных иранских племен, которые у Геродота, Страбона и Птолемея именуются скифами и сарматами, хозяевами Кавказа и бескрайних евразийских степей. Средневековые авторы знали предков нынешних осетин под названиями «аланы» или «асы» (в древнерусском варианте — «ясы», в грузинском — «оси»). В эпоху Великого переселения народов часть алан прошла через всю Европу до Испании и Северной Африки. В пределах нынешней Франции в V–VI вв. было два аланских королевства. Скифо-аланская мифология оставила заметный след в культуре многих народов Запада и Востока: от японской богини солнца Аматерасу до древнерусских Стрибога, Хорса, Семаргла и древнегерманских богов-асов. Из скифо-сарматских и аланских источников западные историки выводят воинские традиции и идеологию средневекового европейского рыцарства, в том числе эпические образы короля Артура и рыцарей Круглого стола¹.

Кавказ оставался аланской метрополией и тогда, когда северные степи стали добычей тюркских кочевников. Кавказская Алания Средних веков — сильное государство, помещенное в престижном списке Константина Багрянородного перед Хазарией и Русью. Трагическая перемена судьбы ожидала Аланию в XIII и XIV вв.: монгольское завоевание и походы Тимура привели к демографической катастрофе, разрушению государственности и потере Предкавказской равнины.

¹ Миллер В. Ф. Осетинские этюды. (Репринт). Владикавказ, 1992; Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. М., 1976; Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М., 1987; Алемань А. Аланы в древних и средневековых письменных источниках. М., 2003; Эпос и мифология осетин и мировая культура. Ж. Грисвар, Ж. Дюмезиль, А. Йосида, А. Кристоль, К. Вьель (Осетиноведение за рубежом). Владикавказ, 2003.

С XV в. населенная аланами территория ограничивалась несколькими ущельями Центрального Кавказа. Связи между Аланией и Русью, прерванные после монгольского нашествия, были восстановлены лишь в XVIII в. К этому времени русские успели забыть славянское слово «ясы» и заимствовали грузинское название Алании — «Осети». Из русского языка слова «Осетия» и «осетины» попали и в другие языки. Сами осетины в обиходной речи называют себя *ир* (в единственном числе — *ирон*), а свою страну — *Иристон*. Высокое, фольклорно-эпическое самоназвание народа звучит так же, как и две тысячи лет назад: аллон — аланы (от «ариана» — общего самоназвания всех индоиранцев, или ариев)².

К XVIII в. Осетия стала перенаселенной страной, и осетины начали искать пути возвращения на равнину. Эти поиски совпали с продвижением на Кавказ великой северной империи. Осетия заявила о готовности на определенных условиях принять подданство российских императоров. Россия взяла на себя обязательства переселить осетин на равнину, обеспечить внешнюю безопасность и свободную торговлю, создать государственную систему образования. В 1774 г. присоединение Осетии к России совершилось к обоюдному удовольствию, однако не избавившему русско-осетинские отношения от военных эпизодов. Локальные конфликты первой половины XIX в. были естественной реакцией привыкших к самоуправлению горцев на грубое внедрение имперских порядков. Однако ни политическая элита, ни общественная мысль Осетии никогда не пересматривали основ тесного союза с Россией.

XIX век был временем становления современной осетинской нации и осетинской национальной культуры. На вторую треть XIX в. пришлось начало культурного переворота — перехода от культуры традиционного типа к национальной культуре Нового времени.

Политические и социальные сдвиги, подготовившие крушение феодализма и вовлечение Осетии в систему общероссийских, а затем и мировых экономических связей, хозяйственный подъем и расширение возможностей личного выбора, секуляризация письменности и распространение образования, специализация отдельных видов культурной деятельности и появление профессиональной литературы и искусства — все это происходило на фоне национальной консолидации и способствовало формированию многочисленной интеллигенции.

Вторая половина XIX и первая четверть XX в. стали для Осетии эпохой Национального возрождения — активного строительства

² Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. М.; Л.: Наука, 1959. Т. 1. С. 47.

национальной культуры, призванной обеспечивать потребности рыночного, аграрно-индустриального общества. Это особая культурная формация, хорошо описанная в исторической литературе и характерная для народов Центральной и Восточной Европы, которые входили в Новое время вторым или третьим эшелонам. Она предполагает «ускоренный», или «синтетический», тип развития³, синхронно совмещая в себе функции и признаки всех последовательных культурно-идейных эпох, начиная с Ренессанса. В осетинском случае — до символизма и народничества включительно.

Семья, из которой происходил Газданов, находилась в самой гуще общественных и культурных процессов Национального возрождения. Именно в это время творили отцы-основатели современной осетинской культуры — литературы и общественной мысли, изобразительного искусства и театра. Иллюстрируя специфическую насыщенность культурной жизни, укажу лишь на то, что гении романтизма и символизма в осетинской поэзии были современниками — это Александр Кубалов (1871–1937, троюродный дядюшка Гайто, назвавший героиню своей лучшей поэмы именем бабушки писателя) и Алихан Токаев (1893?–1920). Последний известен и переводами Гейне и Уланда, Брюсова и Бальмонта. Домашняя библиотека будущего писателя, включавшая Спинозу и Юма, Ницше и Штирнера, вполне типична для осетинского образованного класса, удивившего А. И. Деникина многообразием и уровнем идейно-политических направлений.

Владикавказский народнический кружок, Общество распространения грамотности и технических знаний, Осетинское издательское общество, первая осетинская газета, Осетинский Учительский Союз и Училищный Совет, Осетинское Историко-Филологическое общество, съезды осетинского народа и Осетинский Национальный Совет — первый национально-государственный орган, созданный для противостояния гражданской смуте, — везде представители семьи Газдановых были в числе основателей, учредителей, деятельных членов. Хорошо известна постоянная связь и тесное сотрудничество с культурными организациями родины многочисленных представителей интеллигенции, работавших за пределами Осетии. Если не считать близкого родства и дружеского общения, частых встреч в Петербурге и Владикавказе с видными деятелями осетинской культуры и национального движения, пока не обнаружено прямых документальных свиде-

³ См., напр.: Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977; Формирование наций в Центральной и Юго-Восточной Европе: Исторический и историко-культурный аспекты. М., 1981; Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. М., 1990.

тельств участия родителей Гайто в конкретных мероприятиях и специальной деятельности в Осетии начала XX в. Революция и репрессии не пощадили культурную элиту и ее архивы. Однако вряд ли случайна органичность, с которой Вера Николаевна Газданова, мать писателя, вернувшись после Гражданской войны на родину, включилась в создание системы национального образования и переводческую работу — здесь документы и тексты сохранились. Рискну предположить также, что рельефная карта Кавказа, упомянутая Газдановым в первом романе, — не праздное увлечение его отца, Ивана Сергеевича, а часть обширной экономико-географической программы, направленной на интенсификацию хозяйственной жизни и развитие социальной инфраструктуры горной Осетии. Результат активной деятельности технической интеллигенции в этом направлении — проекты предупреждения обвалов и селей (в начале столетия состоялся грандиозный сход ледника в Кармадоне), безопасных транскавказских (объединяющих Осетию) и местных дорог, горных электростанций. Интересно, что племянник Ивана и троюродный брат Гайто, известный осетинский художник Цопан Газданов (1906–1958), занимался созданием рельефных карт Осетии и Кавказа в советское время — одна из них сохранилась в фондах Исторического музея Северной Осетии (ныне Нацмузей РСО-Алания. — *Ред.*).

Вряд ли профессиональные или патриотические интересы родственников всерьез занимали будущего писателя в детстве. Характерно, однако, что в зрелые годы он переписывался с Гаппо Баевым, лидером культурного и общественного движения начала века, вдохновителем большинства начинаний и проектов, городским головой дореволюционного Владикавказа, в эмиграции преподававшим осетинский язык в Берлинском университете.

И все же, конечно, не скудость или полнота сведений, не общение с парижской осетинской диаспорой, не переписка с матерью и тетюшками, даже не генеалогия делают Газданова «своим», легко узнаваемым и понятным для осетина. Это — следствие воспитания, первичной социализации и общей «аксиологической» атмосферы в семье. Иными словами, Гайто Газданов в заметной степени — произведение традиционной культуры, безупречной приверженностью которой славилась его предки и родственники. Приверженность народной традиции, кроме всего прочего, — центральная идея культуры Национального возрождения, озабоченной поиском своих основ и истоков. К тому же речь идет о переходной эпохе культурного реформаторства, о закате традиционного общества с его универсальной картиной мира, о времени, когда переосмысленная традиция становится частью профессиональной,

письменной, ученой культуры. Включенность Газданова в осетинский контекст лучше всего проявилась в понимании происходящего — образы деда, владикавказского дома и сада в первом романе писателя не имеют ничего общего с экзотикой: это — автобиография, это — прощание.

Три основополагающих феномена определяли самобытность и стойкость алано-осетинской культурной традиции: индоевропейская по своим истокам, единобожная религиозная система, гражданские принципы социальной организации, рыцарский этический императив. Эти неизменные идеологические ориентиры традиционного осетинского общества ярко проявились в существенных культурно-психологических чертах народа.

Христианство принес в Аланию святой апостол Андрей Первозванный. В начале X в. православие стало государственной религией. Есть в Осетии и мусульманское меньшинство. Но важнейшая особенность духовной истории осетин — сохранение исконной арийской веры, существующей параллельно с христианством и исламом, объединяя весь народ. Единый Бог имеет у осетин эпитеты «Великого», «Единочтимого», «Мир сотворившего». Святые-дзуары покровительствуют частям мироздания и сферам человеческой деятельности. Политические и родственные союзы, хозяйственные начинания и семейные события, военные походы и общественные собрания — все освящалось специальным обрядом с установленной последовательностью молитв.

В период Аланского царства осетинская религия испытала влияние христианской церкви. Параллели между народными и православными святыми поныне используются в церковной практике и осетинских обрядах как знак взаимного уважения и тысячелетних связей.

Но, имея строгий обрядовый канон, осетинская религия всегда обходилась без церковной организации. Как и в скифскую эпоху, ритуалом руководит глава родственной или социальной группы, а все ее члены — полноправные участники обряда. Необходимый атрибут литургии — три пирога с сыром, ритуальный символ гармонии вселенной, состоящей из трех миров — верхнего, среднего и нижнего. После освящения и первой молитвы, вознесенной к Богу, пироги разрезаются на восемь частей — это пространственная модель космоса.

Газданов с детства был приобщен к этой обрядности, в ее традициях его — единственного внука-наследника — встречали и провожали в доме деда. На летнее каникулярное время приходятся почитаемые осетинские праздники. В детстве, несомненно, ему приходилось выполнять и роль младшего, участвующего в освящении трапезы вместе со старшим — главой ритуала.

Осетинская религиозность чужда всякого посредничества, экзальтации и формализма в отношении человека к Богу. Из этого происходит народное восприятие любой церковной иерархии и священства — снисходительно-ироничное, отчужденно-уважительное, но никогда не оппозиционное — не принимают всерьез, не видят необходимости. Нужно ли напоминать, что этот взгляд воспроизведен Газдановым.

Особенности духовной истории осетин неотрывны от гражданской и этической традиции. Горная Осетия позднего Средневековья — это конфедерация одиннадцати самоуправляющихся земель-областей (осет. *ком*), которые принято называть обществами. Формой политической организации была гражданская община (*бæстæ*), похожая устройством на полисы Древней Греции. Верховная власть принадлежала выборному парламенту (*ныхас*), опиравшемуся на местные представительные учреждения. Полноправный гражданин (*уæздан*) владел наследственной землей и вел независимое хозяйство, имел избирательные права и голос в народном собрании. Гражданская община регулировала общественные отношения, не позволяя феодальной знати ущемлять представителей низших сословий, защищала личные права всех своих членов.

В условиях публичных демократических институтов не богатство и знатность, а личные качества и заслуги обеспечивали человеку общественное признание. Традиционная мораль и диктуемые ею правила поведения принадлежали к культурному типу, который принято определять как воинский или рыцарский (в противовес мещанскому). В силу особенностей своей истории осетины сохранили воинский этический кодекс, описанный еще в скифскую эпоху, — при этом следование ему было обязательным для каждого свободного осетина и не зависело от экономической состоятельности или сословной принадлежности. В одном документе XIX в. говорится о представителях высшего сословия: «кто ленив, редко бывает на коне, не одевается прилично, обижен от природы умственными способностями или же не отличается удалством, кто много ест или не может переносить в походе холод и голод, все подобные люди не только не уважаются, но находятся в пренебрежении у народа, как люди бесполезные и ни на что не способные»⁴.

Воспитывая детей, их ориентировали не на жизненный успех, а на личностный идеал. Быть благородным, независимым, храбрым, честным, сильным и милосердным следовало не ради

⁴ Центральный государственный архив Республики Северная Осетия-Алания. Ф. 291. Оп. 1. Л. 74.

достижения какой-то цели (пусть даже самой высокой), а потому, что именно таким пристало быть человеку. Надлежало обходиться без суеты, не демонстрировать своих чувств, быть скромным, вежливым и внимательным к окружающим. Пороками считались многословие, любопытство, фамильярность, неуважение к чужому мнению. А вот невозмутимое спокойствие, выносливость и терпение в любых обстоятельствах, воздержанность в пище и питье относили к проявлениям мужества. Особая статья — почтительное уважение к даме и даже невозможность обсуждать или осуждать женские слабости и проступки. Женщины занимали высокое положение в традиционном осетинском обществе, следование рыцарской норме (конечно, женской) требовалось и от них. Образ матери в первом романе Газданова близок к осетинскому женскому идеалу.

В практическом воплощении это производило сильное впечатление на наблюдателей. В. Б. Пфаф, например, писал: «Формы обращения хозяина с гостем и гостя с остальными членами семейства совершенно аристократические, даже у простых мужиков. Уже многими замечено, что кавказские горцы, преимущественно осетины, какого бы происхождения они ни были, чрезвычайно легко и скоро свыкаются с формами обращения высших кругов европейского общества»⁵.

Для полноты картины заметим, что традиционное отношение осетин к милитаризму и военщине полностью совпадает с оценками дяди Виталия и насмешкой отца над братьями-офицерами у Газданова. Это может показаться странным на фоне феноменального числа генералов и офицеров из осетин в императорской армии (в 1917 г. — 3 тыс. действующих офицеров на 100 тыс. населения) и первого места по числу Героев Советского Союза в официальной военной статистике. Но, видимо, именно таким был взгляд общества, требующего воинских достоинств от каждого из своих членов. Мундир и чины, как известно, не способны их обеспечить.

Признаем, что, подписывая 1 сентября 1939 г. декларацию на верность Французской республике, Газданов был верен не ей одной.

И все же внешних атрибутов, исторических и социокультурных проявлений недостаточно, чтобы понять внутренний механизм, пружину традиционной осетинской ментальности. Здесь придется определить национальный миф, являющийся личностный образец и личностную форму самосознания и бытия народа. Новейшие

⁵ Пфаф В. Б. Этнологические исследования об осетинах // Сборник сведений о Кавказе. Тифлис, 1872. Т. 2. С. 142.

исследования социальной истории и народной культуры позволяют это сделать⁶.

Осетинский миф — миф одиночества, социальные источники которого — в специфических взаимоотношениях личности и общества. Осетинская сословно-классовая система сохранила публичные институты и личную свободу всех членов общества. Подворная экономическая автономия, неизбежная в условиях горного хозяйства, мало способствовала развитию коллективизма. Выраженный индивидуализм и неистребимое соперничество дополнялись своеобразной коллективной завистью — реакцией на «чрезмерные» достоинства или успехи индивида. Источником моральной оценки служило общественное мнение — сила внешняя и враждебная для всякой индивидуальности. Отсюда — две стороны в самоощущении осетина: переживание своего одиночества и чувство собственной личностной состоятельности, особенности.

Традиционный осетин одинок в жесткой атмосфере всеобщего нонконформизма, одинок перед постоянным публичным судом. В силу своей социально-психологической природы это одиночество непреодолимо для отдельного человека. Но оно учит его смотреть на себя со стороны, оно ставит его в активную позу бойца. В этих условиях нет альтернативы рыцарскому типу осетинского этоса, то есть доминирующей ценностной ориентации традиционной культуры, яркое проявление которой — преобладание в осетинском фольклоре эпических, героических жанров. Именно рыцарский образец — в отличие от мещанского — имеет подчеркнутую личностную форму и ставит достоинство выше самой жизни. Героическая песня у осетин всегда посвящена человеку, который предпочитает полезному компромиссу конфликт, сохраняющий достоинство. Вот почему осетинский миф — это еще и миф рыцарского благородства, подкрепляемый склонностью избирать рыцарские категории для осмысления своих (конечно, далеко не всегда и со временем все менее рыцарских) ценностей и поступков.

Словом, общая схема и архетип осетинского мифа — Одинокый Рыцарь. И без этого образа, овеещающего и осуществляющего национальную общность, национальную судьбу, не может быть понята ни осетинская культура, ни — как оказалось — русский писатель Гайто Газданов.

⁶ Бзаров Р. С. История в осетинском предании. Владикавказ, 1993.

Тамара ЦОМАЕВА

ЭТЮДЫ О ГАЙТО ГАЗДАНОВЕ



Гаппо Баев. Берлин, 1936 г.

В 1987 году, находясь в творческой командировке в Берлине, я с изумлением узнала о знакомстве и дружбе двух выдающихся наших соотечественников — Гаппо Баева и Гайто Газданова.

Гаппо Васильевич — радетель Осетии и осетинской литературы — бережно и с доброжелательным любопытством, как это он один умел делать, относился к творчеству молодого писателя. Он переписывался с ним, в чем меня убеждают документы из Отдела рукописей Берлинской государственной библиотеки — Прусского культурного наследия, в котором сегодня находится личный архив Гаппо Васильевича Баева. В этом архиве собраны отдельные публикации о романе «Вечер у Клэр» и новелле «Водяная тюрьма», что лишний раз свидетельствует о том, насколько внимательно следил Гаппо Васильевич за успехами своего молодого земляка.

В частности, в архиве Г. В. Баева мы обнаружили отзыв известного в литературных кругах русского зарубежья критика А. Савельева о романе «Вечер у Клэр». «Этот роман, — пишет А. Савельев, — как будто первое произведение молодого автора, но написан он уверенной рукой, и даже авторские неудачи не похожи на промахи начинающего. Роман приятно читать: в нем чувствуется несомненная свежесть и то радующее своеобразие, которое присуще только подлинному дарованию».

Достоинством романа «Вечер у Клэр» А. Савельев считает и оригинальность структуры: «...для русской литературы ново построение романа и в силу новизны своей сразу заинтересовывает читателя. Но именно это построение, взятое автором извне, наименее характерно для лучших сторон его творчества».

Статья печатается в сокращенном варианте по изданию: Дарьял. 1994. № 1. С. 96–103. Следует отметить, что в этой статье впервые было опубликовано письмо Гайто Газданова Гаппо Баеву.

Одобрительно отозвался А. Савельев и о стиле автора: «У Газданова есть наблюдательность, умение подойти к людям с неожиданной стороны, а главное, ему ведома тайна увлекательного рассказа и — что особенно ценно — рассказа сдержанного, одновременно образного и в меру окрашенного уже собственным, ни у кого не заимствованным стилем.

Роман построен искусственно, причем эта искусственность чувствуется с первых же страниц, и тем не менее читается он с напряженным интересом. Схема его сводится к перенесению фокуса всех катастроф и событий, встретивших молодость героя, в узко личные душевные переживания. И революция, и гражданская война, и потеря родины, и блуждание среди чужих — все это с таинственной закономерностью как будто сменяло друг друга только для того, чтобы, влекомый смутной мечтой и тщательно охраняемой среди жестокости, крови и грязи любовью, герой мог бы соединиться с Клэр в Париже».

Далее он пишет: «Вечером встречи заканчивается целый жизненный цикл, и герой снова разматывает этот цикл от его конца к началу. В схему автора не все удобно укладывается, ее стройность часто нарушается, но читатель нисколько не жалеет об этом, ибо лучшие страницы романа это те, где автор на время забывает о ней, о добровольно принятых на себя внутренних обязательствах. Очень удачны образы, связанные с первыми днями революции, с гражданской войной, переживание отроческого периода, кавказские впечатления и др. Роману “Вечер у Клэр”, несомненно, обеспечен крупный успех».

Другой критик русского зарубежья М. Горлин удивительно тонко подметил умение Г. Газданова по единичным событиям и отдельным образам воссоздавать картину эпохи: «Вы истинным странником воспринимали мир. Вот Ваше детство, та передаваемая лишь образами смесь сказочности и некой стесненности переживаний, годы гимназии с Екатериной Генриховной, кормившей Вас особым вареньем, и с первой встречей с Клэр, потом добровольческая армия: мать и порою радостная простота фронтового быта.

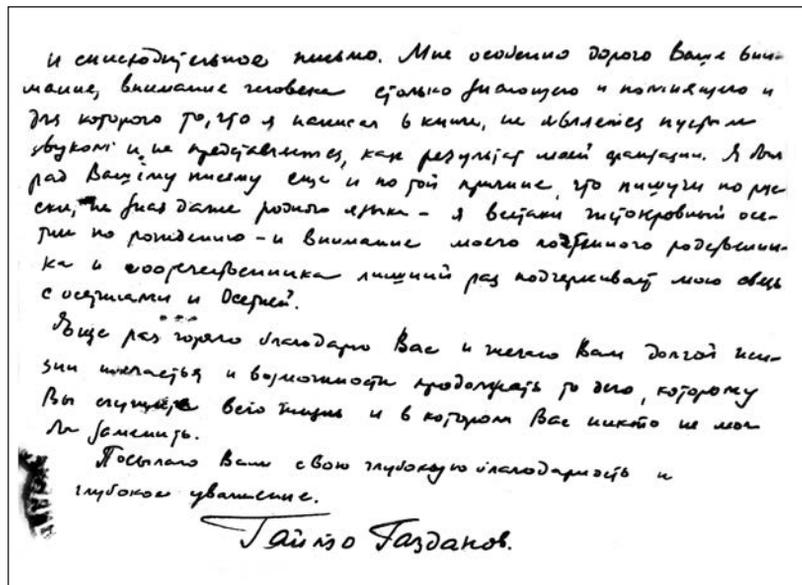
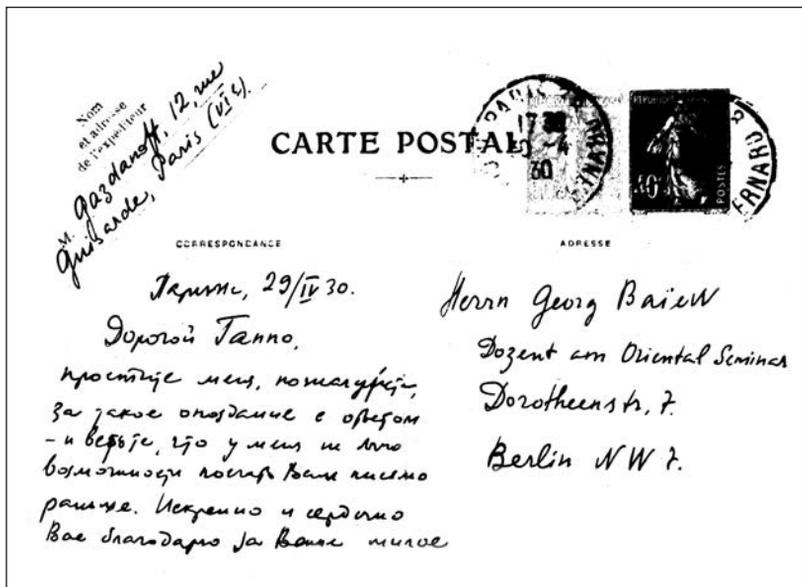
Все постоянно меняется, все протекает через Вас, как бы помимо Вашей воли: Вы плывете по жизни, или другой — Ваш тоже — образ: Вы лежите на верхней койке купе, и мелькают перед Вами города, люди, встречи. У Вас нет резких, страстных красок. Тона Ваши мягки и ласковы. Ваше путешествие не экзотическое: оно очень простое и очень русское».

О влиянии Марселя Пруста на творчество Гайто Газданова М. Горлин пишет: «В связи с Вашим именем упоминают имя Марселя Пруста, но вопрос влияния и сходства — дело профессионального, серьезного критика. Наше дело — это лишь поблагодарить Вас за то, что Вашей книгой Вы дали нам почувствовать всплески таинственного движения жизни, дали нам ощутить то, что Вы сами ощущали, когда ребенком слушали рассказы Вашего отца об Индийском океане».

Сенсацію произвело появление в 1930 году, вслед за романом «Вечер у Клэр», новеллы Гайто Газданова «Водяная тюрьма». Это поэзия в прозе, настоящий литературный шедевр.

Новелла была напечатана в первом номере журнала «Числа», претендовавшего, в отличие от «Современных записок», старейшего за рубежом журнала, на объединение «группы людей» с новым мировоззрением и на создание нового литературного направления. Многие читатели выразили свое отношение к журналу, в том числе и А. Савельев в рецензии (Числа. 1930. № 1). Он пишет: «Не без изумления читатель найдет, что большинство произведений, напечатанных в только что вышедшей первой книге, принадлежит постоянным сотрудникам “Современных записок”... Г. Адамович, П. Бицилли, Г. Иванов, А. Ладинский, Н. Оцуп, Б. Поплавский, Ю. Сазонова, Г. Федотов, Л. Шестов и др. — все знакомые по “Современным запискам” лица. Вином старым, давно испробованным и влитым в новые меха, являются здесь и Антон Крайний, и Сергей Горный, и З. Н. Гиппиус, и даже Ирина Одоевцева. <...> Читатель ни у одного из знакомых авторов не чувствует перелома, влекущего на новые пути. <...> ...в журнале нет ни одной статьи, которая могла бы оказаться принципиально неприемлемой для тех же “Современных записок”».

Однако рецензент делает одно исключение: «Самым талантливым беллетристическим произведением в первом томе “Чисел” является рассказ Г. Газданова “Водяная тюрьма”. Газданов умеет подметить незаметные внешние проявления, которые прячут на людях, движения и жесты человека, потерявшего самообладание и уверенного, что он наедине с собой. По ним, в меру стилизуя, но сочно и метко, Газданов воспроизводит внутренний мир своих героев. У него ясный, образный, послушный ему язык и, судя по “Водяной тюрьме”, он, несомненно, обладает очень сдержанным, но явно ощущаемым органическим и здоровым юмором».



Фотокопия письма Гайто Газданова Гаппо Баеву. 1930 г.
 Из научного архива СОИГСИ

Среди многочисленных писем, рецензий и отзывов на произведения Г. Газданова, скорее всего, были отзывы и замечания его соотечественника — доцента Берлинского университета Гаппо Васильевича Баева. К сожалению, мы не располагаем этими материалами. Однако у нас имеется письмо Гайто к Гаппо Васильевичу¹:

Париж, 29/IV-30

Дорогой Гаппо! Простите меня, пожалуйста, за такое опоздание с ответом и верьте, что у меня не было возможности послать Вам письмо раньше. Искренно и сердечно Вас благодарю за Ваше милое и снисходительное письмо. Мне особенно дорого Ваше внимание, 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 еще и по той причине, что, пишучи 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.

Еще раз горячо благодарю Вас и желаю Вам долгой жизни и счастья и возможности продолжать то дело, которому Вы служите всю жизнь и в котором Вас никто не мог бы заменить. Посылаю Вам свою глубокую благодарность и глубокое уважение.

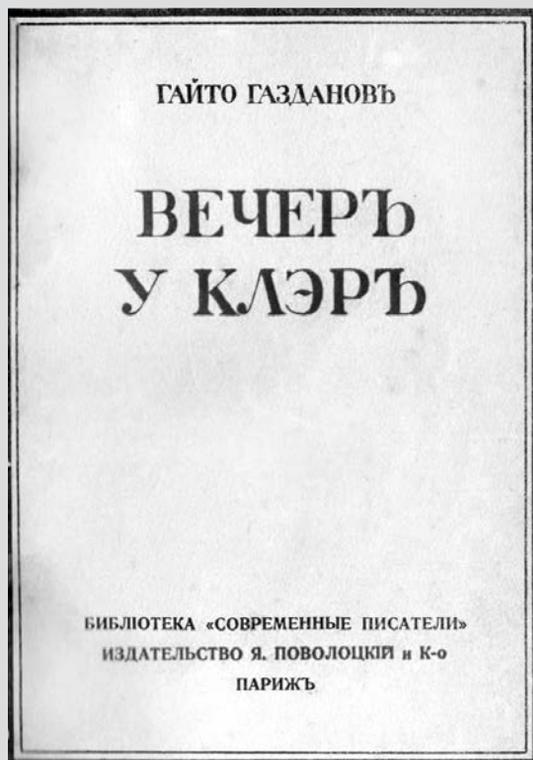
Гайто Газданов

¹ Письмо сверено и исправлено в соответствии с фотокопией оригинала, которая хранится в научном архиве Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований: НА СОИГСИ. Фонд Т. А. Цомаевой. П. 9. Письмо 11. (Примеч. ред.)

Тамерлан САЛБИЕВ

КОСМОГОНИЯ ГАЙТО ГАЗДАНОВА

НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ВЕЧЕР У КЛЭР»



Обложка первого издания романа. Декабрь 1929 г.

Осетинские корни одного из виднейших представителей русской литературы зарубежья Гайто (Георгия) Ивановича Газданова уже давно и вполне заслуженно привлекают к себе внимание исследователей. Все же помимо сугубо документального, то есть объективного, измерения эта сторона его личности имеет еще и субъективную составляющую, также оказавшую влияние на его творчество и нашедшую в нем свое осмысление и отражение. С этой точки зрения наибольший интерес представляет его попытка построения собственной космогонии, о которой он сам открыто заявляет в одном из своих романов (подробнее см. ниже).

Нет ничего удивительного, что подобная программа обнаруживает себя именно в его первом крупном произведении, датированном 1929 годом, — в романе «Вечер у Клэр», который и будет основным предметом изучения в настоящей статье. (Все цитаты из романа будут приводиться по изданию: Газданов Г. Вечер у Клэр // Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. С. 37–154.) Тем самым речь должна идти о построении индивидуальной мифологической вселенной, описании ее происхождения, развития и неизбежного коллапса, выявлении свойственных ей структуры и параметров, представленных в ней образов и характерных для нее атрибутов. В конечном счете речь должна идти о реконструкции магистрального

Эта и все последующие статьи печатаются по изданию: Гайто Газданов: грани личности и таланта. Сб. трудов Междунар. лит. форума. 16–17 сентября 2022 г. / сост. Ю. Нечипоренко, В. Таказов. М.: РУДН, 2022.

для всякой мифологии перехода от состояния хаоса (темного, холодного, уродливого) к космосу (светлому, теплому, исполненному красоты). В этом и будет состоять главная цель настоящей заметки.

У исследователей нет никаких сомнений в том, что этот роман является в своей основе автобиографическим и потому вполне соответствует поставленной цели. Тем самым лирический герой этого романа по имени Николай может по праву считаться alter ego самого писателя, а события повествования могут трактоваться и в преломлении к биографии самого писателя.

МЕТЕЛЬ

Итак, в одном из внутренних монологов, столь характерных для литературного стиля Газданова, его герой без обиняков говорит не просто о собственном представлении о происхождении всего сущего, а о том, что в отличие от библейской версии оно представлялось ему совсем иначе и носило характер личностного переживания.

«Больше всего я любил снег и музыку. Когда бывала метель и казалось, что нет ничего — ни домов, ни земли, а только белый дым, и ветер, и шорох воздуха; и когда я шел сквозь это движущееся пространство, я думал иногда, что если бы легенда о сотворении мира родилась на севере, то первыми словами священной книги были бы слова: “Вначале была метель”. Когда она стихала, из-под снега вдруг появлялся целый мир, точно сказочный лес, выросший из чьего-то космического желания; я видел эти кривые линии черных зданий, и лежащиеся со свистом сугробы, и маленькие фигуры людей, идущие по улицам» (с. 90–91).

Эта очевидная аллюзия на библейскую Книгу Бытия задает, по видимому, требуемый масштаб и историческую глубину предлагаемой авторской версии, вместе с тем обеспечивая ей личностную правомочность и состоятельность.

Вряд ли могут быть сомнения в том, что речь идет о Санкт-Петербурге, где писатель действительно родился и провел первые годы жизни. Несмотря на лаконизм приведенного описания, оно весьма информативно. Для мифологического сознания выбранный им в качестве ключевого образ метели точно соответствует представлению об изначальном хаосе как состоянию вселенной, предшествовавшем первотворению.

Действительно, для метели характерны та же аморфность, то есть отсутствие внутренней структуры, беспризнаковость, проявляющаяся в неразграниченности верха и низа, правого и левого, мужского и женского и т. д.

Примечательно, что он ясно осознает важность звукового параметра описываемого им состояния мира. Сначала он говорит о музыке, которая является неприемлемым признаком мира, а затем о предшествующем ей шуршании снежных хлопьев, из которого ей предстоит возникнуть. Из этого первоначального хаоса сначала возникает лес, называемый им сказочным, что вполне вяжется с трактовкой леса в волшебной сказке, предложенной В. Я. Проплом, согласно которой лес занимает пограничное положение между тем и этим светом. А уже затем мир заселяют люди, о появлении которых мы узнаем благодаря упоминанию рода как места их поселения.

Этот город, вероятно, и есть Санкт-Петербург, с его зимними балами, описанными в пушкинском «Евгении Онегине», с его покрытой льдом Невой и холодными ветрами, дующими со стороны Финского залива. Удивительным образом связь с городом на Неве обнаруживает себя и в самой звуковой организации приведенного отрывка, точнее будет сказать — в ее ритмической организации и интонации. Сохранившиеся аудиозаписи радиопередач Гайто Газданова напоминали мне голос и интонации Ираклия Андроникова, известного в конце советской эпохи автора устных рассказов о русской литературе и русских писателях. Это совпадение двух голосов было неслучайно. Эти характерные интонации, более сухие по сравнению с современными, более плавные и напевные, шли из имперской России, из дореволюционного Петрограда.

Был и специфический выговор, когда, например, союзы «что» и «чего» произносились в отличие от современных правил именно так, как писались. В советское время столица, как известно, была перенесена в Москву и местный говор купцов и ремесленников возобладал над книжным выговором имперского двора и столоничальников.

Представляется, что связь метели с мотивом рождения указывает на ее соотнесенность и с женским, а именно с материнским, началом. Его описания матери отличает некая отстраненность и холодность, которые могли быть одной из причин, почему он позднее оставит ее одну, чтобы уйти на Гражданскую войну. О чем он потом будет жалеть всю жизнь. Вот что он пишет о матери:

«Она редко ласкала детей; и в то время, как к отцу я бежал навстречу и прыгал ему на грудь, зная, что этот сильный человек только иногда притворяется взрослым, а, в сущности, он такой же, как и я, мой ровесник, и если я приглашу его сейчас идти в сад и возить игрушечные коляски, то он подумает и пойдет, — к матери я подходил потихоньку, чинно, как полагается благовоспитанному мальчику, и уж, конечно, не позволил бы себе кричать от восторга или стремглав нестись в гостиную. Я не боялся матери: у нас в доме никого не наказывали — ни меня, ни сестер; но я не переставал ощущать ее превосходство над собой, превосходство необъяснимое, но несомненное и вовсе не зависевшее ни от ее знаний, ни от ее способностей, которые, действительно, были исключительны. Ее память была совершенно непогрешима, она помнила все, что когда-либо слышала или читала. По-французски и по-немецки она говорила с безукоризненной точностью и правильностью, которая могла бы, пожалуй, показаться слишком классической; но и в русской речи моя мать употребляла только литературные обороты и говорила с обычной своей холодностью и равнодушно-презрительными интонациями. Такой она была всегда; только отцу она вдруг за столом или в гостиной улыбалась неудержимо радостной улыбкой, которой в другое время я не видел у нее ни при каких обстоятельствах» (с. 62–63).

В этой цитате холод матери противопоставлен теплоте, исходящей от отца. Родня отца продолжает развитие его индивидуальной космогонии, но уже в ином пространстве, на юге страны, на Кавказе.

ДРЕВО ЖИЗНИ

Здесь на Кавказе происходят иные события «начальных времен», которые, как следует полагать, во многом определили его судьбу, но не в бытовом, а в том же вселенском масштабе — продолжая заданную им тему первотворения, наполняя миф о начальных временах значимыми для него участниками, атрибутами и подробностями пространства, в рамках которого разворачивается действие.

Предпосылки для подобного взгляда, для обращения к истокам не сводятся лишь к образу матери, хотя он, безусловно, важен. Дело в том, что в уже упомянутом романе помимо женского образа есть и другой, обозначающий связь героя с его корнями, с историей рода, хотя и эпизодический, но выписанный столь же

ярко и зримо — образ деда. В своей небольшой статье я уже разбираю эпизод, посвященный пребыванию героя в доме деда — Саге Газданова, на Кавказе, куда он в юности приезжал каждое лето. В центре повествования оказывается яблоня, растущая в саду деда. Он тайком ест еще зеленые яблоки, отчего у него начинает болеть живот. Узнав об этом, дед проявляет свой крутой нрав, устраивая разнос своим домочадцам, не уследившим за юношей. Он наводит на них такого страха, что они, трепеща перед его гневом, уверяют удивленного этим юношу, что «дед — страшный человек, и он их всех убьет». Мы также узнаем, что впоследствии, когда враги деда совершили нападение на его дом, а времена тогда были беспокойные, дед некоторое время, пока не подоспела помощь, сам отстреливался от них и в итоге остался жив. Однако во время осады дома враги успели вырубить ту самую яблоню.

При этом ключевую роль приобретает упоминаемая им любимая яблоня, росшая в саду его деда, которая может без каких-либо натяжек претендовать на образ мифологического древа жизни, воплощающего в себе представления о всем мироздании.

Он пишет:

«Я помнил деда маленьким стариком, в черкеске, с золотым кинжалом. В девятьсот двенадцатом году ему исполнилось сто лет; но он был крепок и бодр, а старость сделала его добрым. Он умер на второй год войны, сев верхом на необъезженную английскую трехлетку своего сына, старшего брата моего отца; но несравненное искусство верховой езды, которым он славился много десятков лет, изменило ему. Он упал с лошади, ударился об острый край котла, валявшегося на земле, и через несколько часов умер. Он знал и помнил очень многое, но не обо всем рассказывал; и только со слов других стариков, младших его товарищей, я мог составить себе представление о том, что дед был умен и хитер, как змея, — так говорили простодушные выходцы из середины девятнадцатого столетия. Хитрость деда заключалась в том, что после прихода русских на Кавказ он оставил навсегда в покое табуны и зажил мирной жизнью, которой никак нельзя было ожидать от этого неуправляемого человека. Все его товарищи погибли жертвами мести; на его дом дважды производили нападение, но в первый раз он узнал об этом заблаговременно и уехал со всей семьей, на второй раз — отстреливался несколько часов из винтовки, убил шесть человек и продержался до того времени, пока не подоспела помощь. Нападавшие все же успели причинить деду некоторый вред: они срубили его лучшую яблоню.

Садом своим дед гордился и не пускал туда никого, кроме меня. В саду этом росли яблоки “белый налив”, золотые громадные сливы и овальные груши необыкновенной величины, а посередине, в глубине оврага, который на кавказско-русском языке называется балкой, тек ручей, в котором водились форели. Я объедался незрелыми фруктами и ходил с бледным лицом и страданием в глазах. Тетка укоризненно говорила деду: — Вот, пустил мальчика в сад!» (с. 79–80).

И тогда, и сейчас мне кажется, что яблоня, росшая когда-то давно в саду деда на Кавказе и вырубленная его врагами, представляет собой художественный образ мифологического древа жизни, растущего в райском саду. Дед юноши — страж этого, теперь уже утраченного, рая (поскольку древо жизни было вырублено). Одновременно в этом растительном образе есть и черты древа познания, поскольку плоды яблони оказываются для юноши еще зелеными и он не успевает постичь мудрость жизни, которая была открыта его деду и в которой он, судя по всему, черпал свои силы. Дед выступает в роли патриарха, пришедшего из архаических времен, конец которым наступил у нас на глазах, и потому его внук оказывается обречен на долгие скитания, цель которых вновь обрести утраченный некогда райский сад.

ОБЕТ МОЛЧАНИЯ

Примечательные события, имеющие непосредственное отношение к рассматриваемой теме, разворачивались и в Париже. У меня никак не идет из головы эпизод первой встречи известной журналистки Фатимы Салказановой с Газдановым. Описание беседы двух осетин, волею случая встретившихся в центре Европы, и последовавшая за этим отстраненность Газданова кажутся исполненными какого-то ускользающего от нашего внимания глубинного смысла. Думая об этом, меня никак не оставляет чувство некоторой недоговоренности, вынесенного за скобки и потому оставшегося незамеченным чего-то действительно значимого, вероятно, не вполне очевидного и для самой Салказановой.

Фатима Салказанова поведала мне обстоятельства их первого знакомства, о которых сама впоследствии, к тому же не раз, писала. Привожу их для тех, кто еще никогда прежде о них не слышал. Думаю, они заслуживают того, чтобы о них время от времени вспоминали.

Итак, Салказанова была молодой журналисткой, которая искала работу. После ряда попыток ей ответили согласием на «Свободе»*



Фатима Салказанова. Русская служба радио «Свобода»*. Мюнхен, 1980-е гг.

и пригласили на собеседование. Во время разговора с директором в кабинете присутствовал и незнакомец, отстраненно сидевший на стуле, скрестив руки на груди и, как казалось, безучастно наблюдавший за происходящим. В конце разговора, указывая на незнакомца, директор сообщил, что он тоже осетин, Георгий Иванович Газданов. Когда же она обратила к нему свой взор, он, оставаясь сидеть в той же неизменной позе, якобы произнес: «Только прошу вас иметь в виду, что я воспитывался в се-

мье полковника царской армии и потому по-осетински не говорю». Сказано это было тоном достаточно холодным, едва ли не враждебным и с некоторым вызовом. Речь, по-видимому, шла о его дяде по материнской линии Дзамболате (Дмитрии) Константиновиче Абациеве.

На это, нисколько не растерявшись, Салказанова ответила: «А я воспитывалась в семье генерала царской армии, и у нас в доме было принято вставать, когда в комнату входила женщина!» Подразумевался другой осетинский генерал — Созрыко Хоранов. Этот ответ пришелся Газданову по душе, он рассмеялся, встал, подошел к ней и обнял. После столь яркого начала их знакомства Газданов в течение последующих нескольких месяцев хранил по отношению к ней абсолютное молчание, видимо присматриваясь. Вряд ли могут быть сомнения в том, что, несмотря ни на что, для него она была советским человеком и он хотел понять, что же она собой представляет.

Когда же Газданов прервал свое молчание, убедившись, вероятно, в ее профессиональной и личной состоятельности, то первым, что он ей сказал, было замечание, касающееся ее часов, — он как бы вскользь обронил, что такие часы стыдно носить на руке. Это было признание ее права на равное общение. Однако ей пришлось несколько месяцев копить деньги, чтобы выполнить его мимоходом высказанное пожелание.

Да, это так, но важна вся произнесенная им фраза, особенно наречие «стыдно». Не могу отделаться от литературной аллюзии,

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

потому что буквально слышу слова из любимой им «Войны и мира» Льва Толстого. Когда во время Бородинского сражения французская артиллерия начинает обстреливать стоящий в резерве полк князя Андрея, молодой адъютант, пытаясь спрятаться от гранаты, командует «Ложись!», на что слышит в ответ: «Стыдно, господин офицер!» И тут возникает Бабель, знакомый с Газдановым по Гражданской войне и назвавший его, после посещения Парижа, «героическим». В этом случае фраза «Стыдно, Фатима, носить на руке такие часы!» переходит из бытового пространства в эпическое, а часы из прибора, показывающего текущее повседневное время, превращаются в хронограф, отсчитывающий эпизоды отпущенной нам и безвозвратно утекающей вечности.

Кстати, в романе «Вечер у Клэр», говоря о привычках своей матери, Газданов замечает, что у нее на груди тоже всегда висели часики (с. 52). Достаточно, как мне представляется, одной этой детали, чтобы вывести эту первую встречу за сугубо бытовые рамки, наделяя ее не сиюминутным, а вневременным содержанием. Главный вопрос, таким образом, состоит в том, чтобы постичь эту смысловую глубину.

Решающую роль в этом будет играть выбор правильной точки зрения, заключающийся в прочтении произошедшей между ними коллизии с точки зрения осетинской традиции, поскольку в явной или неявной форме именно она подразумевалась, когда каждый из них делился подробностями своего семейного воспитания.

Я тоже успел застать последние отголоски той эпохи и потому вижу, как за пеленой времени в основе разбираемого эпизода вполне зримо проступает древний осетинский обряд «уайсадын», предписывавший молодой невестке не говорить вслух при взрослых мужчинах той семьи, куда она попала. Если она хотела сообщить им что-то важное, то обращалась за помощью к мальчику, выступавшему в роли своеобразного переводчика. Это правило распространялось в первую очередь на свекра, который единственный мог снять запрет и наделить ее правом голоса, что оформлялось соответствующим обрядом с закланием жертвенного животного. По сути, речь шла об одном из так называемых переходных обрядов, или инициаций, в ходе которого испытуемый получал новый социальный статус. Кроме того замечу, что обретение права голоса, то есть преодоление вынужденного молчания, временной утраты речи, искусственной немоты, явственно перекликается со столь любимым Газдановым мотивом метаморфозы, преображения человека, его нового рождения.

В этом обете молчания, помимо всего прочего, было своеобразное проявление скромности, такта и деликатности в отношении девушки, попавшей в пока еще незнакомый и чужой для нее дом. Ей давалось время спокойно осмотреться и освоиться в непривычной для нее обстановке. Не так ли вел себя и Газданов в отношении молодой землячки? И не было ли его предложение ей сменить часы подспудным указанием на то, что она принята в семью и для нее начинается отсчет нового времени?

Подобный сценарий представляется еще более вероятным, если принять во внимание их разницу в возрасте, составлявшую без малого сорок лет. Я же лишь выскажу осторожное предположение, что всех нас вольно или невольно увлекает за собой культурный поток, внутри которого мы совершаем поступки, либо гармонирующие с традицией, либо идущие с ней вразрез. Подобно мольеровскому господину Журдену, сами того не подозревая, мы «всю жизнь говорим прозой», и только временная дистанция и пытливый взгляд стороннего наблюдателя позволяют непредвзято оценить это и высказать свои сугубо субъективные соображения относительно того, что было столь красноречиво недосказано.

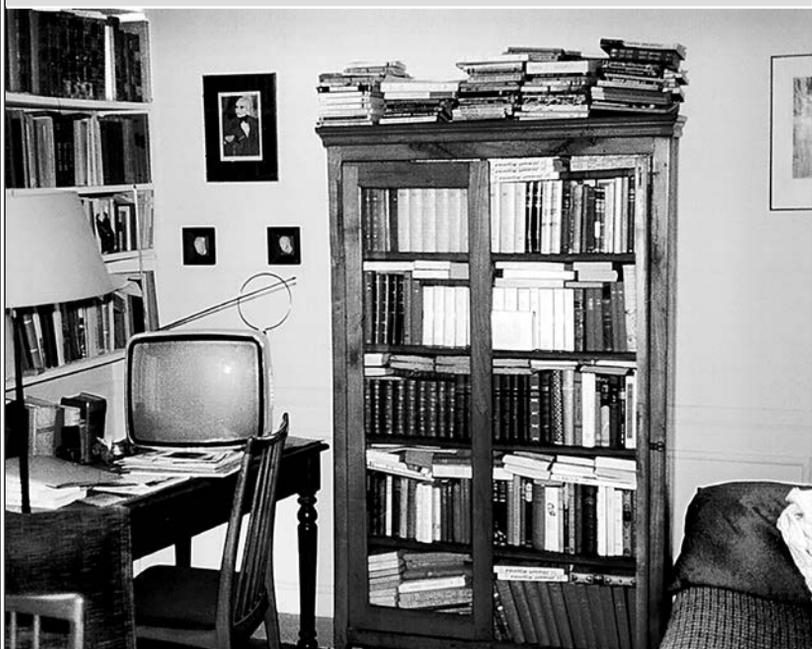
ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, изучение романа «Вечер у Клэр» в рамках мифологического подхода показало, что построение Газдановым своей индивидуальной космогонии преследует одновременно несколько целей. С одной стороны, она оказывается важна для его поэтики, поскольку задает основные параметры архитектоники его многоуровневого текста, актуализирует смысловые связи между его составными частями.

С другой стороны, построение индивидуальной космогонии позволяет ему не только обрести право на личную судьбу, но и придать ей вселенский масштаб, соотнося ее ритмы с разворачиванием мироздания и его постепенным угасанием. При этом центральным противопоставлением для него оказывается разграничение Севера и Юга, Санкт-Петербурга и Кавказа, напрямую коррелирующее с мужским и женским началом (матерью и отцом).

Мария ВАСИЛЬЕВА

РОМАН «ПРОБУЖДЕНИЕ»: утопический проект Гайто Газданова



Кабинет Гайто Газданова в Париже в доме на улице Брансьон, 69,
где было написано большинство произведений после 1937 г.

Фото Л. Диенеша, 1975 г.

Роман писателя первой волны русской эмиграции Гайто Газданова (1903–1971) «Пробуждение» (1964, впервые: Новый журнал. 1965. № 78–81; 1966. № 82) — образец прозы «позднего периода», к которой литературная критика отнеслась в целом прохладно. И это далеко не первый пример охлаждения читательского интереса к прозе Газданова.

Так, шумное приветствие дебютного романа «Вечер у Клэр» сменилось недоумением (или разочарованием) после выхода в свет «Истории одного путешествия». Но если о втором романе Газданова было написано в эмигрантской периодике достаточно много, то «Пробуждению» повезло меньше — о нем современники говорили до обидного мало и вскользь.

Диссонансом на этом фоне звучит восторженный отзыв Романа Гуля, публикатора «Пробуждения». «Я думаю, что это лучшая Ваша вещь», — напишет он автору [1, т. 5, с. 128]. Но голос Гуля одинок на фоне немногословных суждений современников. Своей поздней прозой Газданов словно обманывал ожидания читателя, и эта непредсказуемость походила на своеобразную писательскую стратегию. После «Вечера у Клэр» от него ждали все тех же щемящих элегических откровений, а он предлагал «Историю одного путешествия» — роман с «размытой» структурой и закодированным сюжетом.

В «Ночных дорогах» он представал как мастер иронично-наблюдательной автобиографической прозы, а в «Пробуждении» — как автор нравоучительной

притчи. Подобные метаморфозы газдановской сюжетики во многом послужили источником дискуссии, актуальной и по сей день, — в каких романах Газданов как художник явлен окончательно? И где, собственно, «настоящий» Газданов, а где лишь его предтеча? Общеизвестной отличительной чертой газдановской прозы, как правило, современники писателя называли не столько идейные искания, сколько поэтику (ритм, оригинальное построение фразы, необычайную музыкальность и т. д.). На это ритмическое единство прозы писателя указывал, например, известный литературный критик Марк Слоним. Он считал, что огрехи газдановских произведений «спасает внутренний, очень индивидуальный ритм, отличающий весь стиль Газданова» [1, т. 5, с. 419].

Заметим в скобках, что именно Марк Слоним, блестящий стратег печатного дела русского зарубежья, чутко распознал литературный дар Гайто Газданова и предоставил некогда страницы «Воли России» для начинающего писателя (рассказ «Повесть о трех неудачах» был опубликован в № 2 журнала за 1927 год).

О романе «Пробуждение», как и обо всем позднем этапе творчества Газданова, тот же Марк Слоним писал с нескрываемым сожалением: «В начале пятидесятых в Газданове-писателе произошёл какой-то перелом, отчасти вызванный сложными личными обстоятельствами. Он потерял волю к опубликованию своих произведений, говорил об их никчемности, отсутствии читателей, и прошло около двенадцати лет, прежде чем в 1965 году его “Пробуждение” появилось в “Новом журнале”» [1, т. 5, с. 419]. Больше о романе не сказано ничего. Немногословно и критично о поздней прозе Газданова высказался Александр Бахрах: «...чем дальше Газданов отдалялся от автобиографичности, тем больше он терял почву под ногами» [1, т. 5, с. 437].

Другие высказывания о его поздней прозе также отличаются сдержанностью. Между тем именно в разговоре о позднем Газданове, создавшем «нетипичные» морализаторские сюжеты, современники писателя вплотную подошли к вопросу об основных идейно-художественных линиях творчества писателя. На них указали, в частности, Георгий Адамович и Юрий Иваск. Адамович отметил особый интерес Газданова к французской тематике.

Французский топос присутствует уже в первом романе «Вечер у Клэр», поздние же романы «Пробуждение» и «Эвелина и ее друзья» полностью построены на французском материале. Этому писательскому интересу к французскому сюжету Адамович давал такое объяснение: «...пристрастие русского писателя к

иностранщине многих удивило. Но пристрастие это сохранилось у Газданова навсегда и ничуть не было капризом или причудой. По-видимому, оно соответствовало его убеждению, что люди везде одинаковы, а изменяется быт и только быт. Воспроизвести же быт ему казалось легче и даже естественнее тот, который он видел вокруг себя, а, живя во Франции, значит, быт французский» [1, т. 5, с. 410].

Юрий Иваск обратился к идейной составляющей романа — к вопросу о замысле человека и его возможном преображении. Этот «вечный вопрос» Иваск затрагивает весьма осторожно и оплетает свои суждения оговорками вроде: «Газданов прямо не задавал русского вопроса — в чем смысл жизни? Сама постановка этого вопроса вызвала бы снисходительную улыбку...» [1, т. 5, с. 407]. Иваск брал в расчет знаменитую газдановскую иронию и вместе с тем не мог не отметить «постановки этого вопроса» — особенно в свете позднего творчества писателя. «Есть еще одна тема, близкая Газданову, — замечает Иваск, — тема нравственного перерождения человека, и эту тему можно назвать очень русской. <...> В повести “Пробуждение” Пьер возвращает из небытия безумия Анну, женщину, которую он любит больше себя. <...> Это искание положительного героя — очень русская черта в творчестве Газданова. Пусть читатель сам судит о том, удались ли ему эти и еще некоторые другие добрые или подобрешные люди, а также и настоящие праведники?.. Кому они удавались?» [1, т. 5, с. 408].

«Очень русские» темы и «русские вопросы», проявленные на французском материале, — некое общее определение поздних романов Газданова. Насколько ему удался этот сплав и насколько удался образ «положительного героя» из французской среды, — вопрос, который и сегодня остается открытым в современном газдановедении. Один из ведущих исследователей творчества Газданова славист Ласло Диенеш увидел в обрисовке главного героя романа «Пробуждение» Пьера Форэ определенный логический сбой: «Образ Пьера, — пишет он, — ставил перед Газдановым еще одну чрезвычайно сложную задачу: изображение “среднего француза”. И если в этом Газданову удалось не все, то причиной могло послужить, что Пьер, обладающий “средними” качествами, является в то же самое время, как и большинство героев Газданова, жертвой судьбы. Таким образом, по своему настоящему характеру, по своей подлинной сути он был больше чем средний француз, которым его делали жизненные обстоятельства... <...> Но поступок, совершенно не вписывающийся в рамки “среднего”

француза, положен в основу романа; и в этом ощущается некоторое внутреннее противоречие, которое будет, безусловно, восприниматься как структурный недостаток. Действительно, Пьер и его история представляются не столько судьбой “среднего француза”, сколько метафорой “идеального человека”...» [2, с. 183–184].

Переплетение двух альтернативных концептов — «идеальный человек» («положительный герой») и «средний человек» — соединение очевидно алогичное и вносящее, с точки зрения исследователя, «внутреннее противоречие». Какое же место занимает феноменология «среднего человека» в романе Газданова? И что за поступок, совершенно не вписывающийся в рамки «среднего француза», совершает главный герой романа?

Фабула романа сводится к тому, что Пьер Форэ, «простой» француз, едет из Парижа в глубинку к своему другу Франсуа, чтобы провести летний отпуск. Там он встречает Мари — женщину, перенесшую во время Второй мировой войны сильное душевное потрясение, обернувшееся для нее потерей рассудка. Ее печальная судьба и полуживотное существование побуждают Пьера совершить спонтанный поступок — взять Мари к себе домой, в Париж, и попытаться вернуть ее к полноценной жизни.

Все дальнейшее повествование — это медленное «пробуждение» Мари, ее возвращение к своему прежнему «я» (от возвращения настоящего имени Анна Дюмон до возвращения воспоминаний о прошлой довоенной жизни, которые она начинает скрупулезно записывать в тетрадь). За «скорлупкой» безумной Мари скрывается обаятельная личность Анны, однако именно встреча с Пьером открывает для нее нечто «самое главное», что она всегда искала, но не находила в прошлой сознательной жизни — ни в своей семье, ни в браке, ни даже в общении со священником. В сущности, настоящая жизнь героини начинается только после встречи с Форэ и ее чудесного «пробуждения». Неслучайно в разговоре с Пьером она обмолвится, что имя Мари ей кажется более настоящим. Признание героини: «Пьер, вы самый замечательный человек, которого я встретила в своей жизни» [1, т. 4, с. 105] — логический финал ее преобразования.

Казалось бы, налицо положительный герой и поучительная притча о добродетели. В то же время структура повествования усложнена Газдановым проблемой «среднего человека» и еще более — проблемой двойника, также заявленной в романе. Причем оба «негативных» вектора связаны с фигурой Пьера Форэ. Насколько балансирование главного героя между «идеальным» и «средним» человеком, между натурой цельной и страдающей

раздвоением личности нарушает «правильный» код его поступков и оборачивается для повествования «структурным недостатком»?

Рассуждения о «среднем человеке» и раздвоении личности не принадлежат в «Пробуждении» ни голосу автора, ни одному из героев, непосредственно вовлеченных в сюжетные коллизии. Выразителями этих идей выступают «посторонние». Один остается за кадром — это известный социолог (автор статьи о «среднем французе»). Другой — психолог, продвигающий идею двойничества, объективно присутствует в романе, но играет роль наблюдателя, «независимого эксперта». Оба полемических голоса представляют мир рационализма, чуждый миропониманию Пьера Форэ. Неслучайно его друг Франсуа, приветствуя возвращение Анны из душевного небытия, скажет: «Я пью за тех, кто верит в чудеса. Я пью за то, что может казаться абсурдом, и за торжество этого абсурда над действительностью. Я пью за непобедимую силу иррациональных и нелепых чувств, которые во всем противоречат так называемому здравому смыслу» [1, т. 4, с. 120].

Рационалистические умозаключения вносят заметный диссонанс в идеальную «сказку» о преображении. В то же время, «раздражая» читательское внимание (разговор о «среднем человеке» и раздвоении личности возникает в романе не раз), Газданов по своему выполнял авторское задание. «Отрицательные» лейтмотивы берут на себя роль этического ребуса. Этот сознательный диссонанс коренится в полемическом дискурсе газдановского творчества и вряд ли может быть отнесен к «структурному недостатку» романа.

Представляя собой клубок этико-антропологических вопросов и дилемм, роман Газданова в большей степени напоминает не «случай из жизни» и даже не назидательную притчу, а оригинальнейшую утопию, искусно вплетенную в повседневный быт послевоенной Франции. «Пробуждение» — роман в высшей степени диалогический, а его сюжет полемично адресован западноевропейской философской традиции (в том числе утопической), а также традиции русской философии и русской классической литературы.

* * *

Герой романа «Пробуждение» Пьер Форэ и вправду ничем не примечательный персонаж без особых амбиций, без выдающихся способностей. У него рутинная работа бухгалтера и ничем не

запоминающееся лицо. Он производит впечатление человека, «у которого не может быть в жизни решительно ничего, что резко отличало бы ее от других» [1, т. 4, с. 70]. И потому, глядя на своего скромного друга, Франсуа невольно вспоминает статью «известного социолога» о «среднем французе» — новом типе людей, у которых нет резко выраженной индивидуальности: «Мы вступаем в эпоху торжества среднего человека, когда десятки миллионов людей будут жить совершенно одинаковой жизнью, в одних и тех же условиях и даже внешне станут похожи друг на друга, как это наблюдается уже теперь в некоторых промышленных центрах земного шара. Посмотрите на этого среднего человека, и вы убедитесь, что в его жизни не будет ничего неожиданного, ничего чрезвычайного, ничего выдающегося...» [1, т. 4, с. 71].

Между тем, создавая «среднего француза», автор романа «Пробуждение» оставался в лоне традиции русской классической литературы с ее образом «маленького человека». Описание, которое дает Газданов своему герою («перед уходом он осматривал себя в зеркало: невыразительные глаза, продолговатое, ничем не замечательное лицо, чуть-чуть отстающие уши» [1, т. 4, с. 24]), резонирует с гоголевским описанием «бедного чиновника» Башмачкина («Итак, в одном департаменте служил один чиновник; чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный...» и т. д.). Целый ряд пассажей романа также отсылает к повести Гоголя. Так, например, размышляя о своем будущем, Пьер думает, что при больших способностях он стал бы не бухгалтером, а врачом, — в его представлении это была самая достойная возможность исполнить свое предназначение. Но — лишенный амбиций: «Пьер был убежден, что место, которое он занимает в жизни, точно соответствует его способностям и что на большее он претендовать не вправе» [1, т. 4, с. 24]. Это напоминает случай в «Шинели», когда сердобольный начальник предложил Башмачкину «что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписыванье», но Акакий Акакиевич попросил его оставить при старом занятии, которое ему было по душе. Здесь Газданов напрямую выходит на одну из центральных идей в философской системе Гоголя, выраженную формулой: «Бог недаром повелел каждому быть на том месте, на котором он теперь стоит» [3, с. 830].

Постановка вопроса о «своем месте» — одна из важнейших составляющих газдановского романа в его полемическом диалоге с русской классикой. Заменив «свое место» фантастической идеей, герой гоголевской повести гибнет. Герой «Пробуждения», однако, совершает идеальный поступок. (Образ «маленького

человека»-француза был выведен также Газдановым в рассказе «Бистро», который стал подступом к роману «Пробуждение». Впервые: Газданов Г. И. Бистро / публ. и подгот. текста М. А. Васильевой // Литературная газета. 1998. 2 дек. № 48. С. 12.)

Идеальный поступок Пьера Форэ роднит его также с героями Достоевского. «...Пьер — это какой-то французско-достоевский человек», — заметит Роман Гуль [1, т. 5, с. 118]. Впрочем, внесенный Газдановым диссонанс позволяет трактовать это сопоставление расширительно — от Макара Деушкина до безликого «всемства», о котором рассуждает герой «Записок из подполья».

«Пробуждение» вносит немалую лепту в эволюцию образа и в обновление литературной традиции. Эволюция «маленького человека» в русской литературе происходила как в границах творчества одного писателя (например, от Якова Голядкина до Макара Деушкина), так и на широком пространстве русской художественной словесности (от «Станционного смотрителя» Пушкина до «Мелкого беса» Федора Сологуба).

Рецепция образа «маленького человека» также претерпела значительную эволюцию. Либеральная критика в лице Белинского восторженно приветствовала его появление в отечественной литературе и всячески поддерживала к нему сочувственное отношение широкого читателя. «Если бы нас спросили, в чем состоит существенная заслуга новой литературной школы, — мы отвечали бы <...> — в том, что от высших идеалов человеческой природы и жизни она обратилась к так называемой “толпе”, исключительно избрала ее своим героем, изучает ее с глубоким вниманием и знакомит ее с нею же самую. Это значило повершить окончательно стремление нашей литературы, желавшей сделаться вполне национальной, русскою, оригинальною и самобытною; это значило сделать ее выражением и зеркалом русского общества, одушевить ее живым национальным интересом», — писал Белинский в статье «Русская литература в 1845 году» [4, с. 15].

Понадобилось некоторое время, чтобы «человек толпы» Башмачкин был увиден Василием Розановым совершенно в ином свете — как пример болезненного гоголевского воображения, в котором жили «оскопленные, с облезлыми на голове волосами, с морщинистыми щеками образы Акакиев Акакиевичей и подобных <...> — равно без жизни, без естественного на себе света, без движений, без способности в себе продолжающейся мысли, развивающегося чувства» [5, с. 240].

Еще более негативное прочтение образа Башмачкина как воплощения абсолютного «ничто» было дано в статье филолога первой волны эмиграции Д. И. Чижевского «О “Шинели” Гоголя», которую Газданов, скорее всего, читал (статья Чижевского была опубликована в том же номере «Современных записок» (1938. № 67) [6], что и рассказ Газданова «Ошибка»).

Этой статьей Чижевский сделал решительный шаг от интерпретации повести как социальной проблемы — к внимательному чтению в контексте религиозно-философских исканий Гоголя, к этико-онтологической интерпретации трагедии «маленького человека» как нравственного краха.

Не менее прихотливый путь в русской литературно-философской традиции прошел «средний человек». В газдановедении уже отмечались переклички статьи «известного социолога» из романа «Пробуждение» со статьей К. Н. Леонтьева «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» (1888) [7, с. 324].

В статье Леонтьев выступил с жесткой критикой идеи теоретиков утопического социализма (К. А. Сен-Симона, П. Ж. Прудона, Э. Кабе, Ш. Фурье и др.). В их герое Леонтьев увидел опасное упрощение идеала человека; на место выдающейся, неординарной личности европейские утопии выдвигали носителя всеобщего принципа благоденствия — «среднего человека» («честную посредственность», говоря словами Леонтьева). Леонтьевская критика обрушилась не только на отвлеченный утопический идеал, но и на современника-европейца, «эту среднюю европейскую фигуру в цилиндре и сюртучной паре, мелкодостойную, настойчивую, трудолюбивую, самодовольную, по-своему, пожалуй, и стоическую и во многих случаях честную, но и в груди не носящую другого идеала, кроме претворения всех и вся в нечто себе подобное и с *виду даже неслыханно прозаическое* еще со времен каменного периода» [7, с. 235].

Статья Константина Леонтьева, будучи сколком отдельной дискуссии вокруг национального вопроса (ее участники — Н. Н. Страхов, В. С. Соловьев, Н. Я. Данилевский и П. Е. Астафьев), вписана также в масштабный полемический дискурс в отечественной гуманитарной науке вокруг «среднего человека». Примером очередного всплеска полемики вокруг «среднего человека» в начале XX века могут послужить диссертационные защиты Л. П. Карсавина [17, 18] в Петербургском/Петроградском университете, обернувшиеся затяжным университетским конфликтом и не менее затяжным научным спором. В полемике участвовали многие выдающиеся ученые (И. М. Гревс, Э. Д. Гримм, О. А. Добиш-

Рождественская, И. В. Пузино, Д. Н. Егоров, Н. И. Кареев и др.); предметом спора послужил все тот же «средний человек», а причиной — новизна карсавинских построений. На материале итальянского Средневековья ученый выстраивал новый концепт, некую логическую абстракцию, призванную выразить дух эпохи. Его «средний человек» не совсем «средний» (т. е. обычный, ординарный, типичный), а стяженный «гений эпохи», носитель «общего религиозного фонда».

Концепция Карсавина была в целом не принята современниками. Основатель петербургской школы медиевистики И. М. Гревс, под руководством которого писались обе диссертации, увидел в идеях ученика «наложение формул» на живой исторический материал, «отсутствие простоты отношения, путаную претензию» [8, с. 107]. Негативную оценку карсавинским новациям дали многие ученики Гревса. Нарастающий конфликт вокруг защиты докторской диссертации обернулся для молодого ученого размолвкой с наставником и, как итог, длительной стагнацией в Петербургском/Петроградском университете [см. об этом: 9, 10].

Между тем идеи Карсавина сыграли большую роль в обновлении содержания понятийного языка исторической науки. Для самого Карсавина концепция «среднего человека» не только не была исчерпана диссертационными работами, но получила продолжение, трансформировавшись в одно из центральных понятий его историософии — «симфоническую личность» (впервые это основополагающее понятие в учении о личности у Карсавина появляется в работе «Церковь, личность и государство», 1927).

Не менее сложным контекстом окружена поднятая в романе Газданова проблема двойника. В «Пробуждении» некий психолог — рационалист и харизматичный собеседник («по его взгляду было видно, что он привык направлять мысль других людей и что он привык к их добровольному подчинению» [1, т. 4, с. 108]) — рассматривает иррациональный поступок Пьера Форэ как проявление «безличности». Выслушав от Франсуа историю чудесного преображения, он резюмирует: «У твоего Пьера нет честолюбия. В нем нет, если хочешь, какого-то творческого начала. Если его оставить одного, он не будет знать, что с собой делать. Но у него, как у всех людей, есть душевная энергия, которую ему не на что направить. Он не может себя найти — поэтому он неизбежно идет к раздвоению личности. Ты понимаешь, говоря образно, он смотрит в эту чужую жизнь и только там он видит отражение самого себя — искаженное, неправильное, частичное,

но все-таки отражение. Полноты образа тут нет, и его личные возможности наполовину парализованы» [1, т. 4, с. 109].

Таким образом, роман «Пробуждение» являет собой многомерную этико-антропологическую картину, в которой концепты *маленького человека* и *среднего европейца* переплетены с феноменом *двойника*.

В русской литературе тема двойничества отсылает к петербургским повестям Гоголя («Нос», «Портрет») и к двойникам Достоевского («Двойник», «Братья Карамазовы», «Бесы»); в широком пространстве мировой литературы она выходит далеко за пределы очевидных проявлений в творчестве Э. Т. А. Гофмана («Двойник», «Песочный человек», «Эликсиры сатаны»), А. Шамиссо («Удивительная история Петера Шлемиля»), Г. Х. Андерсена («Тень»), О. Уайльда («Портрет Дориана Грея») и находит глубинные истоки в более ранних сюжетах. Так, исследователем В. Н. Захаровым в работе «Загадка “Двойника”» убедительно выявлен сюжетный архетип повести Достоевского в эпизоде из «Пятикнижия Моисея» о близнецах Исаве и Иакове и продаже права первородства [11, с. 108–109].

Однако — при всей фундаментальности генезиса и многочисленности интерпретаций — феномен двойничества в мировой литературе традиционно имел отрицательную коннотацию. Двойник (его функции в литературе могут брать на себя тень, портрет, отражение в зеркале, мистический спутник и т. д.) — выражение темного начала. Появление двойника служит признаком распада личности, потери нравственной цельности; двойничество означает подмену, самозванство, обман, сговор с темными силами и т. д.

В отличие от «маленького человека» и «среднего человека», претерпевших значительную эволюцию в русской литературной и философской традиции, концепт «двойника» продемонстрировал заметную устойчивость. В философии и литературоведении русского зарубежья эта традиция обретает блестящих исследователей и дополняется исключительно ценными студиями — поистине программными в аналитике проблемы двойника.

Особое место в ряду таких знаковых работ принадлежит статье Д. И. Чижевского «К проблеме двойника. (Из книги о формализме в этике)». В свете большого резонанса, который статья получила в русском зарубежье, она важна и как существенная составляющая полемики контекста романа «Пробуждение». Исследование появилось в первом выпуске работ пражского Семинария по изучению Достоевского при Русском народном университете

(О Достоевском. [Сб. ст.] / под ред. А. Л. Бема. Вып. 1. Прага, [б/и], 1929. 164 с.) и вызвало сочувственные отклики С. И. Гессена, С. Л. Франка, Л. А. Зандера, П. М. Бицилли.

Так охарактеризовал центральную идею автора Н. О. Лосский: «Чижевский вскрывает глубокий философский смысл двойничества как следствие нравственного упадка субъекта, именно невыполнение им своего конкретного *индивидуального* назначения, откуда возникает заменимость субъекта другими субъектами, утрата им своей *неповторимости*» [12, с. 463].

С точки зрения Чижевского, двойничество — свидетельство потери глубинной устойчивости и прочности личности. Эта онтологическая неустойчивость не связана ни с психологической, ни с социальной неустойчивостью и глубоко коренится в проблеме пустоты «этического бытия», потери «своего места».

О герое романа «Бесы» Чижевский скажет: «...в душе Ставрогина нет “устремленности”, у него никакого душевного “магнитного меридиана”, и для него нет того “магнитного полюса”, к которому влечется, по мнению Достоевского, всякая живая душа, — нет Бога. Живое, конкретное бытие человека, всякое его “место” в мире возможно лишь через живую связь человека с божественным бытием» [13, с. 62–63].

Постановкой вопроса о потере героем «своего места» (живого конкретного бытия) Чижевский делает логический виток к идее о беспредметности абстрактного мышления, отвлеченности рационализма. «Абстрактное мышление сеет в самом мыслящем семена раздвоения и распада», — заметит он [13, с. 65]. Таким образом, Чижевский выстраивает глубинную связь между феноменом двойничества и универсальным рационализмом, т. е. бездушной «рационализацией сферы этической», в том числе и насаждением идеи «совершенно подобных» как идеала общества будущего, увиденного «глазами бесстрастного и безликого всеобщего двойника» [13, с. 68].

Статья Чижевского о двойнике вызвала дискуссию в литературоведческих и философских кругах русского рассеяния, во многом идеи Чижевского повлияли и на концепции в достоевковедении его современников — В. В. Зеньковского, А. Л. Бема, П. М. Бицилли. Написанные в разное время, эти работы продолжали курс на упрочение видения проблемы двойника как результата душевного распада, этико-онтологической катастрофы субъекта. Между тем именно в силу глубины проработки проблемы статья Чижевского не только вносила значительную лепту в традиционную трактовку двойника, но и предвосхищала становление

иной парадигмы двойничества, созданной русской литературой в изгнании. В этой новейшей интерпретации двойника (В. В. Набоков, В. Ф. Ходасевич, Б. Ю. Поплавский, Г. В. Иванов и др.) особое место принадлежит и Гайто Газданову. Есть весьма символический пассаж в статье Чижевского, который звучит как некий пролог к роману Газданова «Пробуждение». «Но для “пробуждения” к добру, — пишет Чижевский, — недостаточно *знать*, что такое добро, недостаточно теоретического (и эстетического — мысль очень существенная для Достоевского <...>) приобщения к добру» [13, с. 62].

Эта цитата может служить толкованием названия романа Газданова и образа его главного героя.

Справедливости ради стоит отметить, что название «Пробуждение» — не результат априорного замысла, оно родилось не сразу, и первоначально предлагались иные варианты: «Начало романа», «Станный роман», «Начало странного романа» и др. Но в печати уже появились произведения с похожими названиями, в том числе у Л. Д. Ржевского, и во избежание повтора Газданов принимает окончательное решение: «Поставьте тогда, дорогой Роман Борисович, другое заглавие — “Пробуждение”, — пишет он Р. Гулю. — Тоже не Бог весть что, но будем надеяться, что рассказа с таким заглавием мой друг Ржевский не написал» [1, т. 5, с. 121]. Со временем, познакомившись с полным текстом романа, Гуль заметил: «Кстати, оч^{чень} хорошо оказалось название — ПРОБУЖДЕНИЕ» [1, т. 5, с. 127].

Название, действительно, «очень хорошо» отражает замысел. Пробуждение — состояние пограничное, отделяющее человека от сна и яви, покоя и действия, от «до» и «после». В таком «сопредельном» состоянии находится не только Мари, «пробудившаяся» от амнезии и безумия. Раздвоение на жизнь «до» и жизнь «после» переживает и Пьер. Задолго до встречи с Мари его посещает печальное откровение, «что он, Пьер, в силу жестокой несправедливости судьбы был раз навсегда лишен доступа к настоящей, полноценной жизни, а не такой, как та, которая выпала на его долю» [1, т. 4, с. 77].

Эти безрадостные рассуждения Пьера словно дают карт-бланш для того, чтобы записать его в «среднего человека» — антигероя статьи Константина Леонтьева — безликую фигуру, «с виду даже неслыханно прозаическую». Отчасти именно так и судит о Пьере его друг Франсуа. Но есть в «прозаической» жизни главного героя нечто существенное, что ускользает от взора Франсуа, но не должно ускользать от читателя.

Нравственная составляющая жизни Форэ словно растворена в повествовании, скрыта и поглощена «прозой жизни» и потому почти незаметна, а между тем именно в ней берет свои истоки «иррациональный поступок» героя и возможность другого «я». Так, пойдя на службу и заняв далеко не романтическую должность бухгалтера, Пьер сделал все возможное, чтобы его пожилая мать, жившая всегда трудно и на грани нужды, обрела спокойную, достойную старость. «Ему доставляло особенное удовольствие отдавать ей все, что он зарабатывал, не оставляя себе почти ничего» [1, т. 4, с. 17].

В то же время, работая бухгалтером, он избежал искушения деньгами — «он просто физически не любил деньги» [1, т. 4, с. 17–18]. «Оговорка» важнейшая, если учесть, какую infernalную, разрушительную роль играют в традиционном сюжете двойничества деньги. Мало того, в силу «убогого воображения», как Пьер сам про себя скажет в шутку, он никогда и не помышлял о богатстве. Еще одна деталь: «Пьер питал органическое отвращение к алкоголю и никогда не пил даже вина» [1, т. 4, с. 56]. Исполняя свой долг перед отечеством, он принял участие в боевых действиях на стороне Французской армии во Второй мировой войне, но война не принесла никаких возвышенных «откровений». И снова важная деталь — «его часть, попавшая в середину сложного движения сотен тысяч вооруженных людей, не участвовала ни в одном бою и не заняла ни одного города» [1, т. 4, с. 77–78], тем самым Газданов, не отказывая своему герою в мужестве и воинской чести, оберегает его от массовой бойни. Возвращая Анну к сознательной жизни, Пьер прекрасно понимает, что, вспомнив все, она, скорее всего, покинет его. Однако Форэ подгоняет пробуждение ее памяти, замечая скромно, что выполнил перед Анной только «долг фельдшера, и все это, конечно, не дает на нее никаких прав». Ее душевная перемена не акт уподобления или подчинения чьей-то воле. Записывая свои воспоминания в тетрадь, Анна Дюмон сама находит для себя ответ. Все эти «малозначительные» детали и оговорки между строк рисуют образ, имеющий мало общего с «неслыханно прозаическим» средним европейцем Константином Леонтьева.

Здесь, скорее, последовательное соблюдение Божьих заповедей «почитай отца твоего и мать», «не убий», «не укради», «не пожелай ничего чужого» и т. д. Если бы Пьер Форэ не был столь прост и конкретен, то мог бы претендовать на статус не леонтьевского, а карсавинского «среднего человека» — носителя «общего религиозного фонда» и предтечи «симфонической личности». Во

всяком случае, биография Пьера Форэ до «пробуждения» — далеко не пустота и не мертвая точка, напротив, — свидетельство поступательного освоения «своего места» в этической парадигме бытия, а его красивый поступок имеет прочный нравственный «бэкграунд».

Почему же тогда в романе встает вопрос о двойничестве главного героя, если, по сути, перед нами житие праведника, ставшее «залогом» чудесного пробуждения? Ответ мы можем найти в двух альтернативных толкованиях поступка Форэ, предложенных в романе. Одно исходит от психолога — приятеля Франсуа, «очень дельного человека». Личность Пьера он анализирует с немалой долей скепсиса: «Он не может себя найти — поэтому он неизбежно идет к раздвоению личности. <...> ...говоря образно, он смотрит в эту чужую жизнь и только там он видит отражение самого себя...» [1, т. 4, с. 109].

Мотив зеркального отражения, столь характерный для двойничества, вплетен Газдановым в этот монолог, конечно, неслучайно. Совсем по-иному трактует поступок Пьера Форэ его друг Франсуа: «Он не фанатик, не святой... Но он способен сделать то, что мы с тобой сделать не можем, и именно потому, что в нем есть творческая сила, которую ты у него отрицаешь. Он способен создать и построить мир, ты понимаешь?» [1, т. 4, с. 110].

Общим знаменателем этой полемики служит резюме психолога: «...разница тут главным образом... терминологическая. Я говорю “раздвоение личности”, а ты говоришь “построение мира”, — но одно другого не исключает». Эти два толкования «пробуждения к добру», предложенные романтиком и рационалистом, совсем не разделяет сам Пьер Форэ. В романе немало героев, склонных мыслить идейными шаблонами, — это не только «очень дельный человек» психолог, но и все окружение из прошлой жизни Анны — ее отец, ее супруг Жак, аббат Симон. И даже Франсуа, добрый приятель Пьера Форэ, время от времени начинает мыслить идеальными абстракциями, особенно когда речь заходит о «красивом» поступке его друга. Наименьший рационалист в этой истории сам Пьер, сконфуженно реагирующий на патетическую риторику Франсуа: «Все это гораздо проще. Ты видишь рядом с собой несчастное существо, которое заслуживает лучшей участи. У тебя есть возможность это положение как-то изменить. Ты это делаешь — и больше ничего. Что тут особенного?» [1, т. 4, с. 111]. Здесь снова всплывает вопрос о конкретности этического поступка, поставленный Д. И. Чижевским в статье «К проблеме двойника...», и рефреном звучит его мысль: «...для “пробуждения” к

добру недостаточно *знать*, что такое добро, недостаточно теоретического (и эстетического <...>) приобщения к добру». Герой романа Газданова — идеальный пример нравственного действия, свободного от универсального и отвлеченного рационализма.

Пьер Форэ — герой нового типа, выведенный из многолетнего драматического опыта русской эмиграции. Неслучайно в этом «среднем французе» Роман Гуль увидел героя собирательного, «какого-то французско-достоевского человека», и абсолютно справедливо здесь замечание Георгия Адамовича, что Газданов помещал во французский ландшафт вечные вопросы, которыми был заряжен воздух русской эмигрантской среды. Впрочем, французский фон здесь играет особую роль.

С точки зрения самого Адамовича, Франция была «самой безразличной ко всему чужеземному страной в мире» [14, с. 14–15], где самоощущение русского эмигранта было явлено в наиболее чистом и завершенном виде и где наиболее полно сформировалась генерация «незамеченного поколения».

К поколению «сыновей» первой волны русской эмиграции принадлежал и Гайто Газданов. Этому поколению в целом была чужда агрессия отвлеченных идей, оно выдвигало новые требования и к творчеству, и к человеку. Конкретность, простота, ясность стали жизненной и художественной стратегией многих представителей этой генерации. О молодом эмигрантском поколении Юрий Терапиано писал так: «...трещина, образовавшаяся в душах “детей страшных лет России”, отравленность пережитым, невозможность забыть о гибели, о смерти и осознание, что образовавшуюся в душах пустоту уже не заполнить одними словами и красивыми образами, отвращение от риторики и неискренности — вот истоки того ощущения, которое сделалось общим в начале 30-х годов... люди 30-х годов увидели в какую-то минуту тему о человеке не так, как видели ее до них» [15, с. 151–153].

Из этих строк следует, что «образовавшаяся в душах пустота» для поколения младоэмигрантов — явление абсолютно новое, привнесенное изгнанием, и не менее глобальное, чем внутренняя пустота и душевный распад «двойнических» героев Достоевского. Между тем природа эмигрантской пустоты была иной, и потому совсем иную природу обретала в литературе русского зарубежья обновленная двойническая парадигма. Двойничество перестает быть результатом внутреннего распада личности.

Само явления распада, распыления, рассеяния (διασπορά), как и потеря «своего места» для эмигранта — априорная данность, требующая — пусть даже иллюзорной — альтернативы. Таким

образом, эмигрантский герой начинает балансировать между «раздвоением» и «построением мира». Мало того, отражение в *другом мире* (не внешнем, распыленном, а внутреннем, настоящем) более реально, жизненно, цельно, а созданный тобою микромир — более гармоничен и конкретен, нежели внешний мир, пронизанный энтропией. Во внешнем мире эмигрант почти не существует. «Эмигрантская быль мне всего только снится», — заметит Георгий Иванов. Он же лапидарно опишет пограничное состояние раздвоения как обещание «пробуждения» (возрождения, преобразования):

*Распыленный миллионом мельчайших частиц
В ледяном, безвоздушном, бездушном эфире,
Где ни солнца, ни звезд, ни деревьев, ни птиц,
Я вернусь — отраженьем — в потерянном мире* [16, с. 439].

В новом эмигрантском дискурсе раздвоения во имя создания иных миров (иллюзорных миров в «Аполлоне Безобразов» Бориса Поплавского или потерянных миров дореволюционного Петербурга у Георгия Иванова) идеальный мир романа «Пробуждение» наиболее приближен к реальности.

И все же это не совсем реальность «реализма», а некая новая этическая система, основанная на вере в лучшего человека. Раздвинуть границы внутри себя; раствориться в другом или зеркально раздвоиться, чтобы остаться человеком, — таков утопический проект Гайто Газданова, где счастливый финал «по замыслу автора... должен казаться психологически неопровержимым» [1, т. 5, с. 122].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Газданов Г. И. Собр. соч.: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009.
2. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ: Изд-во Сев.-Осет. ин-та гуманитарных исслед., 1995. 304 с.
3. Гоголь Н. В. Сочинения. М.: Олма-пресс, 2002.
4. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1948. Т. 3.
5. Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетические работы разных лет. М.: Искусство, 1990.
6. Чижевский Д. И. О «Шинели» Гоголя // Современные записки (Париж). 1938. № 67. С. 172–195.
7. Леонтьев К. Н. Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения // Славянофильство и грядущие судьбы России. М.: Институт русской цивилизации, 2010.

8. Российская историческая мысль. Из эпистолярного наследия Л. П. Карсавина: письма И. М. Гревсу (1906–1916). М.: ИНИОН РАН, 1994. 171 с.
9. *Свешников А. В.* Как поссорился Лев Платонович с Иваном Михайловичем (история одного профессорского конфликта) // Новое литературное обозрение. 2009. № 96. С. 42–72.
10. *Васильева М. А.* Средневековая Италия и спор о «среднем человеке»: полемика М. П. Бицилли с Л. П. Карсавиным // Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом РАН). СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. С. 50–64.
11. *Захаров В. Н.* Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.
12. *Лосский Н. О.* [Рец. на кн.: Dostojevskij-Studen: Veroffentlichungen der Slavistischen Arbeitsgemeinschaft an der Deutschen Universitat in Prag. Reichenberg, 1931. 164 s.] // Современные записки. 1932. № 49. С. 462–464.
13. *Чижевский Д. И.* К проблеме двойника. (Из книги о формализме в этике) // Вокруг Достоевского: в 2 т. Т. 1: О Достоевском: сб. ст. под ред. А. Л. Бема. М.: Русский путь, 2007. С. 54–73.
14. *Адамович Г. В.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. 320 с.
15. *Терапиано Ю. К.* Встречи. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. 208 с.
16. *Иванов Г. В.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1993. Т. 1. 656 с.
17. *Карсавин Л. П.* Очерки религиозной жизни в Италии XII–XIII вв. СПб, 1912. 800 с. [магистерская диссертация, защищена в 1913].
18. *Карсавин Л. П.* Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках, преимущественно в Италии // Записки Историко-филол. ф-та Импер. Петрогр. ун-та. Ч. СХХV. Пг., 1915. 374 с. [докторская диссертация, защищена в 1916].

Александр ЗАКУРЕНКО

РОМАНЫ «ВОЗВРАЩЕНИЕ БУДДЫ»
И «ПРИЗРАК АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА»



BUDDHA'S
RETURN

BY GAITO GAZDANOV

TRANSLATED FROM THE RUSSIAN BY
NICHOLAS WREDEN

THE
SPECTER
OF
ALEXANDER
WOLF

BY GAITO GAZDANOV

TRANSLATED FROM THE RUSSIAN BY
NICHOLAS WREDEN



E. P. Dutton & Company, Inc.
New York, 1950

РОМАН «ВОЗВРАЩЕНИЕ БУДДЫ»

Рассказчик — частый для писателя герой, одновременно являющийся участником событий, повествователем этих же событий и комментатором своего повествования. Отсюда Рассказчик у Газданова живет созерцательной, полувыдуманной жизнью, как бы наблюдая за собой со стороны. Такой тип героя возможен при определенных чертах личности: самоуглубленность, рефлексия, самоанализ, ипостатичность (т. е. проявление своего «я» в различных ипостасях), вариативность действий. Поэтому Рассказчик часто не имеет реальной биографии — она заменяется биографией внутренней, историей души, которую можно назвать психографией. Вот все, что находит нужного сказать о себе Рассказчик: «Я как таковой, такой-то и такой-то, родившийся там-то, в таком-то году, окончивший среднее учебное заведение несколько лет тому... переставал существовать». Скучные добавочные сведения о Рассказчике возникают из отрывков воспоминаний, бесед с Павлом Александровичем. Рассказчик — участник Белого движения сразу по окончании гимназии. Первый год эмиграции проводит в военном лагере на берегу Дарданелльского пролива (здесь так же, как и в романах «Вечер у Клэр» и «Призрак Александра Вольфа», герой наделяется автобиографическими чертами — Г. Газданов воевал на стороне белых в юном возрасте, жил в военном лагере и т. д.).

Во время повествования — «молодой студент» университета, вероятно исторического отделения, так как слушает «курсы лекций», в которых «история человечества представлялась стройной последовательностью фактов». Рассказчик зарабатывает на жизнь сочинением текстов для популярных политиков и журналистов.

Одиннадцатого февраля после беседы с Павлом Александровичем Щербаковым он отправляется домой дописывать статью о Тридцатилетней войне для известного писателя. На следующее утро его арестовывают и на допросе обвиняют в убийстве Павла Александровича. Мотивом, как считает следователь, могло стать завещание, по которому наследником убитого становился Рассказчик (он узнает и о завещании, и об убийстве только на допросе). Единственное, что может спасти Рассказчика от приговора — обнаружение статуэтки Будды. Она исчезла после убийства (значит,

ее украл предполагаемый убийца), но след от подставки остался на пыльной книжной полке.

Все время, пока длятся поиски «Будды», Рассказчик находится в заключении. Пройдя через различные руки, статуэтка обнаруживается. Следователь движется назад по цепочке ее обладателей и выходит на Амара, бедного полуполяка-полуараба, прошедшего большую часть жизни в нищете. Когда-то он работал на бойне в Тунисе, трехгранный нож, вывезенный оттуда, становится орудием преступления. Именно им Амар убивает Павла Александровича, выбрав момент после ухода Рассказчика — так, чтобы следствие посчитало убийцей последнего. После этого Амар прячет в карман понравившуюся ему статуэтку. Ее исчезновение оказывается единственным доказательством того, что кто-то побывал в доме Павла Александровича после Рассказчика.

Амара арестовывают и приговаривают к смертной казни (хотя он умрет и так: у него открытая форма туберкулеза). Суд написан в толстовской манере: Рассказчик пребывает в «отстранении», забывая, что мог оказаться на скамье подсудимых вместо Амара, и видит, сколь бессмыслен суд над человеком, так и не понявшим свою вину (с точки зрения Амара, жизнь старика лишена смысла, а жизни его и любовницы требуют затрат. Деньги же Павла Александровича все равно по завещанию достанутся Лиде, так что Амар лишь ускоряет неизбежный конец). Амар, «покрытый зловонной кровью и слизью» бойни — не убийца, но жертва. «Убийца же — время», — думает Рассказчик.

После освобождения он идет к Катрин, девушке, с которой расстался три года назад из-за своей «болезни», и узнает, что Катрин вышла год назад замуж и вернулась домой, в Австралию. Сам Рассказчик только что вступил в права наследства, но «болезнь» не оставляет его. И, как часто у Рассказчика, воспоминание + момент выбора провоцируют новый приступ.

Вглядываясь в статуэтку, Рассказчик вновь захвачен «видением» (см. ниже видение № 5), но впервые за время болезни подавляет иную реальность усилием воли, после чего болезнь отступает навсегда. Выздоровление наступает в конце февраля, а в начале весны Рассказчик получает от Катрин письмо. Она в Мельбурне, мужу «послала развод», думает о Рассказчике, вспоминает их песенку *Oh, Dady-boy*, и «ей хочется плакать».

Через несколько дней Рассказчик плывет в Австралию. Стоя на палубе, он размышляет о том, что значило для него «путешествие и возвращение Будды». Возможно, прошлая жизнь была лишь «томительным ожиданием этого... морского перехода». Рассказчик направляется к счастью, перерождение заканчивается, но его

движущей силой неканонически (в буддизме нирвана, напротив, освобождение от этого мира), как и облик Будды, становится именно жажда любви и привязанность к посюстороннему миру, проще именуемому — жизнь.

Основной поток повествования Рассказчика составляют вкрапленные в сюжет 1) воспоминания, 2) видения, 3) размышления.

1) Воспоминания связаны с историей любви Рассказчика к Катрин. Она в возрасте не старше 20 лет приехала из Австралии учиться в Париж, где и познакомилась с нашим героем. «По внешности она напоминала <...> иногда... легкий призрак... У нее были белые волосы, сквозь которые проходил свет, бледное лицо и бледные губы, тусклые синие глаза и тело 15-летней девочки» (внешне Катрин похожа на Лиду, и именно в 15 лет последняя убегает из дому).

Лидия — тип падшей женщины, жертвы среды. Но, в отличие от традиционного образа (Сонечка Мармеладова, Катюша Маслова), Лида не только жертва среды, но вполне осознанный участник той жизни, к которой привыкла с детства [см. прим. 1]. Она чувственна и вульгарна, и если вульгарность — следствие образа жизни, то чувственность — личностное качество, и Газданов постоянно это подчеркивает: красный рот, «...сонно-влажное выражение... тяжелых глаз», «покачивание ее узкого тела», флюиды «звукового бесстыдства» хриплого голоса. Лида становится участницей одного из видений Рассказчика — вместе с Л. он проводит безумную ночь в гостинице, в номере № 9 (цифра 9, возможно, отсылает к дантовским кругам ада), где большая часть поверхности состоит из зеркал, и во всех отражаются их сплетенные тела.

Здесь тема двойничества указывает на различные пути развития сходных образов. Рассказчик и Катрин встречаются, Катрин делает аборт. Смерть нерожденного ребенка является толчком для метафорического рождения: начала болезни героя. На следующий день после операции Рассказчик ощущает, что его «властно захватывает странная болезнь», выражающаяся в невозможности разграничить реальность и постоянно охватывающие его видения. Рассказчик чувствует, что не «вправе связывать» Катрин «каким-либо обязательством», Катрин обещает «бросить все и приехать» к нему, как только он «почувствует себя достаточно сильным, как только ясность... рассудка не будет ничем больше омрачена».

2) Видением (всего их 5) роман открывается и, если исключить краткий финал, заканчивается.

Видение № 1. Роман начинается описанием смерти героя в сюрреалистически-романтических декорациях: скалы, ущелья, горная река, в которую падает Рассказчик (сцена в духе Лотреамона, само падение схоже с падением Шерлока Холмса в

«Последнем деле Холмса», вплоть до аналогичного зависания на кусте и конечного спасения).

Приступу нереальности предшествовало желание «исчезнуть и раствориться... как чье-то воспоминание», Рассказчик «видел... целую последовательность» своих «превращений: ...комполитором, шахтером, офицером, рабочим, дипломатом, бродягой». Из череды «неясных ощущений, видений и мыслей» Рассказчик «выныривает» в Люксембургском саду — у него просит денег нищий (Павел Александрович), в кошельке у Рассказчика есть лишь целых 10 франков, он их отдает Павлу Александровичу (тот, разбогатев, отблагодарит за крупную милостыню завещанием на имя Рассказчика), затем вновь погружается в призрачный мир.

Видение № 2 еще сюрреалистичней — Рассказчик видит себя «старой женщиной с дряблым и усталым телом». Рядом лежит «мальчишка-араб, спина и плечи которого покрыты прыщами», а на следующее утро «в кровати оставался только труп старухи и запекающаяся кровь от страшной раны» — в символической форме Рассказчик предвидит убийство Павла Александровича и даже национальность убийцы.

Видение № 3 наиболее любопытно и представляет собой самостоятельный сюжет: Рассказчик лишает жизни напавшего на него ночью наемного убийцу Эртеля (ср.: в «Бесах» Эркель — самый бесчувственный из «шигалевцев»). Его арестовывают и заключают в тюрьму некоего Центрального Государства, описанного в духе традиционных антиутопий: бессмыслица, однообразие, портреты Вождя, нелепость обвинений. Устройство государства напоминает замятинское (в 1927 году проза Газданова была опубликована в одном журнале с романом «Мы») и кафкианское («Процесс»). Чудом Рассказчик спасается, его видение — воплощение эмигрантских представлений об СССР («Смерть тирана» В. Набокова, «Солнце мертвых» И. Шмелева, «Дзержинский» Р. Гуля и т. п.).

Видение № 4 — ночь с Лидией в «зеркальной» гостинице после совместного посещения سینема.

Видение № 5 происходит ровно в годовщину смерти Павла Александровича — 11 февраля. Оно вновь возвращает к 1-му видению своей смерти: «Внизу... на... берегу бурной... речки лежал труп человека» (самого Рассказчика). Далее Рассказчик попадает в концертный зал: перед его взором проходят все участники истории: «портрет низколобого» вождя, смутная тень с характерным арабским профилем (Амар), «женщина с тяжелыми глазами» (Лида), поющая песенку К. — Oh, Dаmy-boy. Видение возникает в тот момент, когда Рассказчик вглядывается в лицо Будды и завершается той же перспективой — «золотое лицо Будды и побелев-

шие пальцы рук, сжимающие статуэтку». Таким образом, проделан полный цикл: рождение — исчезновение — смерть — воскрешение — рождение, болезнь побеждена.

3) Размышления Рассказчика строятся как взаимодействие оппозиций: зыбкость границ между бытием/жизнью и небытием/смертью; путь от смерти к жизни как потеря/возврат умершей/воскресшей любви; история/сюжет как цепь закономерностей/случайностей, познать которые единичному разуму/человеку не дано, но которые определяют жизнь Рассказчика как существование «в постоянном и беспредметном беспокойстве, почти метафизическом».

Рассказчик — один из персонажей в бесконечном ряду «героев-мыслителей»: от героев Достоевского до того же Фальтера из набокковского *Ultima Thule* или прустовского Свана.

Другой тип размышляющего героя — Щербаков Павел Александрович. Убит в возрасте 56 лет 11 февр. 193... г. В своей жизни проживает весь основной набор авантюрно-сентиментального героя: обеспеченный — нищий — внезапно богатый; одинокий — доверчивый — обманутый; обретший счастье любви — убитый при участии объекта любви за наследство.

Первое его появление — амплуа благородного нищего: «оплывшие глаза и дряблые веки... лопнувшие во многих местах башмаки», но «голос с удивительными интонациями уверенности в себе», совершенно правильный французский и после взгляда на Карамзина (знак сентиментальной эпохи) в руках Рассказчика (Павел Александрович просит вспомоществования) — архаический русский: «соблаговолите принять во внимание».

Следующий «выход» — через два года в новом амплуа: «на нем было плотное пальто, крахмальный воротничок... синий костюм, золотые часы-браслет на руке». Вместо трущоб — дорогая квартира. Изменения в его судьбе — в стиле «персидского сказания»: «клюбящий брат Николай» отказывает младшему (Павлу Александровичу) в помощи («...на меня не рассчитывай»), затем тонет, «купаясь в море», все остается единственному наследнику — Павлу Александровичу (странная последовательность имен Павел — Александр(ович) — Николай, возможно, пародирует династию Романовых).

Павел Александрович одинок. Он привязывается к Рассказчику, когда-то существенно помогшему ему, Рассказчик часто бывает у него в доме, где и знакомится с Лидией, сожительницей Павла Александровича. Рассказчик ведет с ним абстрактно-интеллигентные беседы, из которых выясняются штрихи биографии Щербакова. Он учился в Петербургском университете на историко-филологическом факультете, после смерти родителей старший брат, получив наследство, уехал, у самого Павла Александровича

«что-то произошло в начале его жизни за границей... какая-то катастрофа, связанная... с женщиной. После этого он начал пить и спился совершенно. Так продолжалось много лет», но, тяжело заболев, Павел Александрович отказался от алкоголя. В период нищеты самоубийству препятствовал «внутренний... почти бессознательный стоицизм» и «сопротивление культуры». Став богатым, Павел Александрович «все чаще думает о смерти...». Он приходит к Богу (слова панихиды «в лоне Авраама, Исаака и Иакова» кажутся ему «самым значительным»), но Бог для него явление, скорее, эстетическое — «иллюзорное утешение» в Европе, живущей «как убийца, преследуемый кровавым воспоминанием».

Этически Павел Александрович чувствует «тяготение к буддизму». Так возникает основная тема как сумма двух мотивов (первый — постоянное исчезновение и возврат, второй — забвение и покой), воплотившихся в «небольшую желтую статуэтку... из литого золота» с «крупным рубином» вместо пупка. Причем Будда изображен неканонически — стоя и с головой набок, но именно «неканонический» Будда спасает Рассказчика. Таким образом, «возвращение Будды» имеет и чисто физический смысл — возврат вещественного доказательства невинности Рассказчика, и метафизический — Павел Александрович возвращается туда, откуда пришел в эту жизнь (Рассказчик воспринимает Павла Александровича после превращения того из нищего в богатого «как неузнаваемо-искаженное напоминание о ком-то другом, некогда существовавшем»). То есть по мере приближения к смерти Павел Александрович как бы проявляется — «этот человек начинался в области фантазий и переходил в действительность» — как негатив. Последний этап — появление облика — есть небытие, нирвана, максимальная степень действительности.

Убит Павел Александрович ударом в затылок, — здесь вполне открытая ссылка на «Братьев Карамазовых»: убивает Амар, двойник Смердякова (на груди у Амара татуировка — *Enfant de malheur* (фр. — несчастное дитя), сам же Рассказчик — сюжетный двойник Мити Карамазова (невинно арестованный) и идеологический — 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, т. е. вместо нирваны половинчатой — спокойной старости обрести полную — освобождение от жизни.

Еще одна важная тема — угасание творческой силы равно умиранию самого творца — входит в микеланджеловский подтекст (за два месяца до смерти создатель «Давида и Моисея» и «Страш-

ного Суда» пишет другу: «рука мне больше не повинуется»). Среди других подтекстов — трагедия «Ифигения» Расина (Рассказчик берет ее с книжной полки Павла Александровича, но откладывает не читая [2]). Возможно, сюжет о смерти героини (она убивает себя ножом) может вернуть его к мысли о том, что его благополучие куплено ценой смерти так же, как благополучие Ифигении и Ахилла — смертью Эрифилы.

РОМАН «ПРИЗРАК АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА»

Александр Андреевич Вольф (Alexander Wolf, Саша Вольф) — главный герой романа «Призрак Александра Вольфа» [3], двойник, оборотень, зеркальное отражение Рассказчика. Полное имя Александра Вольфа во многом определяет мистический характер своего носителя: Александр — защитник людей (греч.); Wolf — волк (англ.), во многих культурах и обрядах предводитель боевой дружины, в славянских мифах после смерти превращается в упыря (волкодлака, вурдалака); в новоевропейской культуре связан с фрейдовским комплексом «человека-волка», жертвы и убийцы одновременно (Гарри Галлер в «Степном волке», герои-авантюристы А. Грина). Помимо этого, волк связан с мифом о близнецах (волчица, вскормившая Ромула и Рема, древнеиранские, китайские, монгольские предания), что важно для понимания романа, в котором тема двойничества — одна из главных. В древнеримской и древнегерманской мифологиях ассоциируется с богом войны [4], в скандинавской мифологии образ волка связан с темой конца мира («Прорицание вёльвы» из «Старшей Эдды») [5], что протягивает нить к толкованию самого образа Вольфа и его «огромного белого коня» в апокалиптическом духе [см. прим. 5]. Кроме того, сюжет с раненым насквозь в грудь Александром Вольфом, лежащим в полдневной жаркой степи юга России, поразительно точно ложится на сюжет лермонтовского стихотворения-сна «В полдневный час в долине Дагестана // С свинцом в груди лежал недвижно я...». Наряду с мифологическим и лермонтовским основные сюжетные подтексты романа — апокалиптический сюжет о трех конях [прим. 6], новелла Э. По «Сказка извилистых гор», книги Б. Савинкова «Конь бледный» и «Конь вороной».

Александр Вольф возникает вначале в воспоминаниях Рассказчика — ему 22 года, он красив, белокур, отчаянно смел, образован. Вместе с Владимиром Петровичем Вознесенским входит в банду авантюриста-анархиста «левого революционера тов. Офицера», воюет и с белыми, и с красными.

Александр Вольф отлучается в разведку, обнаруживает и преследует Рассказчика. Тот, защищаясь, смертельно ранит Александра Вольфа. Владимир Вознесенский увозит товарища в городок на берегу Днепра, где через три недели Александр Вольф встает на ноги. Пуля прошла чуть выше сердца — и это спасает его. К нему уходит возлюбленная Вознесенского — Марина, молодая смуглая цыганка. Вероятно, именно она, но уже под именем Пантеры — женщины с черными волосами и синими глазами того же возраста, столь же смуглой, столь же страстной и ветреной (Пантера уходит от своего мужа Филиппа, помощника главаря банды, к самому главарю Пьеро) — действует во вставном сюжете романа. По законам сна герои «перетекают» из одной части сновидения в другую. Сама же история смерти Пьеро — увертюра к смерти Александра Вольфа (частый для Газданова прием сюжетного сопряжения не знающих друг друга героев).

Осенью 20-го, после взятия Крыма красными, банда рассеивается, Александр Вольф и Владимир Вознесенский бегут, в Константинополе теряют друг друга и неожиданно сталкиваются спустя 12 лет в парижском метро.

Александр Вольф становится писателем, живет в Англии, в Париже появляется временами. За два года до последних событий и своей смерти встречается с Еленой Николаевной в Лондоне [7]. Она постепенно подчиняется ему, они любят друг друга изматывающе болезненной любовью, причем неестественность исходит от Александра Вольфа.

Он все время в ожидании смерти. Он созидает космос, в основе которого лежит его главная идея: смерть и счастье — явления одного порядка-неподвижности, смерть — остановка ритма, оболочка, подобная поезду, в котором еще происходит жизнь, но который обречен на крушение. Поэтому человеку ничего не остается, как «нести с собой смерть или идти ей навстречу, убить или быть убитым». Он онтологический антипод Рассказчика — каждый из них несет в себе смерть другого, но Рассказчик смерти не желает, Александр Вольф смерть воспеваает. По Александру Вольфу, его убийца есть орудие судьбы, аналог античного Рока. Рассказчик живет в момент жизни, Александр Вольф — в момент смерти. Именно в подобный момент перед кончиной и происходит в Александре Вольфе изменение — смерть дала осечку («Elle m'a raté»), жизнь ощущается как «единственная ценность». Но — лишь перед лицом смерти. Как самостоятельная величина в рассуждениях Александра Вольфа она отсутствует. Поэтому он становится морфинистом. Поэтому он, даже полюбив Елену Николаевну, не в силах ее ни удержать (она — все же не жизнь), ни

обратить в свою веру — она исчезает. Он — духовный ученик Кириллова, но лишь в отрицательной части: «все бессильно перед <...> властью убийства», Бога в его построениях нет, равняться или спорить ему не с кем.

Если Рассказчик «задерживает каждое свое чувство» (и здесь выступает вполне в духе прустовских героев), то Александр Вольф каждое свое чувство отравляет дыханием насильственной смерти. Рассказчик «отравлен войной», тем, что «видел измену, трусость, отступничество, алчность, глупость и преступления», Александр Вольф отравлен тем, что ему после смерти подарили жизнь, с которой он, собственно, не знает, что делать. Если его жизнь представить как отрезок, то конечные точки этого отрезка — «убивать» и «быть убитым»... Он действительно призрак в мире Реальной жизни. У Рассказчика хватает сил ощутить, как все в мире может быть «сосредоточено <...> в этот промежуток времени» — всего лишь мгновение, когда голова спящей возлюбленной покоится на его коленях (опять полусон-полуявь), и на этом построить здание Бытия-Времени (сна-бодрствования). Александра Вольфа хватает лишь на то, чтобы сделать знание о смерти мерой жизни, но саму жизнь измерять ему, кроме как своим опытом смерти, нечем.

Александр Вольф приезжает в Париж, чтобы найти Елену Николаевну и заставить ее вернуться. Его мучит соблазн «заставить события идти так, как вы хотите» — возможно, в этом он видит смысл своей жизни. Если же Рок, Судьба мешают его волею, он готов «уничтожить причину, которая вызывает эти события». Так сложные построения приводят к примитивной идее уничтожения. Гора родила мышь, Александр Вольф — свой собственный, на этот раз реальный, конец.

С револьвером в руке он требует от Елены Николаевны взаимности, она отказывает, он стреляет в нее, но за секунду до его выстрела она бросает вазу и сбивает Александру Вольфу прицел. Ворвавшийся в комнату Рассказчик убивает Александра Вольфа. Сцена, напоминающая сперва сюжет с Дуняшей и Свидригайловым, завершается прямо противоположным. Вместо шантажа и самоубийства — убийство во имя жизни. Рассказчик уничтожает человека, давно ставшего призраком (собственно, гибнет только призрак, человек мертв уже давно).

Александр Вольф лежит на ковре. Раньше у него были серые глаза и серый костюм (см. прим. 6 о цвете лошади). Теперь глаза мертвы, но их цветом пропитывается ковер — он тоже серый. Цвет призрака передается неживому предмету, такова эпитафия автору. В эпиграфе же к лучшему своему рассказу AW поставил

слова Э. По: «Beneath me lay my corpse with the arrow in my temple (Подо мною лежит мой труп со стрелой в виске)».

Рассказчику (без имени) в момент повествования 34 года. Свою историю он начинает вполне по Аристотелю — вспоминая. Причем, характерный для Газданова. Сюжет движется из глубины прошлого, чтобы завершиться тем же событием, с которого начинается, но уже в иной обстановке. Левая точка жизненного отрезка: Россия, Гражданская война, лето 1920-го; правая: Франция, Париж, 1938 год. Само же событие — дублированное (почти гибель на бис!): убийство одного и того же человека, вначале нам неизвестного (ему 22 года), второй раз — главного героя романа, Александра Вольфа (40 лет).

Рассказчик описывает свое участие в Гражданской войне на стороне белых, но участие идеологически никак не откомментировано. После нескольких суток непрерывных боев Рассказчик в полусонном состоянии среди знойного летнего марева оказывается на дороге, преследуемый неизвестным на громадном боевом коне. Неизвестный убивает под Рассказчиком вороного, но Рассказчик ответным выстрелом из револьвера, почти бессознательно, поражает неизвестного в грудь. Приблизившись, он видит молодого человека с серыми глазами. На его необыкновенном жеребце Рассказчик едва уходит от погони.

Через 18 лет Рассказчик, работая в Париже журналистом, случайно читает книгу *I'll Come To-morrow*. Ее автор некий англичанин Alexander Wolf. В сборнике три рассказа: «Я приду завтра», «Золотые рыбки», «Приключение в степи» (*The Adventure in the Steppe*), особое внимание Рассказчик уделяет третьему рассказу. В нем с точностью зеркального отображения — от лица убитого — ведется повествование о том же событии, невольным участником которого стал сам Рассказчик.

Он едет в Англию, видится с директором издательства, и тот, узнав историю столь странного совпадения сюжетов из книги и жизни, замечает, что Рассказчику следовало бы целиться точнее. Мы чувствуем, как вокруг таинственного автора сгущается атмосфера Тайны.

Для Рассказчика самостоятельная жизнь (16 лет) началась с убийства Александра Вольфа, для Александра Вольфа — с момента чудесного выживания началась новая жизнь. Таким образом, мы имеем дело не только с двойным убийством, но и с двойным рождением. Газданов делает элегантный ход: именно в Сочельник (канун Рождества) Рассказчик подсаживается в ресторане к Владимиру Петровичу Вознесенскому, завсегдатаю заведения, и тот, вспоминая прошлое, рассказывает о своем боевом товарище

Саше Вольфе, ставшем писателем. На диванчике рядом с Вознесенским лежит завернутая в бумагу книга, и Рассказчик, развернув ее, видит потрясший его сборник. Рождается возможность прямого контакта с прошлым.

Ожидая возможный приезд Александра Вольфа в Париж, Рассказчик продолжает работу журналиста (в диапазоне от некрологов до уголовных и спортивных новостей). Перед финалом чемпионата мира по боксу в полутяжелом весе (Рассказчик должен написать о нем) он знакомится и проводит в зал Е. Н., а уже через неделю она становится его любовницей.

Рассказчик впервые в жизни испытывает гармонию: физическое и духовное в любви к Елене Николаевне сливаются в единое тело. До этого в нем уживались «неизменная любовь к таким разным вещам, как стихи Бодлера и свирепая драка». В новом пространстве любви сплетаются все прежние нити: тревожное ожидание встречи с «убитым», разгадка его тайны, знание о прошлом Елены Николаевны, в котором два года назад был некто, заморозивший и чуть не разрушивший ее, апокалиптические образы «бледного» и «вороного» коней, религиозно-культурный символы. Рассказчик считает, что его любовь приближается к евангельской, имена кумиров и учителей Рассказчика (и самого Газданова), выстроенные в традиционный для Газданова ряд семантических оппозиций: Диккенс — Мопассан, Франциск Ассизский — Шекспир/Микеланджело, царь Соломон — Эдгар По / Бодлер соответствуют ряду метафизических: добро/зло, созидание/разрушение, возможность/невозможность быть счастливым. Прошлые жизни Рассказчика, Елены Николаевны, Вознесенского сливаются в единый поток — из его пены возникает так и не убитый Александр Вольф. Рассказчик беседует с ним, в их диалогах обретает заверченный вид ускользающая идея Времени и Судьбы.

Время у Газданова — промежуток между существованиями героев, у Пруста время и есть само существование. Жизнь Рассказчика и Александра Вольфа происходит в моменты остановки времени — сон или видение, призрак или забвение. Именно это и есть реальность, все остальное — течение календарных дней, события, действия — то, что заполняет промежутки безВременья. Жизнь не сон, но и не бодрствование, по Александру Вольфу — жизнь есть ожидание смерти, составленное из случайных событий, по Рассказчику — жизнь есть переживание, повторное и многократное возвращение к истинному существованию как бы во сне; выстрел в Александра Вольфа, любовь к Елене Николаевне происходят почти в забытьи, за героя действует его Судьба, понимаемая в широких границах: от всевластного античного Рока до промежутка между Временным (экзистенцией) и Безвременным

(смертью) в духе скрупулезной анатомии структуры времени у Пруста и Камю. Так, Рассказчик ощущает высшее счастье (любовь к Елене Николаевне) как «прозрачное», т. е. неосязаемое, визуально отсутствующее — еще один вариант призрака.

Сложившись в единый узор, разрозненные события требуют реального финала. Древнегреческая трагедия в эмигрантских декорациях заканчивается, как и положено, смертью: Рассказчик присутствует при убийстве полицией своего приятеля и известного грабителя «кудрявого Пьеро» и оказывается последним, кто заглядывает в глаза умирающему уголовнику (как 18 лет назад — в глаза Александру Вольфу), после чего с заряженным револьвером (еще знак «недоубийства» Александра Вольфа) в кармане пиджака — пистолет был взят на всякий случай — Рассказчик направляется к Елене Николаевне. В прихожей он слышит ее «отчаянный крик <...> — Никогда!», вбегает с оружием в руке в комнату и видит: «силует мужчины, который... держал револьвер». Рассказчик стреляет два раза подряд (в начале романа — один), мужчина падает. Рассказчик склоняется над ним и видит мертвые глаза Александра Вольфа. Все происходит как бы во сне, жизненная цепь случайностей распадается: призрак исчезает, возникает реальность. Ею оказывается любовь.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. История Лидии такова: ее мать Зина «вела крайне рассеянное существование», и дочь не знала, кто ее отец. Лида вместе с матерью с детства ходила по дворам и пела под аккомпанемент ее любовника. В 14 лет она сама становится любовницей сожителя матери, в пятнадцать — впервые принимает ванну. «Когда все стало невыносимо», она сбегает в Марсель, оттуда в Тунис. За все переезды платит своим телом. В Тунисе после четырех лет торговли собой и другими товарами служит горничной у богатого доктора, самообразовываясь в его обширной библиотеке. Тогда же встречает Амара (Лида полюбила его за то, что он болен и несчастен, как она). По возвращении в Париж (ей 26 лет) становится содержанкой Щербакова Павла Александровича и на его деньги (о чем он не знает) выписывает из Туниса Амара, живя с одним ради достатка, с другим — для души.

По свидетельству Амара, Лидия участвует в обсуждении планов убийства Щербакова вместе с ним и Зиной, считая, что по завещанию имущество и деньги останутся ей; по ее версии она — лишь пассивный слушатель.

После гибели Павла Александровича Лидия предлагает свои «услуги» Рассказчику, и он лишь усилием воли отказывается от искушения («Уходите! — сказал я почти шепотом, потому что у меня прерывался голос. — Уходите, или я вас задушу»). Суд не привлек ни ее, ни ее мать за соучастие в подготовке убийства Щербакова. Их дальнейшие судьбы неизвестны.

2. Книга Расина стояла в квартире убитого Щербакова на книжной полке рядом со статуэткой Будды.

3. Первое издание романа: Новый журнал (Нью-Йорк). 1947, 1948.

4. См.: Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 242–243.

5. Здесь тема волка связана с темой гражданской войны: «Братья начнут // биться друг с другом, // родичи близкие // в распрях погибнут; // <...> век мечей и секир, // треснут щиты, // век бурь и волков // до гибели мира» (Старшая Эдда. М.: БВЛ, 1971. С. 188: строфа 45. См. также в строфе 55, где волк назван «зверем трупным»).

6. Откровение Иоанна Богослова 6: 1–8. Если конь вороной (тот, на котором скакал Рассказчик) однозначно воспринимается как «символ голода» (Библия. Брюссель, 1989. С. 2 256), «скорби и нужды» (Толковая Библия. СПб., 1911–1913. Т. 3. С. 540), причем весы в руках всадника ассоциируются с понятием меры, точности, то есть тех качеств, к которым стремится Рассказчик, то «огромный белый конь» Вольфа может восприниматься как первый из четырех апокалиптических коней — белый, и тогда символизирует парфян, сеявших ужас (прим. в том же брюссельском издании, с. 2 256), или Слово Божие, или распространение Евангелия, что никак не отвечает тексту романа. Также возможно прочтение этого образа как образа «коня бледного». Тогда он олицетворяет Смерть и ад (греч. χλωρός — зеленоватый, сероватый, т. е. трупный цвет), его появление влечет за собой бедствия на «четвертую часть земли», которая может ассоциироваться в контексте романа с Россией.

7. Елена Николаевна Армстронг — персонаж перехода: от смерти (Александр Вольф) — к жизни (Рассказчик). Она отказывается от Александра Вольфа так же, как в свое время от морфия, и делает первый шаг навстречу Рассказчику (просит провести ее на матч боксеров).

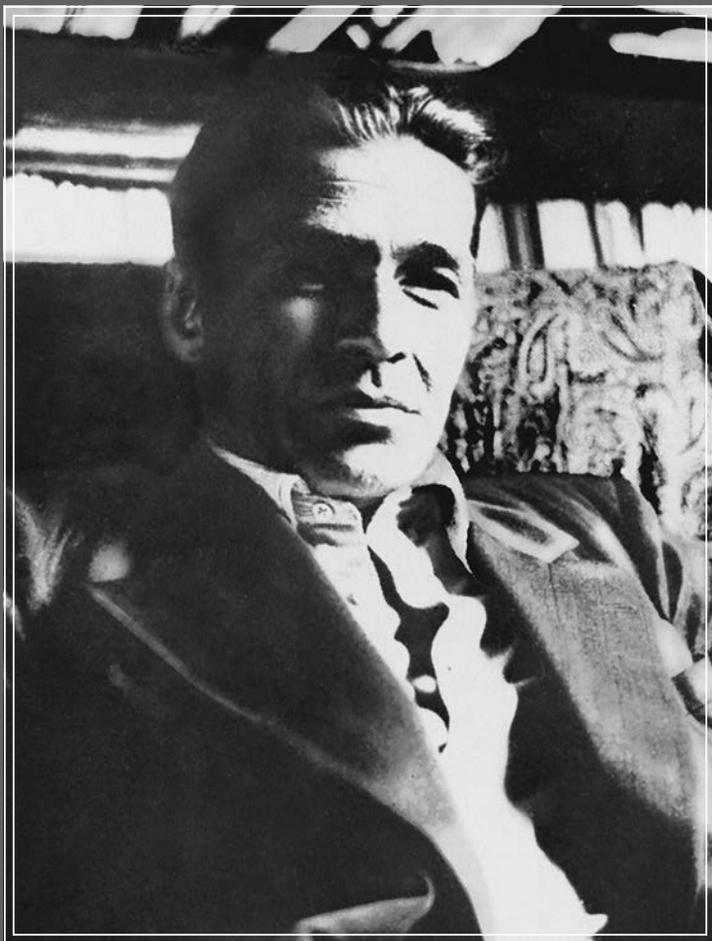
Связь с Александром Вольфом оставляет в ее сердце осколок льда (как в глазу Кая), и лишь любовь к Рассказчику плавит этот осколок. Елена Николаевна дисгармонична не только внешне (внешность — первое, что приходит в ней к гармонии). В ней самой существует как бы фазовый сдвиг — чувственное опережает душевное. Чувственное — наиболее «теплая» зона в ее жизни, душевное — «холодная», замороженная Александром Вольфом.

Любовь к Рассказчику разрушает границу между двумя «его» Елены Николаевны. Так тающая кромка льда постепенно сливается с прибрежной водой.

Елена Николаевна — «двойной» двойник. Вначале — Александра Вольфа (общий цвет глаз, строение души), затем — Рассказчика (она просит у него книгу «Золотой осел», которую выронила, не дочитав когда-то в свадебном путешествии, в море — 18 лет назад, при бегстве из России, Рассказчик выбрасывает в море револьвер, из которого стрелял в Александра Вольфа). Метафора возвращения и возмездия воплощается в сюжете: Рассказчик как бы возвращает книгу Елены Николаевны из морской глубины, вполне в духе шиллеровской баллады, Елена Николаевна как бы достает и вручает Рассказчику револьвер из той же пучины, револьвером же Рассказчик убивает возникший из небытия и стоящий между ним и Еленой Николаевной призрак — Александра Вольфа.

Сергей КИБАЛЬНИК

ЛИТЕРАТУРНАЯ ДУЭЛЬ
ГАЗДАНОВА С НАБОКОВЫМ



Гайто Газданов. Париж, 1933–1934 гг.

1

Литературную дуэль Гайто Газданова с Владимиром Набоковым, которая развернулась между ними в 1940–1950-х годах, в начале, в 1930-е годы, казалось бы, ничто не предвещало.

Критики нередко называли этих писателей двумя самыми яркими прозаиками младшего поколения русского зарубежья. Сами же Газданов и Набоков, соперничая между собой за пальму первенства в литературе первой русской эмиграции — пусть хотя бы в составе их, так сказать, «молодежных сборных», — в противоположность тому, как это обычно бывает, не испытывали друг к другу ни тайной, ни явной недоброжелательности.

Не будучи лично знакомы, они, судя по всему, скорее, питали по отношению друг к другу неподдельный интерес, а возможно, даже и искреннюю симпатию. Эти заочные чувства Газданова и Набокова в основном жидились, конечно же, на знакомстве с произведениями друг друга.

По существу, отрицая в своих нашумевших статьях середины 1930-х годов — «Литературные признания» (1934)¹ и «О молодой эмигрантской литературе» (1936) — само существование писателей-младоземигрантов, Газданов делал исключение только для одного из них — именно для Набокова-Сирина. Более того, скромно умалчивая при этом хотя бы о самом себе, Газданов называл его «единственным талантливим писателем “молодого поколения”» [1, с. 737].

В свою очередь Набоков, возможно отвечая на этот небезоговорочный комплимент, поместил газдановский «Вечер у Клэр» на книжную полку героя написанного в 1934–1935 годах рассказа «Тяжелый дым» (1935) [об интертекстуальных связях между Набоковым и Газдановым см. также, напр.: 2, с. 273–282; 3, с. 75–90; 4, с. 15–24].

¹ В скобках указывается год первой публикации литературного произведения.

Все это, конечно же, неслучайно. В 1930-е годы Газданов и Набоков вообще постоянно и внимательно читали друг друга. Следы этого чтения разбросаны по страницам многих их произведений.

Так, создавая свой первый англоязычный роман *The Real Life of Sebastian Knight* («Подлинная жизнь Себастьяна Найта», 1938–1941), личное внутреннее раздвоение на русскоязычного и англоязычного писателя Набоков воплотил в образах сводных братьев, рожденных один от русской матери, а другой — от английской. При этом он отчетливо отталкивался от главных героев-братьев газдановской, во многом автобиографической, «Истории одного путешествия» (1934–1935).

По всей видимости, неслучайно превращающийся в Набокова Сирин главной героине «Подлинной жизни...», прототипом которой отчасти послужила его жена Вера Слоним [см.: 5, с. 574, 580–581], дал поставленное в заглавие дебютного газдановского романа женское имя «Клэр» [см. подр.: 6, с. 165–166]. Немало в первом англоязычном набоковском романе скрытых «приветов» и другим романам Газданова — «Полет» (1939) и «Ночные дороги» (1939–1940).

2

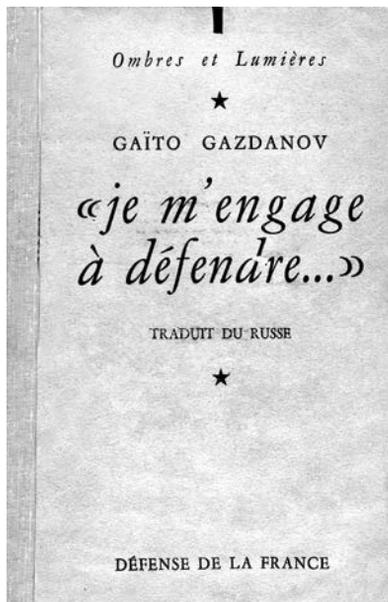
Между тем литературные убеждения Газданова и Набокова с самого начала были скорее противоположными, чем близкими.

Так, Газданов отстаивал необходимость создания «литературы в ее не европейском, а русском значении» и вспоминал в связи с этим толстовское требование «правильного морального отношения» к изображаемому [1, т. 5, с. 749]. Набоков же сознательно и последовательно отрицал допустимость подобных требований. При этом сам он создавал литературу скорее в западном понимании слова.

С течением времени эти расхождения только усилились.

Набоков вполне органично для себя перешел в англоязычную словесность, став одним из предтеч постмодернизма в литературе. Русский писатель Сирин, став Набоковым, превратился в писателя по преимуществу американского — причем не только по языку и месту жительства.

Газданов также имел полную возможность начать писать на иностранном языке — в его случае на французском. Языком этим он владел в совершенстве — включая и арго, которым написана значительная часть текста его автобиографического романа «Ночные дороги» (1939–1940). В особенности это касается фрагментов первоначальной редакции, опубликованной в «Современных записках» [см. подр.: 7, с. 348–351].



Несмотря на это, до конца жизни Газданов продолжал заниматься литературным творчеством только на русском языке. Едва ли не единственным исключением стала его документальная книга о французском Сопротивлении *Je m'engage à défendre* (Paris, 1946; в русском переводе «На французской земле»)².

Более того, духом русской культуры Газданов насыщал даже те свои поздние произведения, в которых действуют уже исключительно — или почти исключительно — герои-иностранцы. Именно так обстоит дело, например, с его девятым и последним романом «Эвелина и ее друзья» (1968–1971).

Этим серьезным эстетическим разногласиям между двумя писателями в поздние годы вполне соответствуют их поздние личные контакты — заочные неллицеприятные высказывания о Набокове со стороны Газданова и полное молчание о последнем Набокова.

3

Творческие разногласия между Газдановым и Сириным, которые сложились еще в 1930-е годы и сквозят уже в комплиментарных печатных отзывах Газданова о Набокове 1934 и 1936 годов, рано или поздно должны были сказаться. И в 1940–1950-е годы они даже приобрели характер своего рода интертекстуальной дуэли между ними.

Опубликованный вскоре после Второй мировой войны роман Газданова «Призрак Александра Вольфа» (1947–1948) ознаменовал серьезную метаморфозу в его творчестве. Метаморфоза эта отчасти напоминает трансформации, которые претерпело по мере его литературного развития творчество Альбера Камю — от «Постороннего» (1942) к «Чуме» (1947).

² Повесть «На французской земле» была написана на русском языке. В авторском переводе на французский вышла в 1946 г. в Париже. Впервые оригинальная русская версия повести была опубликована в 1995 г. в московском журнале «Согласие» № 30. (Примеч. ред.)

Вторая мировая война вызвала пересмотр обоими писателями их атеистически экзистенциалистских жизненных позиций. Ощущение холода и отчаяния, пронизывавшее прежние произведения Газданова и Камю, сменяет у них обоих внутренняя убежденность в необходимости активной жизненной позиции и участия в борьбе. В новом романе Газданова эта убежденность воплощается хотя и непрямой, но через довольно откровенно выраженный антинабоковский подтекст. В главном его герое Александре Вольфе, — впрочем, своеобразном двойнике героя-рассказчика, олицетворяющем темную сторону его души, — русском писателе-эмигранте, пишущем по-английски и живущем в Англии, в общем-то без труда узнается Сири.

То, что скрытые аллюзии на Набокова входят в этом романе в художественные интенции Газданова, выражается прежде всего в том обстоятельстве, что герой этот носит фамилию одного из героев рассказа Набокова «Музыка» «Вольф» (1932; рассказ входит в сборник «Соглядатай», опубликованный в 1938 году). В то же время фамилия эта представляет собой сокращенную анаграмму имени и фамилии Владимира Набокова, особенно если имя писателя взять в его западном варианте «Вольфдемар Набоков», а конец фамилии, в соответствии с русским произношением или немецким написанием «Nabokoff», оглушить.

При этом герой-рассказчик вначале сходится с Вольфом в своего рода спонтанной полевой дуэли и в начале романа ранит, а в финале и убивает его, предотвращая выстрел Вольфа в Елену Николаевну — предмет любовного увлечения со стороны обоих героев [см. подр.: 7, с. 243–262].

Представление о личности и творчестве Набокова как о своего рода квинтэссенции экзистенциального отчаяния сложилось у Газданова не только под впечатлением от произведений писателя. Именно в таком духе их по преимуществу интерпретировала и литературная критика русского зарубежья.

Возможно, пытаясь смягчить впечатление от этого скрытого литературного пастиша на личность и творчество Набокова, в годы Второй мировой войны Газданов написал рассказ, публикуемый в настоящее время под условным заглавием «Ольга». Набоков снова выведен в нем в образе его главного героя-писателя.

Однако писатель Борисов в этом газдановском рассказе обрисован в гораздо более привлекательном свете, чем писатель Вольф. Впрочем, герой-рассказчик «Ольги» точно так же, как и последний, соперничает с Борисовым в борьбе за любовь главной героини. Причем в конце концов снова побеждает [см. подр.: 7, с. 265–269].

Рассказ Газданова «Ольга» остался неопубликованным при его жизни и, естественно, не мог быть известен Набокову. Между тем роман «Призрак Александра Вольфа», как и практически все, что печатал Газданов в 1930–1940-е годы, он, конечно же, прочитал.

Перечисленные выше аллюзии на Набокова в художественной ткани газдановского романа носят довольно тонкий характер. Вот почему проанализированы системно и за счет этого продемонстрированы с полной убедительностью они были сравнительно недавно [см.: 7, с. 244–262].

Тем не менее отдельные из этих аллюзий обращали на себя внимание исследователей с давних пор. Так, например, в рецензии на первые сборники романов Газданова, изданные в России в 1990-е годы, А. Фрумкина попутно заметила о герое газдановского романа: «...Александр Вольф наделен как бы предугаданным литературным будущим Набокова: это русский писатель, пишущий по-английски необыкновенно тонкие, изощренные и неукорененные вещи, так что даже нельзя понять — откуда, из какой страны он происходит» [8, с. 243]. Позднее Юрий Нечипоренко, также в рецензии, обронил фразу о том, что Набоков был «уничтожен в романе “Призрак Александра Вольфа”» [9, с. 221].

Тем более эти аллюзии не могли пройти мимо внимания Набокова, который — вслед за Достоевским и Чеховым — как известно, и сам великолепно владел искусством скрытой литературной полемики.

Конечно же, вряд ли Набоков был в восторге, найдя в романе Газданова вымышленную историю, в которой в символической форме были воплощены творческие разногласия с ним его младшего современника. Тем более что в реальной жизни он даже не был с ним знаком. Хорошо известно, что Набоков болезненно реагировал в эти годы даже на хвалебные статьи о нем его недавних друзей, если похвалы в них по отношению к нему не были безоговорочными [см. хотя бы: 10, с. 36–38].

Набоков поднял перчатку и в свою очередь написал убийственную криптопародию на Газданова. Пожалуй, она носит даже более язвительный характер, чем карикатура Достоевского на Тургенева в «Бесах». При этом — как обычно в литературе XX века по сравнению со словесностью века XIX — эта криптопародия явно менее прозрачна.

Карикатура эта находится на страницах самого известного романа Набокова «Лолита». Тем не менее до последнего времени она оставалась незамеченной. Так, в современных научных

изданиях этого романа парижский эпизод с первой женой главного героя-рассказчика Валерией и ее любовником шофером такси Максимовичем под этим углом зрения, как правило, никак не комментируется [см., напр.: 11, с. 356–414; 12, с. 601–667].

По-видимому, именно крайне нелицеприятный характер этой закамouflированной карикатуры — притом что причины ее создания до недавнего времени оставались неизвестными — долгое время не позволял исследователям (и мне в том числе) заметить ее.

Напомню, что роман «Призрак Александра Вольфа» был напечатан в 1947 году, а работа над «Лолитой» была начата Набоковым в 1949-м. При этом криптопародия на Газданова помещена в самом его начале, в котором еще описывается жизнь Гумберта Гумберта в Париже. Таким образом, написана эта криптопародия была по сравнительно горячим следам.

Первая жена быстро охладевшего к ней главного героя романа Валерия признается ему в том, что у нее есть любовник, которым оказывается шофер такси Максимович. В облике этого шофера есть черты, которые позволяют счесть его прежде всего шаржированным портретом образованного русского эмигранта вообще, вынужденного — как и сотни реальных русских эмигрантов в Париже в 1930-е годы — зарабатывать себе на жизнь, став шофером такси. В авторском переводе романа это «коренастый русак, бывший полковник Белой армии, пышноусый, остриженный ежиком» [12, с. 39–40].

В приведенной первоначальной и почти чисто внешней характеристике героя все призвано, скорее, создать типичный портрет шофера-эмигранта. За исключением службы в Белой армии, которая, впрочем, была за плечами у многих парижских шоферов русского происхождения, ничто, казалось бы, никак не указывает в ней на Газданова. Однако это, по всей видимости, сделано намеренно — с тем чтобы приведенная характеристика имела предельно обобщенный характер и тем самым только затемняла дальнейшую закамouflированную криптопародию на Газданова.

Как известно, значительную часть парижских таксистов 1920–1930-х годов составляли русские офицеры. Были среди них и литераторы. Например, один из них Евгений Тарусский (псевдоним Евгения Викторовича Рышкова, 1890–1945), помощник редактора «Вечернего времени», сотрудник «Возрождения», соредатор издававшегося в Париже журнала «Часовой», создатель автобиографического романа «Экипаж “Одиссеи”» (Париж, 1928), даже написал песню «Монмартрский шофер» (Часовой. 1929. № 19–20).

Одно время Тарусский был соредактором парижской «литературно-профессиональной газеты» «Русский шофер. Изд. Всеобщего союза рус. шоферов».

5

Впрочем, каких-либо сведений о специальном интересе Набокова к Евгению Тарусскому нет. Зато, как мы видели выше, у него был особый, а в это время, скорее всего, даже пристальный интерес к Газданову. Последний же был, безо всякого сомнения, самым известным в литературе русского зарубежья водителем такси.

Все эти соображения только укрепляются при внимательном знакомстве с данным эпизодом «Лолиты». В нем очень скоро обнаруживаются скрытые аллюзии на некоторые черты личности и биографии Газданова, представленные в романе в шаржированном виде.

Во-первых, внешность этого второстепенного героя «Лолиты» («низкорослый, но широкоплечий... казался вылитым из чугуна»; здесь и далее курсив мой. — С. К.) представляет собой почти буквальное его портретное изображение. Как отмечали современники, в частности, например, М. Л. Слоним, Газданов «*был мал ростом, широк в плечах*, ладно скроен и силен, любил спорт и физические упражнения...» [1, т. 5, с. 415]. Ср. также свидетельство о нем А. Бахраха: «...*был физически очень силен, весьма спортивен*, в свое время был первоклассным пловцом и прекрасным гимнастом-любителем, каждое утро посвящавшим немало времени упражнениям, необходимым для *развития мускулатуры*» [1, т. 5, с. 434].

Во-вторых, новоиспеченная чета Максимовичей становится затем, к вящему торжеству Гумберта, «объектами опыта, производившегося известным американским этнологом. Опыт имел целью установить человеческие (индивидуальные, расовые) реакции на питание одними бананами и финиками *при постоянном пребывании на четвереньках*» [12, с. 42].

Этот элемент криптопародии, который представляется уж слишком бесцеремонной и беспощадной мстостью со стороны Набокова, также, по всей видимости, вдохновлен реальной чертой Газданова. В литературной среде русской эмиграции последний был известен довольно уникальным умением ходить вверх ногами. Как вспоминал о Газданове, например, М. Л. Слоним, «...он часто показывал приятелям гимнастические трюки, особенно излюбленное им *хождение вниз головой на руках*» [1, т. 5, с. 415].

В-третьих, возмущенный тем, что Максимович воспользовался в его квартире уборной, но не спустил воду, Гумберт склонен, однако, объяснять это «не чем иным, как русской мещанской вежливостью (с примесью чего-то азиатского)». В английском оригинале “middle-class Russian courtesy (with an Oriental tag, perhaps)”, т. е. буквально: «с примесью чего-то восточного» — что снова может метить в Газданова, происходившего из небогатой осетинской семьи.

В-четвертых, Максимович не просто образованный, но весьма сведущий в литературе шофер. «Мне кажется, — говорил он Гумберту о Валерии, на которой намеревался жениться, — ей понравится “Жан-Кристоф” — как вы думаете?» О, он был сущий литературовед, этот господин Таксович».

В английском оригинале это место звучит так: “Oh, he was quite a scholar, Mr. Taxovich” [13, с. 35] (то есть не «литературовед», а «ученый» или «весьма образованный человек»). В последнем значении слова это вполне соответствует Газданову, прекрасно знавшему не только русскую, но и западную, в особенности французскую, литературу.

В-пятых, фамилия шофера «Максимович», производная от первой части псевдонима имени известного пролетарского писателя, и высказанные им литературные предпочтения (Ромен Роллан) могли намекать на хорошо известные Набокову намерения Газданова вернуться в Россию. Еще в начале 1930-х годов в одном из писем Набоков писал, что Газданов одной ногой уже в Советской России. После Второй мировой войны, в ходе которой Газданов участвовал в движении Сопротивления, для его возвращения на родину снова возникали некоторые довольно серьезные основания.

Однако Набоков не был бы Набоковым, если бы не сопроводил эту карикатуру анаграмматической аллюзией, аналогичной газдановскому намеку на самого Набокова в фамилии его героя («Вольф»), причем снова более резкой. Эта анаграмма имеется только в английском оригинале романа, который, как это часто бывает, содержит более прозрачные намеки на Газданова, чем его авторский русский перевод. В нем она никак не передана (сделать это было довольно трудно).

Фраза “but he seemed to be all over the place at once, *le gredin*” [13, с. 37], которую сам Набоков передал в своем переводе как «но мерзавец находился, казалось, одновременно всюду...» [12, с. 41], содержит французское слово *le gredin*. Слово это, естественно, обращает на себя особое внимание в английском тексте. Добавок оно еще и выделено курсивом.

При этом оно содержит неполную консонантную анаграмму фамилии Газданова: «Gazdanov». С учетом графической схожести латинского «g» с «z» эту анаграмму можно считать почти полной: «grdn» и в фонетическом, и особенно в графическом отношении, безусловно, весьма близко к «gzdnv».

Слово это во французской речи употребляется нечасто и выглядит как тщательно подобранное автором как раз с анаграмматическими целями.

Излишне говорить о том, насколько органичны для Набокова криптопародийные эскапады с анаграмматическим ключом. Зная о том, как он обошелся в своих произведениях с некоторыми современными ему русскими писателями, нельзя сомневаться в том, мог ли Набоков позволить себе такую жестокую месть по отношению к Газданову. Тем более что некоторые основания для нее последний ему действительно дал.

Впрочем, это все же только криптопародия, причем далеко не самая прозрачная. Ее скрытый, конкретный план затемняет явная и очевидная травестия парижского шофера из русских эмигрантов в целом. Аналогичным образом в романе Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» открытая пародия на Гоголя и людей «сороковых годов» в целом сосуществует с криптопародией на социалистов [14, с. 13–68].

Возможно, почувствовав крайнюю резкость своей криптопародии на Газданова в «Лолите», Набоков в 1956 году наконец перепечатал свой рассказ «Тяжелый дым» в составе сборника рассказов «Весна в Фиальте». Никаких изменений в текст он при этом не внес. Так что газдановский «Вечер у Клэр» благополучно сохранил свое место на книжной полке его героя.

6

Таким образом, в реальности между Газдановым и Набоковым имела место не заочная симпатия двух так и никогда не познакомившихся друг с другом блестящих литературных талантов, а настоящая интертекстуальная дуэль, ничуть не менее кровавая, чем у Достоевского с Тургеневым. Быть может, это не так уж хорошо для поддержания веры в возможность мирного литературного сосуществования писателей-конкурентов и в человеческую природу вообще. Однако тем не менее это так.

И то, что на этот счет не существует, насколько мне известно, никаких свидетельств современников, вовсе не показатель.

Английский оригинал «Лолиты» появился в 1955 году в Париже. При этом роман вышел в бульварном издательстве. Между тем литературная среда русской эмиграции после Второй мировой войны значительно изменилась. Она уже не так прилежно следила за новыми книгами Набокова. Живых участников литературной жизни Парижа 1930-х годов в ней оставалось не так уж много.

Еще меньше было их к 1959 году, когда «Лолита» появилась во французском переводе, а Набоков приезжал в Париж. Что уж говорить о 1967 годе, когда роман впервые был издан на русском языке в Нью-Йорке.

Так что, скорее всего, жестокою криптопародию Набокова на Газданова заметили не так уж многие. Те же, кто все же заметил, учитывая ее скандальность и безусловность, — в образе Максимовича, как мы подчеркивали выше, наряду с узко-конкретным, есть и более широкий план пародии, — по-видимому, предпочли нигде письменно или тем более печатно о ней не обмолвиться.

Впрочем, далеко не все письменные свидетельства о литературе русской эмиграции сохранились. А из этих сохранившихся свидетельств далеко не все нам доступны. Еще меньше из них опубликованы. Кто знает, быть может, со временем такое свидетельство и появится?

Напомню, что, например, о пародии Достоевского на Гоголя в «Селе Степанчикове...» есть только одно свидетельство (А. А. Краевского). Между тем аллюзии на личность и произведения Гоголя бросаются в глаза едва ли не с первой страницы этого романа Достоевского.

7

Трудно сказать, заметил ли эту криптопародию на него в «Лолите» сам Газданов. По всей видимости, он не очень хорошо — по крайней мере, до начала его работы на радио «Свобода»* (в 1953 году) — знал английский язык. К моменту же выхода в свет русского перевода «Лолиты» Газданов уже потерял какой-либо интерес к Набокову.

Если он все же ее заметил, то, возможно, резкость его последних отзывов о Набокове в письмах объясняется в том числе и этим. «...Рассказы у него замечательные, романы хуже, а теперь, под конец жизни, он впал в какой-то глупейший снобизм дурного вкуса — к чему, впрочем, у него была склонность и раньше», — писал, например, Газданов в письме Л. Д. Ржевскому от 20 декабря 1960 года [1, т. 5, с. 212].

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.



Владимир Набоков

Во всяком случае, отзыв Газданова о Набокове, относящийся к 1967 году, когда его знакомство с автопереводом «Лолиты» на русский язык было уже возможно, по резкости вполне сопоставим с набоковской криптопародией на самого Газданова. Говоря о своем неприятии Достоевского, которого он тем не менее признавал «одним из немногих гениев в литературе», Газданов пишет в письме Г. В. Адамовичу: «...в одной пятке Достоевского больше ума и понимания, чем во всех произведениях Набокова, вместе взятых...» [1, т. 5, с. 157].

Автоперевод «Лолиты» на русский язык вышел в свет в Нью-Йорке 30 августа 1967 года. Письмо Газданова Г. В. Адамовичу написано вскоре после этого — 28 сентября 1967 года.

8

Итак, как мы видели, литературная дуэль между Газдановым и Набоковым была вызвана причинами литературно-эстетического и даже этико-мировоззренческого характера.

Первым стрелял Газданов, и выстрел его получился довольно метким. Набоков в ходе дуэли в основном отстреливался, но тоже безуспешно. В качестве конкретной мишени он также избирал наиболее чуждое ему самому в личности и творчестве Газданова.

По всей видимости, стоит признать, что дуэль эта не завершилась победой кого-либо из ее участников. Во всяком случае, оба они остались в результате ее в живых. К счастью, подобное далеко не редкость, а даже, скорее, правило в истории не реальных, а именно литературных дуэлей. Более того, как и литературная дуэль между Достоевским и Тургеневым, она только обогатила историю русской литературы.

И теперь, когда мы знаем об этой дуэли, некоторые страницы произведений Газданова и Набокова обретают в наших глазах особый смысл, который в значительной своей части остался недоступен их современникам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 5 т. М., 2009. Т. 1–5.
2. *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995.
3. *Левинг Ю.* Тайны литературных адресатов В. В. Набокова: Гайто Газданов // Набоковский вестник. СПб., 1999. Вып. 4. С. 75–90.
4. *Шульман М. Ю.* Газданов и Набоков // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 15–24.
5. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. СПб., 2010.
6. *Кибальник С. А.* Газдановский интертекст в романе Набокова «The Real Life of Sebastian Knight» // Культура русской диаспоры: знаки и символы эмиграции: сб. ст. М., 2015. С. 159–166.
7. *Кибальник С. А.* Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011.
8. *Фрумкина А.* Предназначение и тайна // Новый мир. 1992. № 1. С. 242–245.
9. *Нечипоренко Ю.* Магия свидетельства // Знамя. 1998. № 4. С. 221–222.
10. *Шаховская З. А.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.
11. *Набоков В.* Лолита / примеч. А. Аппеля и А. А. Долинина. М., 1991.
12. *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: в 5 т. Лолита. Смех в темноте. СПб., 2003.
13. *Nabokov V.* Lolita. New York, 1958.
14. *Кибальник С. А.* Философский интертекст творчества Достоевского. СПб., 2021.

ГАЙТО ГАЗДАНОВ



Гайто Газданов. 1920-е гг.



Дед писателя Саге Газданов, участник Русско-турецкой войны 1877–1878 гг.



Александр (Габла) Сергеевич Газданов, родной дядя Гайто,
прототип дяди Виталия в романе «Вечер у Клэр»



Иван (Бабли) Сергеевич Газданов, отец писателя. Ок. 1907 г.



Вера Николаевна Газданова (урожд. Абациева, мать писателя) с Гайто. Ок. 1905 г.



Вера Николаевна Газданова. Владикавказ, 1930-е гг.



Гайто Газданов с сестрой Риммой. Ок. 1909 г.



«Там из дома моего деда, стоявшего на окраине города, я уходил в горы. Высоко в воздухе летели орлы, я шагал по высокой траве с моим ружьем монтекристо, из которого стрелял воробьев и кошек; в стороне с шумом тек Терек, и черная мельница одиноко возвышалась над его грязными волнами» («Вечер у Клэр»). Фото из архива Федосеевых



Здание с арочной крышей (справа) — та самая мельница в начале XXI в.
Здание было снесено в 2010-х гг.



Сестра милосердия
Фаина Дмитриевна Ламзаки,
будущая жена Г. Газданова.
Октябрь-ноябрь 1915 г.



32-й военно-санитарный поезд. Во втором ряду (первая справа) сидит Фаина Дмитриевна Ламзаки. Станция Козово, Галиция, 1917 г.

В 1919–1920 гг. Гайто Газданов служил на одном из бронепоездов Добровольческой армии П. Н. Врангеля. После эвакуации в ноябре 1920 г. из Феодосии в Константинополь Гайто Газданов около года провел в военном лагере Галлиполи





Учащиеся Шуменской гимназии (слева у стены в белой рубашке стоит Г. Газданов; в последнем ряду второй справа — Никита Муравьев, друг Гайто). Снимок сделан на заднем дворе гимназии 2 ноября 1923 г. Оригинал хранится в семейном архиве Л. и Д. Белошевских (Прага)



Подписи учащихся на обороте фотографии

ИЗ ПАРИЖСКОГО ОКРУЖЕНИЯ ГАЗДАНОВА



Владислав Ходасевич



Марк Алданов



Федор Стегун



Марк Слоним



Алексей Ремизов



Париж, 1930-е гг.



Сорбонна. Париж, начало XX в.



Здание радио «Свобода»* в Мюнхене, 1953–1966 гг.
(*Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов)

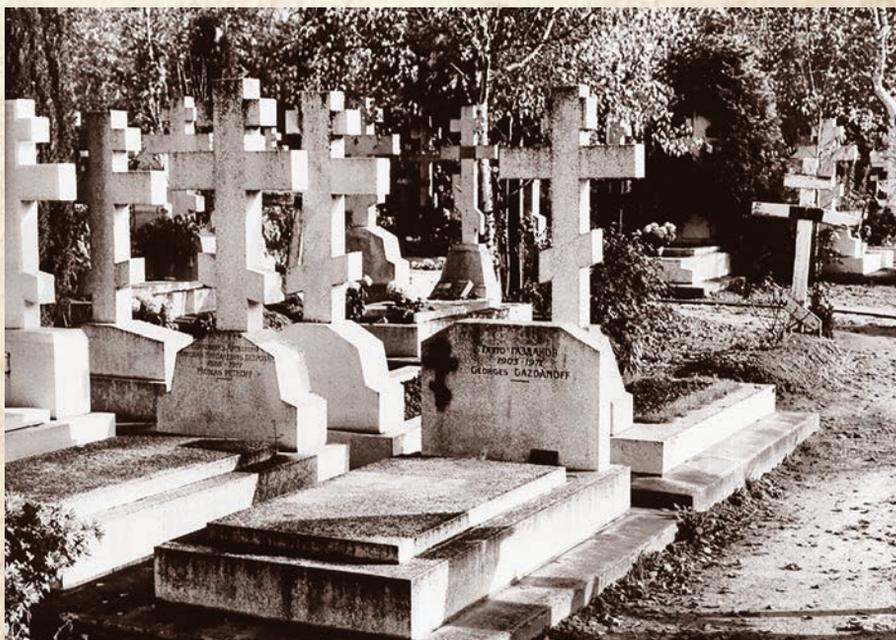


Гайто Газданов и его жена Фаина Ламзаки. Мюнхен, ок. 1962 г.

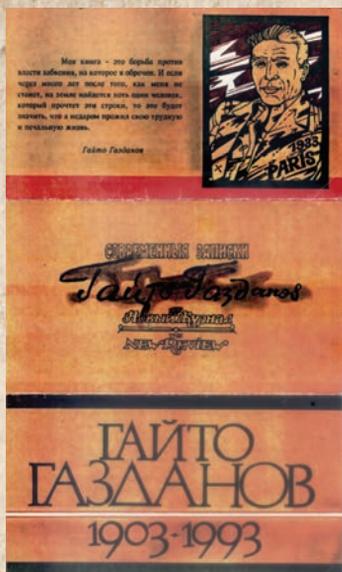


Дом в Париже (ул. Брансьон, 69), где жил Гайто Газданов с женой с конца 1930-х гг. и до последних дней его жизни. Фото В. Акоефф, октябрь 2004 г.

Новая надгробная плита
Гайто Газданова.
Скульптор В. Соскиев, 2001 г.



Могила Гайто Газданова на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.
Фото Л. Диенеша, 1984 г.



Складное письмо-приглашение на конференцию. Дизайн В. Цагараева



Надежда Дмитриевна Газданова, троюродная сестра писателя, на конференции. Владикавказ, 1993 г.
Из архива Т. Салбиева



Участники конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Гайто Газданова, которая состоялась 17 декабря 1993 года в здании Дома политпросвещения (ныне Нацмузей РСО-Алания) во Владикавказе. Это была первая конференция в России по Газданову

ЦИТАТА

«— Послушай меня, — говорил между тем Виталий. — Тебе в ближайшем будущем придется увидеть много гадостей. Посмотришь, как убивают людей, как вешают, как расстреливают. Все это не ново, не важно и даже не очень интересно. Но вот что я тебе советую: никогда не становись убежденным человеком, не делай выводов, не рассуждай и старайся быть как можно более простым. И помни, что самое большое счастье на земле — это думать, что ты хоть что-нибудь понял из окружающей тебя жизни. Ты не поймешь, тебе будет только казаться, что ты понимаешь; а когда вспомнишь об этом через несколько времени, то увидишь, что понимал неправильно. А еще через год или два убедишься, что и второй раз ошибался. И так без конца. И все-таки это самое главное и самое интересное в жизни».

Гайто Газданов. «Вечер у Клэр»

Юрий НЕЧИПОРЕНКО

**ГОГОЛЬ И ГАЗДАНОВ:
«ЧУВСТВЕННАЯ ПРЕЛЕСТЬ МИРА»**



Гайто Газданов. Париж, конец 1930-х гг.

Газданов посвятил Гоголю две статьи. Первая была опубликована в 1929 году в журнале «Воля России» [1] (Газданову было тогда 26 лет, через год вышел его первый роман «Вечер у Клэр», который принес признание молодому писателю). Вторая статья вышла в 1960 году в альманахе «Мосты» [2]. Тот факт, что через тридцать с лишним лет Газданов возвращается к Гоголю, свидетельствует о значении, которое имело для писателя гоголевское наследие.

В литературоведении существуют разные взгляды относительно гоголевской традиции в художественном мире Газданова: так, Мария Васильева относит Газданова к разряду «бунтующих учеников» Гоголя и находит даже, что один из рассказов Газданова — «Бистро» — выполнен по лекалам известной «Шинели» [3]. Нугзар Цховребов в монографии о Газданове пишет: «Не следовало на основании так и не опубликованного самим Газдановым рассказа “Бистро” делать такие далекие идущие выводы, говорить о гоголевском влиянии в целом на творчество писателя...» [4].

Итак, существует определенная интрига относительно гоголевского влияния на творчество Газданова, которое представляется нам до настоящего времени не вполне выясненным. Заметим, что оба писателя — Гоголь и Газданов — провели значительную часть творческой жизни за границей, оба не оставили потомков и характеризовались современниками в целом как люди весьма скрытные.

В 1998 году было организовано Общество друзей Гайто Газданова, которое обычно проводит свои собрания в Центральном доме литератора в Москве.

Однако одна из встреч проходила в мемориальных комнатах в доме Гоголя. Собрание это было посвящено теме «Гоголь и Газданов», и в данной работе мы постараемся развить отдельные идеи, высказанные на этой встрече, и продемонстрировать, что Газданов является продолжателем гоголевского творчества. Речь будет идти как о структурной организации романной формы Газданова, так и о задачах, которые ставил перед собой писатель, о художественном замысле его произведений.

Эпиграфом одного из первых своих рассказов Газданов выбрал строчку из главы 8 «Мертвых душ»: «Итак, ограничиваясь поверхностью, будем продолжать...» [5]. Позволим себе напомнить, что речь идет о дамских сердцах. Предшествуют этой цитате следующие слова: «Итак, вот что можно сказать о дамах города N., говоря поповерхностней. Но если заглянуть поглубже, то, конечно, откроется много иных вещей; но весьма опасно заглядывать поглубже в дамские сердца». В рассказе Газданова «Пингвин», который «покрыт» этим эпиграфом (это третья часть «Рассказов о свободном времени»), речь идет о даме полусвета, наркоманке, из-за которой гибнет реальный пингвин (ему вкалывают наркотик) и пропадает герой рассказа — Аскет [6]. Газданов здесь как будто «разминает» тему женских сердец, чтобы с характерной для него романтической иронией раскрыть эту тему в романе «История одного путешествия» [7].

Сама «История одного путешествия» (далее ИП) представляется гимном «чувственной прелести мира» (это выражение Газданова): в мир вступает молодой человек, он оканчивает гимназию и приезжает в Париж, где встречает нескольких милых дам. Сам роман включает в себя цепь описаний женских сердец, которые можно классифицировать по степени их одиночества (которое зависит от внимания, уделяемого дамам мужчинами) — и счастья.

Следует заметить, что Газданов работает здесь с таким тяжелым для писателя материалом, как банальность: наличие стереотипов в описании отношений мужчин и женщин, в их взаимных характеристиках, затрудняет труд писателя, осложняет его задачу. Отнюдь не коллекционированием «скальпов», реестром мужских побед, занят главный герой романа Володя — он пытается понять формулу человеческого счастья, суть полноты мира, которую могут дать друг другу любящие сердца (он сам сочиняет роман).

Вот начало ИП: первая из дам, обратившая на себя внимание Володи, — одинокая преподавательница немецкого языка в гимназии, которая проводит время в визионерских путешествиях в прошлое (первый же след банальности). Продолжение: француз-

ская журналистка, оставленная было мужем, жизнь которой вновь обретает смысл с возвратом этого неприглядного господина. Развитие темы: история чудесного ухаживания и женитьбы брата Володи Николая на Вирджинии, случай, когда мужчина полон рыцарских достоинств и благодаря своей уникальной настойчивости и воле влюбляет в себя девушку из состоятельной семьи.

Повествование движется от одинокой и в чем-то ущербной дамочки через женщину, счастье которой представляется сомнительным, к женщине, полностью реализующей себя в браке (Вирджиния живет душа в душу с Николаем, который представлен идеальным, сверхценным мужчиной, рыцарем, находящим все свое счастье в браке). Итак, первая триада заканчивается полнотой счастья, в которой избывается одиночество и реализуется свобода.

Вслед за первой триадой в романе появляется вторая: это Аглая Николаевна, в которую влюбляется Володя, Одетт, что живет с несколькими мужчинами сразу, и Виктория, возлюбленная одного из главных героев романа — Артура (в романе линии Артура уделяется столько внимания, что в какой-то момент кажется, что он затмевает главного героя). Этим трех женщин отличает свобода поведения: Аглая Николаевна покидает Володю ради другого мужчины, Одетт все время проводит в поиске приключений, Виктория оказывается содержанкой. Однако и эта вторая триада вновь служит доказательством возможности счастья женщины в браке — позже наиболее свободная из всех трех, «падшая» Виктория, обретает полноту счастья с Артуром.

Известная «легкость поведения» этих героинь не мешает Газданову вновь доказать свою «формулу счастья». Цикличность положений, в которых оказываются персонажи, «зарифмованность» ситуаций позволяют установить связи между ними. Два случая «показательного счастья»: Николай и Вирджиния, Артур и Виктория. Эти пары связаны узами такой любви-страсти, которая преодолевает имущественное неравенство (как отец Вирджинии много богаче семьи Николая, так и семья Артура много богаче семьи Виктории из Тироля). Семья Артура имеет определенные изъяны: мать выходит замуж вторым браком за банкира, и отношения между ней и Артуром становятся прохладными (здесь повествователь не преминул высказать ряд суждений о мире банкиров). Похожим изъяном обладает и семья Володи: его отец покидает супругу и проводит время за азартными играми. Из подобных расколотых семей выходят герои, имеющие неизбывную тягу к семейному счастью как идеалу, — и Артур, и Николай реализуют эту тягу самым замечательным образом.

Артур и Николай являются прекрасными спортсменами, они великолепно играют в теннис и полны всех возможных достоинств. Страсть к быстрой езде Николая разделяет Вирджиния, страсть к музыке Артура — Виктория.

За двумя триадами женщин, с которыми сталкивается главный герой, следует еще одна, которую можно назвать «триадой жен». В нее входят жена Александра Александровича Андрэ (которая вполне растворяется в этом близком друге героя, человеку не от мира сего), уже описанная мать Артура (жена банкира) и жена Свистунова (помешанная, как и он, на кулинарии). Здесь полноценное и недолгое, трагическое счастье Андрэ контрастирует с inferнальным счастьем банкирской жизни и карикатурным счастьем Свистунова (опять повторяется ситуация имущественного неравенства — канадская жена богаче Свистунова).

Однако две последних жены оказываются, скорее, «фоновыми» для повествования, их истории периферийны по отношению к основной интриге романа. Сюжет романа — это взросление главного героя, его путешествие сквозь мир женщин, и после расставания с Аглаей Николаевной герой оказывается уже в объятиях няньки своей племянницы. Здесь тот случай любви, который по классификации Стендаля попадает в третий раздел (удовольствие от простолюдинки) [8]. Чувственная прелесть мира реализуется в ее простейшей форме — эротическом приключении.

В целом, рассматривая структуру романа ИП именно как романа воспитания, следует отметить, что описано путешествие в поисках счастья, путешествие юноши, который хочет не только испытать счастье — но и понять его. Он видит перед собой несколько примеров осуществленной счастливой жизни, но пока счастье ускользает от него самого, — может быть, потому, что он сам не готов принять его: он хочет познавать и путешествовать далее.

Какое же имеет отношение этот сюжет к гоголевскому творчеству? Что мог заимствовать у Гоголя Газданов, кроме самых общих черт, на которых он воспитывался как писатель и которые он сам характеризовал как «неудержимый и безошибочный ритм повествования, какого нет ни у одного из наших классиков» [2]? Чем, собственно, может обеспечиваться эта неудержимость, чем она может поддерживаться?

Здесь мы можем упомянуть работу Андрея Белого «Мастерство Гоголя», в которой эпизоды «Мертвых душ» рассматриваются как фазы поворота колеса, и само колесо, с которого начинается известное нам всем повествование, оказывается структурным основанием поэмы [9]. С другой стороны, колесо оказывается

формой, характерной и для ярмарочной картины мира, которая встает перед нами в первом же рассказе Гоголя (см. наши работы «Ярмарка у Гоголя» и др. [10, 11]).

Во времена Газданова исчезли с улиц брочки, и автомобили стали шнырять по дорогам. В автомобиле кроме колес есть еще довольно много вращающихся и движущихся возвратно-поступательно деталей, и здесь мы выскажем предположение, что в той степени, как модель колеса служит структурной подосновой «Мертвых душ», модель автомобиля служит структурной подосновой ИП. Действительно, рассмотренные нами выше триадные структуры в русле линейного повествования реализуют сложное циклическое движение.

Что мы имеем в виду? Представим по оси X линейный ход повествования и будем отмечать по оси Y ситуации, когда идет рассказ об уделе женщины одинокой или теряющейся в связях (уровень 1), женщины, нашедшей «незамысловатого мужчину» (уровень 2) и, наконец, уделе счастливой жены (уровень 3). Отмеченные выше триады соответствуют в таком случае циклическому движению: при линейно разворачивающемся повествовании в романе дважды проходятся все три уровня (см. рисунок). Мы зна-

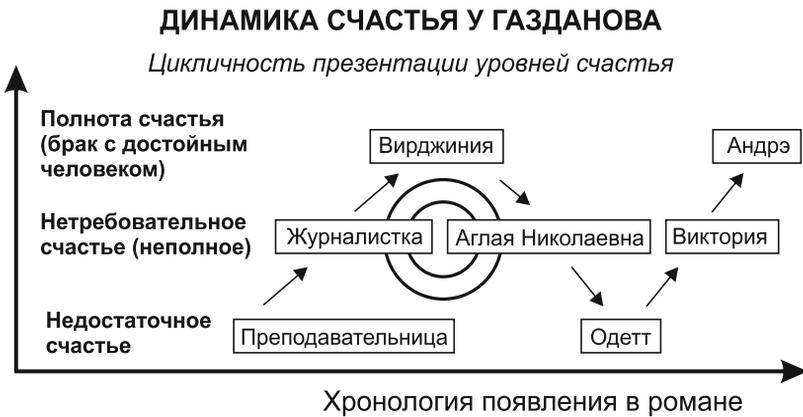


Рисунок. По оси Y — уровень счастья, соответствующий указанному персонажу (полнота реализации счастья), по оси X — момент появления данного персонажа в романе. Схема является упрощенной, в ней отражены только три наиболее грубые градации счастья. Здесь не указаны Жермен, которая появляется позже, мать Артура, жена Свистунова, а также незнакомка из Константинополя (которой предшествует «бриллиантовая Дора») — всем этим эпизодическим персонажам соответствуют свои уровни на оси Y

ем из школьного курса механики, что если на колесе поставить точку и следить за ее движением, то точка будет опускаться и подниматься, двигаясь поступательно, и полученная кривая называется «циклоидой». Так вот по подобию такой циклоиды и будет двигаться одна из основных тем газдановского романа: тема осуществления женского счастья.

Эта схема нам пригодится в качестве модели, которая может описать развитие романа. Заметим, что об особом «динамическом характере» прозы Газданова писала Анна Шишкина [12] (хотя в ее работе нет подобных аналогий). На наш взгляд, само представление о динамике повествования требует не только слов и деклараций, но и моделей (или зрительных образов). Возвращаясь к Гоголю, мы можем заметить, что родство повествовательных манер писателей может быть связано не только с использованием придаточных предложений, но и «модельным» принципом структурообразования, если угодно — базовой моделью, лежащей в основе повествования. Такой моделью для ИП является не отдельное колесо, но весь автомобиль: об этом свидетельствуют как неудержимые описания быстрой езды, опьяняющие повествователя не менее, чем читателя, так и сам характер дела и источника дохода семьи Николая (продажа автомобилей).

Таким образом, Газданов наследует Гоголю не в деталях манеры описания, а в структурах модели повествования, что само по себе далеко не так очевидно. Именно поэтому и развернулась полемика о гоголевском влиянии на творчество Газданова.

В качестве одного из доказательств родства ИП и «Мертвых душ» можно привести работу Вячеслава Боярского «Гастроно-



Николай Гоголь. Рим, 1845 г.

Фото С. Левицкого

мическая архитектура» [13], в которой прослеживается структурная аналогия между сценами поездки на пикник в конце ИП и сценами обедов во втором томе «Мертвых душ». Подводя итог, можно сказать, что влияние Гоголя на Газданова проявляется на таком уровне, что может быть названо базовым, и в данном случае один из самых скрытных и загадочных русских писателей XIX века повлиял на не менее загадочного и скрытного писателя XX века.

В статьях о Гоголе Газданов не обмолвился ни словом о таком влиянии.

В этих статьях речь шла о фантастическом и учительском моментах гоголевского творчества — собственно, тех моментах, в которых Газданов расходится с Гоголем наиболее сильно. Не принимая традиции учительской литературы, писатель-модернист XX столетия Газданов и не смог оценить масштаба литературной новационности «Выбранных мест из переписки с друзьями», и раскритиковал это произведение с точки зрения «здорового смысла» [2]. Однако за резкостью суждений Газданова о Гоголе нам видится не только бунт ученика, но и трагедия непонимания атеистическим рациональным сознанием XX века религиозных и художественных прозрений века XIX. Насколько же ближе к сути дела в понимании провидческих идей Гоголя подошел сербский философ конца XX века Жарко Видович, когда в книге «Трагедия и литургия» оценил работу Гоголя «Литургия» как основополагающую для пересмотра всей европейской истории культуры [15].

Заметим, что Андрей Платонов писал о послепушкинской литературе: «Нам кажется, Пушкин бы ужаснулся конечному результату кое-каких сочинений своих последователей, продолжателей дела русской литературы. Гоголь, например, и сам ужаснулся. Живые элементы пушкинского творчества, взятые отдельно, умерли и выделили яд. Еще все напоминало Пушкина, но на самом деле его уже не было. Великая по форме и по намерениям русская послепушкинская литература, вызывая тоску и голод в читателе, не могла все же его накормить, утешить и правильно направить в будущее».

Интересно, что самый необычный и значительный писатель Советской России критиковал Гоголя столь же остро, как и Газданов, — может быть, самый значительный писатель русского зарубежья, который стал своими романами «кормить, утешать и правильно направлять в будущее» читателей.

Любопытно, что уже в первых же откликах на роман ИП возникла гоголевская тема: Георгий Адамович в рецензии на ИП коснулся темы гоголевской традиции, хотя и оговорился, что не видит, чтобы «Газданов был далеким учеником Гоголя или ему подражал» [15]. И все же, независимо от признания гоголевской традиции в творчестве Газданова, существует «чувственная прелесть мира», которой любуются и о которой пишут все русские писатели; и здесь гастрономические перлы Гоголя стоят в одном ряду с «солнечными ударами» Бунина и переходами женщин от мужчины к мужчине в поисках счастья Газданова.

Газданов не одинок, когда живописует прелесть: вся литература XX века двинулась по пути все большего «раскрепощения», все более плотно она подходила к жизни, и все более интимные подробности становились объектом изображения в том корпусе произведений, которые выходят к широкому читателю.

Однако Газданов в ряду крупнейших писателей-модернистов XX века (Алексей Зверев его видел где-то неподалеку от Генри Миллера и Фердинанда Луи Селина) оказался наиболее деликатным автором, он остановился на дистанции от этой искусительной прелести.

Две новации XX века — освобождение городских женщин от традиционного уклада жизни, где им была отведена пассивная и страдательная роль, и появление автомобилей на улицах городов — не прошли мимо Газданова. Эти футуристические некогда темы — независимые женщины и свободно движущиеся private автомобили — кажутся такими банальными, такими избитыми нам сейчас, но когда-то они представлялись образами новой жизни, самой что ни на есть современной и соблазнительной.

В заключение хотелось бы отметить, что родство Газданова и Гоголя может находиться и не только, так сказать, в последовательности их рождения под солнцем русской литературы («Гоголь написал “Шинель”, из нее вышел Достоевский, Достоевский и Толстой родили Газданова»), а иметь своим истоком почву самого русского языка и особенно тех его угодий, которые питают живое мифологическое сознание русского народа (об этом писал Игорь Попов в работе «Газданов и Ремизов» [16]).

Тема женщин в творчестве Газданова рассматривалась также в нашей работе «По направлению к женщине» [17].

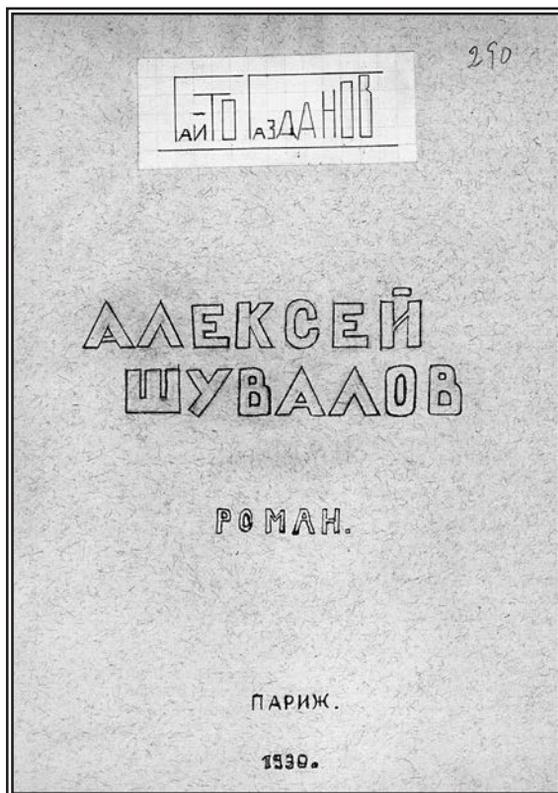
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Газданов Г.* Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Литературное обозрение. 1994. № 9–10. С. 78–83.
2. *Газданов Г.* О Гоголе // Газданов Г. Черные лебеди. М.: ОЛМА-Пресс, 2002. С. 5–12.
3. *Васильева М.* О рассказе Газданова «Бистро» // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 119.
4. *Цховребов Н.* Гайто Газданов. Владикавказ, 2003.
5. *Гоголь Н.* Мертвые души // Собр. соч.: в 8 т. М.: Правда, 1984. Т. 5, 6.
6. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1996.
7. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1996.
8. *Стендаль Ф.* О любви // Собр. соч.: в 12 т. / пер. М. Левберг и П. Губера. М.: Правда, 1978. Т. 7.
9. *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.
10. *Нечипоренко Ю.* Ярмарка у Гоголя // Жертвоприношение. [Сб. ст.]. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 383–391.
11. *Нечипоренко Ю.* Космогония Гоголя // Литература. 2002. № 1. С. 2–4.
12. *Шишкина А.* Динамический характер прозы Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейской литературы. М., 2008.
13. *Боярский В.* Гастрономическая архитектура: «Мертвые души» Н. В. Гоголя и «История одного путешествия» Г. И. Газданова // Хронос. Русская жизнь. URL: <http://www.hrono.ru/text/ru/boyar03.html>
14. *Видович Ж.* Трагедия и литургия // Современная драматургия. 1998. № 1. Январь — март. URL: http://www.hrono.ru/libris/lib_we/vidovich01.html
15. *Адамович Г.* «...Наименее русский из всех русских писателей...» // Дружба народов. 1994. № 6.
16. *Попов И.* Ремизов и Газданов // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейской литературы. М., 2008. С. 94–100.
17. *Нечипоренко Ю.* В определенном направлении: к женщине (творчество Газданова) // Хронос. Русская жизнь. URL: http://www.hrono.ru/text/ru/nech_zen.html

Вячеслав БОЯРСКИЙ

«ВЕЛИКИЕ МУЗЫКАНТЫ»
У Л. ТОЛСТОГО И Г. ГАЗДАНОВА.

Деконструкция любви: «Крейцерова
соната» Л. Толстого и «Алексей Шувалов»
& «Великий музыкант» Г. Газданова



Одна из загадок творчества Гайто Газданова связана с историей текста произведения, которое вначале носило название «Алексей Шувалов» (далее АШ), затем же стало называться «Великий музыкант» (далее ВМ). При этом автор изменил не только название, но и жанровую принадлежность: из романа оно превратилось в рассказ. Данная статья, в которой опус Газданова рассматривается через призму сопоставления и возможной полемики с Толстым, — наша очередная попытка исследовательского приближения к газдановскому тексту [1].

Завязкой газдановского произведения становится знакомство героев и их сближение. Сопоставляя эпизоды знакомства в АШ и ВМ, читатель заметит авторскую работу над сужением тематического диапазона будущей беседы. Так, в АШ, обсуждая тему предстоящего разговора, Соседов в двух репликах предлагает Шувалову на выбор следующее множество: «— Скачки? Гольф? Теннис? Буддизм? Музыка? — Не так быстро, — сказал Шувалов, засмеявшись. — Не так быстро. — Блок? Пикассо? Стравинский? Тагор? Пруст?» [3, с. 14]. В финальной же редакции (в ВМ) читатель вместо этого фейерверка пяти тем и пяти имен встречает короткую формулу: «Блок? Толстой? Музыка?» [2, с. 218]. Эта формула, думается, может быть истолкована двояко. Во-первых, как неслучайное перечисление тем, интересующих рассказчика (и автора, заметит знаток творчества Газданова). Во-вторых, как скрытую отсылку к произведению-ключу, произведению-источнику. И здесь ошибиться невозможно: соединение слов «Толстой» и «музыка» дает «Крейцерову сонату» — самый, пожалуй, скандальный шедевр Толстого.

Выдвинем гипотезу, что «Крейцера соната» Толстого связана с АШ/ВМ Газданова.

Что же связывает эти произведения?

Толстой, рассматривая институт брака, деконструирует «любовь» и исследует в произведении две реально действующих силы, две «власти»: власть женщин и власть музыки.

Те же властные инстанции становятся предметом интереса Газданова. Последний, однако, в отличие от Толстого, рассматривает не институт брака в его «классической» форме, но современный ему «свободный» брак.

Власть женщин у Толстого носит парадоксальный характер: «...то необыкновенное явление, что, с одной стороны, совершенно справедливо то, что женщина доведена до самой низкой степени унижения, с другой стороны — что она властвует» [6, с. 142].

Сравнивая власть женщин с властью угнетенных евреев, Толстой видит в этих двух властных инстанциях аналогию: давление унижения — и власть как естественный результат этого давления. При этом власть женщин, как и власть евреев, внешне незаметна, скрыта. Однако ее результаты налицо: «Женщины, как царицы, в плену рабства и тяжелого труда держат 0,9 рода человеческого. А все оттого, что их унизили, лишили равных прав с мужчинами» [6, с. 142]. Инструмент власти — эрос, всемерно пробуждаемый женщинами: «Женщины устроили из себя такое орудие воздействия на чувственность, что мужчина не может спокойно общаться с женщиной. Как только мужчина подошел к женщине, так и попал под ее дурман и ошалел» [6, с. 143].

Итак, концепция Толстого проста: женщина своим поведением создает своего рода «ловушку», куда неминуемо попадает мужчина.

У Газданова власть женщин не носит столь тотальный характер: есть герои, обладающие стойким иммунитетом к ней. Фактически перед читателем триада главных героев-мужчин, каждый из которых демонстрирует свою степень зависимости: Сверлов — максимальную, Шувалов — нулевую, Соседов — условно «нормальную». Максимальная степень зависимости от женщин не превращает при этом Сверлова в эротомана: героя интересует не столько телесная сторона эроса, сколько экзистенциальная: «...достаточно, чтобы прошла женщина, которая задержала бы ваше внимание — и вам становится бесконечно жаль чего-то, что промелькнуло перед вами и исчезло, и что эта женщина унесла с собой какую-то часть вашего личного богатства...» [3, с. 15].

Отметим, что женщина здесь становится символом не столько эротического характера, сколько эпистемологического: она воплощает возможный, но не состоявшийся жизненный поворот, зачеркнутую, упущенную жизненную траекторию, которая, возможно, и была единственно нужной и правильной. Кроме того, одному из героев приписан странный вид душевного расстройства, названный самим больным «чувством женщины».

Персонафикацией женской власти становятся в романе три женщины, одна из которых — Елена Владимировна — становится

той «Еленой Прекрасной», из-за которой во многом и возникает трагический конфликт; две другие — мать и дочь Александра Васильевна и Екатерина Алексеевна — вспоминаются нарратором как примеры той же «загадочной власти» [3, с. 39]. Соседов характеризует эту «загадочную власть», эту «женственность», вспоминая признание Александры Васильевны: «Всегда найдутся люди, которые сделают все, что мне нужно будет, если я только этого захочу, если я только посмотрю на них» [3, с. 39]. Хотя Елена Владимировна и не обладает такой властью над мужчинами, читателю сообщается, что «влияние ее было чрезвычайно велико» [3, с. 40]. Герой Газданова столь же остро ощущает свою зависимость от этой власти — и чувствует по отношению к властительнице не любовь, а ненависть. Ненависть эта принимает форму странного «преследования»: герой подстерегает объект своей «любви-ненависти» и следует за ним, не вступая с ним в контакт.

Отметим здесь же, что если толстовская трактовка брачного зрота базируется на социально одобренном механизме превращения женщины в «орудие воздействия на чувственность» [6, с. 143], то газдановский анализ говорит о харизме, которая не нуждается в каких-либо специальных манипуляциях со стороны ее носительницы: достаточно лишь попасть в ее поле действия — и ловушка захлопнется.

Другая совпадающая ключевая тема текста Толстого и текстов Газданова — власть музыки. Толстовскую позицию можно резюмировать тремя идеями: а) музыка — орудие, неотвратимо трансформирующее человека: «Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу» [6, с. 179]; б) музыка — не возвышающий, но лишь раздражающий человека инструмент: «Она действует, страшно действует, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует раздражающим душу образом. <...> Музыка действует как зевота, как смех. Мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего» [6, с. 179]; в) музыкант обладает особой властью над слушателем, которая часто используется первым во вред последнего: «...этот человек... по несомненному большому таланту к музыке, по сближению, возникающему из совместной игры, по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой, особенно скрипкой... этот человек должен был не то что нравиться, а несомненно без малейшего колебания должен был победить, смять, перекрутить ее, свить из нее веревку, сделать из нее все, что захочет» [6, с. 173]. Музыкант сравнивается с гипнотизером, способным манипулировать своей безгласной жертвой:

«Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек» [6, с. 180].

Близкую картину мы наблюдаем у Газданова. Но в отличие от Толстого манипуляторов у Газданова два, при этом ни один из них музыкантом в полном смысле слова не является. В произведении перед читателем два эпизода «власти музыки»: в одном случае это концерт Шаляпина, когда пение сопровождается музыкой, но ключевым элементом, конечно, является голос: «...он пел именно так, как это было невозможно, и ни на минуту его единственный в мире голос не сходил с высот недостижимости — и мне сразу стало ясно, что до этого момента самые прекрасные тайны на земле были мне неизвестны и недоступны...» [6, с. 230].

Другой случай «власти музыки» — это разговор Карелли. Музыка человеческого голоса — вот стихия, исследуемая Газдановым. Результаты ее воздействия те же, что у Толстого: особые внутренние состояния слушателя (во время выступлений Шаляпина и Карелли) — и харизматичная власть исполнителя, проявляемая в полной и бесповоротной «победе» Карелли над «царившей» до этого момента Еленой Владимировной.

Итак, совпадение двух центральных тем у Толстого и Газданова очевидно. Совпадает и их соотношение, иерархия: в обоих произведениях женская власть, подчиняющая мужчин, сама подчиняется власти музыки и ее носителя; мужчина же, видящий падение обожаемого «идола», мстит. У Толстого это «подчинение» Позднышева женщине — и месть за поруганную честь. У Газданова — «подчинение» Шувалова/Сверлова Елене Владимировне — и убийство Карелли. Попробуем найти другие, менее очевидные «следы» «Крейцеровой сонаты» в данных газдановских текстах. Одним из первых в глаза бросается прием говорящих имен. Любопытно, что прием этот, весьма архаичный, совершенно нетипичен ни для Толстого, ни для Газданова. Тем показательней становится его использование Газдановым. У Толстого в произведении лишь два имени: Позднышев и Трухачевский (остальные персонажи нарочито безымянны). Первое имя связано с «опозданием»: «Позднышев» — тот, кто приходит поздно. В контексте сюжета этот мотив начинает «работать» в момент, когда герой возвращается в город — и опаздывает на поезд из-за поломки, что влечет за собой возвращение героя домой уже за полночь, обнаружение жены в обществе музыканта — и убийство супруги, пойманной на «месте преступления». При этом Позднышев упоминает, что намеревался приехать на скором поезде днем. Читатель вправе достроить, соответственно,

иную цепь событий, которая бы случилась, если бы не опоздание Позднышева.

Фамилия Трухачевский связана со словом «труха» и является косвенным «аргументом», подтверждающим справедливость той характеристики музыканта, которую дает герой-рассказчик: «Дрянной он был человек...» [6, с. 166]. Существительное «труха», видимо, отсылает к прилагательному «трухлявый», синонимичному «гнилой»; последнее, в свою очередь, в одном из своих значений является оценочным и значит «плохой», «подлый» («Новейший большой толковый словарь русского языка» одно из значений слова «труха» определяет так: «О чем-то, не имеющем ценности, никчемном, пустом, бесполезном» [4, с. 1536]).

Газдановские герои в двух редакциях опуса называются по-разному. Однако и в первой, и во второй можно проследить корреляцию имени и образа. В АШ читатель видит следующую триаду: Алексей Андреевич Шувалов («влюбленный» атлет) — Николай Сергеевич Соседов (рассказчик) — Борис Константинович Круговской («манипулятор»). ВМ демонстрирует частичный обмен именами: «влюбленный» атлет получил имя Борис Аркадьевич Сверлов, герой-манипулятор получил имя Алексей Андреевич Шувалов, рассказчик сохранил свое имя Николай Соседов. Рассмотрим «говорящий» аспект этих имен. Во-первых, обращает на себя внимание тот факт, что одно из имен переходит к другому герою: имя Алексей Андреевич Шувалов по каким-то причинам сочтено автором неподходящим для атлета — и подходящим для героя, ведущего интригу.

Разобьем имя на две части: на имя-отчество — и фамилию. Анализ исторических личностей с таким именем и отчеством дает единственную крупную историческую фигуру: Алексея Андреевича Аракчеева. Сопоставление с этой неоднозначной исторической фигурой делает вполне понятным как перенос этого имени на героя-манипулятора, так и определенные особенности самого героя. В частности, Аракчеев был известен своим личным бескорытием: зафиксированы многократные случаи его отказа от императорских милостей (в частности: а) отказ от ордена Святого Владимира; б) отказ от чина генерал-фельдмаршала; в) отказ от бриллиантов, которые были пожалованы ему вместе с портретом императора Александра I; г) отказ от чести, оказанной его матери императором — от чина статс-дамы).

Та же особенность характеризует героя-манипулятора в АШ: герой — исключительно талантливый художник и музыкант-импровизатор, однако он бескорыстен: отказывается выставлять свои картины и продавать их, отказывается давать концерты. Другим мотивом, связывающим Аракчеева и героя Газданова, становится мотив

особой «железной музыки невидимого механического оркестра, ни на минуту не прекращавшейся» [3, с. 26], которая постоянно играет в кафе, сделанном и устроенном по точным указаниям героя-манипулятора (в частности, «настоявшем на механическом оркестре» [3, с. 27]). Механичность этой музыки может трактоваться как отсылка к музыке военной; вспомним, что именно Аракчеев по приказу Александра I вводил военные поселения и подавлял бунты, в них возникавшие.

И наконец, последним «темным» мотивом, который «объясняется» с помощью отсылки к Аракчееву, становится мотив «смертельного равнодушия» героя, возможно отсылающий нас к некой личной катастрофе в прошлом. Такая личная катастрофа была и в жизни Аракчеева: это история убийства его любовницы Настасьи Минкиной, описанного в «Былом и думах» А. Герцена (книге, хорошо известной Газданову).

Фамилия Шувалов также является говорящей и ассоциируется со знатным родом Шуваловых, давшим России нескольких исторических деятелей, самым известным из которых был Иван Иванович Шувалов, фаворит Елизаветы Петровны. Фактически это фамилия, акцентирующая «вельможность» героя, который действительно демонстрирует поведение аристократа. Кроме того, Иван Иванович Шувалов был известен и личным бескорытием, что, как мы уже говорили, становится приметой и персонажа Газданова.

Отметим, что первое имя ко всему равнодушного героя-манипулятора, вычеркнутое Газдановым, было еще более говорящим: Борис Константинович Круговской. Имя и отчество в нем недвусмысленно отсылало к фигуре Бориса Константиновича Зайцева, фамилия же подчеркивала «завершенность», «закрытость», абсолютную самодостаточность героя.

Имя Борис Аркадьевич Сверлов — подчеркнуто говорящее. Во-первых, в ВМ мы находим эпизод, когда отчество «Аркадьевич» становится предметом обсуждения Соседова и самого Сверлова: «Хорошее у вас отчество, идиллическое, — сказал я ему как-то. — Да, но мне оно плохо подходит, — ответил он» [2, с. 265]. Во-вторых, мотив «сверления» идеально соответствует образу героя и «объясняет» почти все броские аспекты его поведения: а) «сверление» взглядом женщин, которые проходят мимо [2, с. 265]; б) наличие нескольких навязчивых идей и состояний («смертельное томление» [2, с. 267] и «идея женщины», с уходом которой, возможно, исчезает «ваше личное, чувственное богатство» [2, с. 265], «сверлящие» сознание героя); в) то неотступное преследование/сопровождение Сверловым героини, а затем и ее обидчика, которое заканчивается трагическим финалом.

Имена второстепенных персонажей также довольно «красноречивы». В частности, писатель Франсуа Терье отсылает к французскому писателю Андре Терье (Theuriet). Имя (или псевдоним) «великого музыканта» Ромуальд Карелли отсылает читателя к знаменитому итальянскому скрипачу и композитору эпохи барокко Арканджело Корелли (отметим, что в первой редакции имя героя Газданова имеет одну букву «л» и тем самым менее связано с именем-источником).

Отдельно хочется упомянуть персонаж, линия которого полностью отсутствует в АШ, но появляется в ВМ: это m-г Энжель, политик, на глазах героев по неизвестной причине теряющий свою харизму, а затем и место на социальном олимпе. Имя здесь, по видимому, происходит от немецкого слова «Engel» (ангел), провиданного по правилам французского языка. Если принять эту трактовку, то перед нами ироничное обыгрывание сюжета «падшего ангела», и падение здесь происходит с политического (и социального) олимпа.

Имя героини — Елена Владимировна (фамилий у женских персонажей ВМ нет) — ассоциируется с Еленой Прекрасной. Героиня, как и ее античная тезка, переходит от одного мужчины к другому (от Энжеля к Терье, от Терье к Карелли, от Карелли к Шувалову; последний переход остается под вопросом); конфликт ВМ (как и Троянская война) инспирирован ее красотой и обаянием.

Опираясь на вышесказанное, сопоставим главных героев Толстого и Газданова — Позднышева и Сверлова. Оба, как уже указывалось, имеют говорящую фамилию. При этом если Позднышев в самый важный момент приходит поздно, то герой Газданова на глазах читателя проходит незаметную трансформацию в своем отношении ко времени, становясь из Позднышева своего рода анти-Позднышевым. Мы имеем в виду примечательный эпизод с потерей часов героем-рассказчиком и ситуацию знакомства рассказчика со Сверловым, когда Сверлов по ошибке присылает Соседову письмо, адресованное некой женщине. Как выясняется потом, женщина эта умерла, не получив этого письма: герой совершил ошибку — и опоздал. Далее, однако, в финальной сцене ожидания Карелли, Сверлов приходит с большим временным запасом, готовый ждать столько, сколько понадобится, несмотря на февральский мороз. Собственно, само ожидание Сверлова связано с его желанием остановить унижения и избиения Елены Владимировны, которые позволяет себе «великий музыкант» Карелли (пока это не зашло далеко и не стало слишком поздно).

Внешне герои похожи мало: Позднышев описан как «небольшого роста господин», Сверлов же человек широкоплечий (далее

читателю становится известно о его выдающихся атлетических способностях). Отметим, однако, что в ранних редакциях КС толстовский герой обладал подчеркнутым атлетизмом: Степанов рисуется попутчику человеком привлекательным и вызывает живой интерес своим «грустным, добрым и любящим» лицом: «видно было, что этот человек не только благовоспитанный, но умный и многосторонний»; «хорошо, тонко сложенный, высокий, очевидно очень сильный (видимо, бывший гимнаст)... с правильным носом, толстыми губами и карими быстрыми и усталыми глазами, из которых один косил. Быстрые, сильные и красивые все движенья, большие красивые жилистые руки. Во всем чувствовалась сдержанная нервная напряженность» [5, с. 121–122]. Возможно, Газданову были известны материалы ранних редакций толстовской повести.

В облике Позднышева сразу подчеркивается одна деталь: у него «необыкновенно блестящие глаза» [6, с. 123] (далее деталь эта многократно повторяется Толстым [6, с. 125, 128–129], в разговоре со случайными попутчиками глаза Позднышева «загораются огнем» [6, с. 129]. В облике Сверлова также подчеркивается особое выражение его глаз: «...глаза его имели напряженное выражение, смягчавшееся, если он улыбался...» [2, с. 262]. При этом уже в первую встречу с рассказчиком глаза Сверлова описаны так: «...глаза его стали необычайно страшными» [2, с. 263]. Далее тема особого взгляда Сверлова фиксируется и развивается в прозвище «джеттаторе», которое ему дает Соседов. «Джеттаторе» в собрании сочинений Газданова переводится как «прощельга» (с пометкой: ит. жарг.), что создает некоторый диссонанс в восприятии героя. Однако если вспомнить, что в Италии слово «джеттаторе» означает человека с дурным глазом, то все встает на свои места.

Другой особенностью Позднышева, всемерно подчеркиваемой Толстым, является его нервное поведение: у него порывистые движения [6, с. 123], словосочетание «нервный господин» повторяется в тексте неоднократно [6, с. 124, 129]. Уже первое вступление в разговор Позднышева характеризует его как человека весьма неуравновешенного: «...мы увидели моего соседа... который во время разговора, очевидно интересовавшего его, незаметно подошел к нам. Он стоял, положив руки на спинку сидения, и, очевидно, очень волновался; лицо его было красно и на щеке вздрагивал мускул» [6, с. 128]. Сверлов также демонстрирует экстраординарную нервозность. Вот, например, описание первой встречи его с Соседовым и реакции во время разговора о письме: «...лицо его так побагровело, что я боялся, не станет ли ему дурно» [2, с. 263]. В другом эпизоде на невежливый жест гарсона в кафе Сверлов реагирует чрезвычай-

но жестко: «Лицо Бориса Аркадьевича стало белым от бешенства. <...> Борис Аркадьевич застучал палкой по столу и стучал до тех пор, пока к нему не подошел гарсон» [2, с. 268].

Третьей характерной чертой толстовского Позднышева является его некоммуникабельность: в вагоне, например, он «старательно избегал общения и знакомства. На заговариванья соседей отвечал коротко и резко...» [6, с. 123–124]. Персонаж Газданова обладает аналогичной чертой: «Ему вообще была свойственна резкость, отрывистые ответы и отсутствие той усыпительной и монотонной, но приятной мягкости голоса, которой отличаются французские *intellectuels*... Это объяснялось, как мне кажется, тем, что всякий или почти всякий образ общения с окружающими был Борису Аркадьевичу непривычен и неприятен» [2, с. 267–268]. Отметим, что в более раннем АШ некоммуникабельность героя характеризуется более резко: «Алексей Андреевич не только избегал новых знакомств... — он не любил вообще людей» [3, с. 18].

В образах героев совпадает также лейтмотив идеи-фикс — идеи женщины и женской власти. Позднышевым настолько владеет эта идея, что он оказывается не в силах сдержаться и рассказывает попутчику в поезде и свою историю, и свои выводы, и открытия: «В сущности же, эта моя любовь была произведением, с одной стороны, деятельности мамы и портних, с другой — избытка поглощавшейся мной пищи при праздной жизни» [6, с. 140]. Позднышев чувствует себя носителем нового знания, именно этот пафос заставляет его говорить: «Я развалина, калека. Одно во мне есть. Я знаю. Да, это верно, что я знаю то, что все еще не скоро узнают. <...> Да, не скоро еще люди узнают то, что я знаю. Много ли железа и какие металлы в солнце и звездах — это скоро узнать можно, а вот то, что обличает наше свинство, это трудно, ужасно трудно» [6, с. 157].

О Сверлове же рассказчик сообщает: «Женщины всецело владели его воображением — даже тогда, когда он этого не хотел...» [2, с. 264]. Именно женщины являются скрытым центром жизни героя, в какой-то момент словно попадающего в ловушку одной из них.

Важно отметить, что героев связывает с женщинами не любовь. Позднышев у Толстого старательно избегает этого слова и фактически сообщает о сложном чувстве, включающем в себя чувственное влечение и ненависть. Герой Газданова преследует Елену Владимировну, так как, по собственному признанию, ее ненавидит [3, с. 25]; но именно эта странная «ненависть» (столь близкая к любви) заставляет его защищать героиню в финале, не останавливаясь уже перед убийством ее обидчика. Итак, налицо общий мотив «любви-ненависти».

Позднышева и Сверлова связывает и владение собой, удивительная способность самоконтроля: собираясь наказать изменницу-жену, Позднышев берет себя в руки и хладнокровно подготавливает все необходимое (отсылает слугу, раздевается, берет оружие); Сверлов, готовясь встретить своего более счастливого соперника, приходит на место убийства загодя и хладнокровно ждет.

Метафорой, с помощью которой в КС описывается Позднышев, становится слово «зверь»: «Как вспомню только про того зверя, который жил во мне тогда, ужас берет» [6, с. 173–174]; «Бешеный зверь ревности зарычал в своей конуре и хотел выскочить, но я боялся этого зверя и запер его скорей» [6, с. 181]. В АШ читатель встречает ту же метафору: «Было что-то звериное и инстинктивное в его преследовании Елены Владимировны: так хищные животные проводят целые дни в погоне за крупной добычей и ждут, пока олень или лось ослабеют; и терпение их чрезвычайно велико» [3, с. 40].

Важным совпадающим мотивом обоих текстов становится мотив предчувствия трагического события. Позднышев, рассказывая о первом визите Трухачевского, отмечает: «Удивительное дело! Мои отношения к нему в первый день, в первый час моего свидания с ним были такие, какие они могли быть только после того, что случилось» [6, с. 171]. Рассказчик, муж и отец семейства, ясно понимает опасность, которую представляет музыкант, и ясно осознает, что в его силах сделать так, чтобы они больше никогда не виделись, однако расценивает такое поведение как продиктованное страхом. Так унизиться Позднышев не может — он идет навстречу надвигающейся опасности, принимая Трухачевского с подчеркнутой вежливостью: «Я с особенной учтивостью проводил его до передней (как не провожать человека, который приехал с тем, чтобы нарушить спокойствие и погубить счастье целой семьи!)» [6, с. 175].

Почти в самом начале АШ мы встречаем фрагмент, в котором рассказчик рассуждает о предчувствиях и о людях, обладающих этой особой «душевной чувствительностью, которая... у некоторых людей... предшествует событиям и заставляет их почти бессознательно... определять значительность того или иного факта, случившегося с ними» [3, с. 11] (в ВМ этот фрагмент подвергается минимальному редактированию, но сдвигается с начала в середину текста).

Именно здесь впервые в тексте Газданова появляется мотив насильственного убийства, которого с помощью своего дара избегает один из знакомых рассказчика в АШ. Сам рассказчик с

немалым сожалением утверждает, что таким даром не обладает. Однако далее мы видим его «прозрение», своего рода обретение дара: «Я не мог представить себе, какой внешний вид примут дальнейшие события и что именно произойдет, но неизбежность важного и трагического события была несомненна, хотя никаких разумных оснований для этого я не мог бы привести» [3, с. 46]. Интуиция героя выходит за пределы рационального и неумолимо ведет его к истине.

Число параллелей между двумя текстами можно умножить.

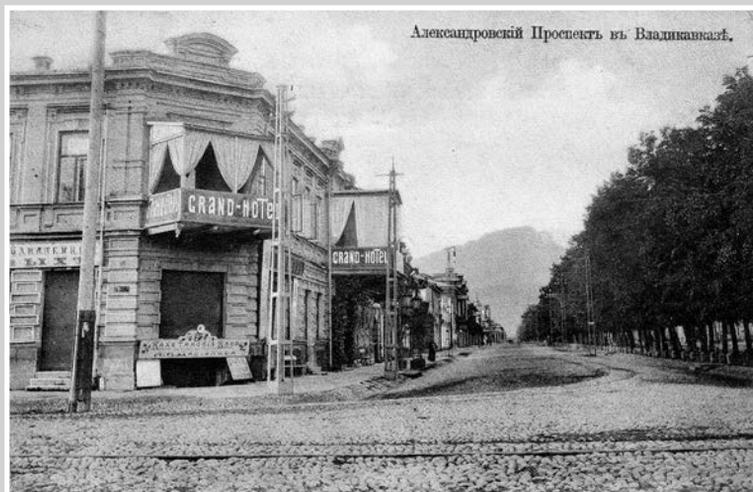
Попробуем резюмировать. Думается, можно говорить о скрытой полемике Г. Газданова с Л. Толстым. Толстовская концепция максимально физиологична: никакой любви нет и быть не может, есть лишь ловушка чувственности, удачный результат действия матерей и портних, с одной стороны, и избытка пищи при праздной жизни — с другой. При этом женская власть «сдается», проигрывая власти музыки — и музыканта. Газданов же, исследуя любовь, связывает ее возникновение с воздействием особого рода, с харизмой, тайной. Однако и у Газданова, и у Толстого власть женщины уступает власти музыки — будь то музыка классическая или музыка человеческого голоса. Таинственный дар любви уступает по силе своего воздействия дару музыкальному.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Боярский В. А.* «Великие музыканты» у Л. Толстого и Г. Газданова. Статья I: «Люцерн» и «Алексей Шувалов» / «Великий музыкант» // Toronto Slavic Quarterly. 2019. № 68. С. 1–19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/68/Boyerskiy68.pdf>
2. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 3.
3. *Газданов Г.* Алексей Шувалов // Дарьял. 2003. № 3.
4. Новейший большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, Рипол классик, 2008.
5. *Опунская Л. Д.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1892 год. М.: Наука, 1979.
6. *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: в 22 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1982.

Даниэль ОРЛОВ

ГАЗДАНОВ И ВЛАДИКАВКАЗ МОЕЙ СЕМЬИ



Александровский Проспект в Владикавказе.

Александровский проспект.
Владикавказ, 1908 г.

Август 1981 года. Я впервые во Владикавказе, тогда еще Орджоникидзе. Мы приехали на маленьком автобусе-«рафике» из Ставрополя. Мне двенадцать лет.

Что общего между детскими впечатлениями ленинградского мальчика из интеллигентной семьи и выдающимся русским писателем Гайто Газдановым, осетином, офицером, эмигрантом, станет понятно по мере чтения либо не будет понятно никогда. Во втором случае — «ну и не надо». Я пишу этот текст, скорее, для себя и для друзей, что обычно не делаю, твердо соблюдая завет Константина Симонова писать для широкого читателя и завет нашего современника, великого Валерия Попова: «Стрелять надо в невидимую цель». Впрочем, кажется, Валерий Георгиевич мной не будет разочарован.

Это были годы после московской Олимпиады. Огромное событие для мира и страны, окончательно поделившее мир на два лагеря. Американцы на Олимпиаду свою делегацию не послали, а в пику учредили Good Will Games — Игры доброй воли, куда приехали те, кто посчитал, что в краткосрочной перспективе лучше дружить с Микки Маусом, нежели с Чебурашкой. Это нормально. «Спорт — не политика!» Что? Спорт — всегда политика.

Впрочем, никогда еще Советский Союз не был так открыт — так запросто, без проволочек, получались долговременные туристические визы, так «либерально» относились к приехавшим, не пуская каждому вслед агентов кровавой Кей-Джи-Би. Этот термин я тогда и узнал. Очень круто. Я потом иначе КГБ и не называл, понтовался.

В тот год приехали наши «канадцы». Впервые они приехали в год Олимпиады в Ленинград, и перед тем, как их встретить, мой отец пошел и сдался в Кей-Джи-Би, сообщив, что к нему едут родственники из-за границы. И не просто из-за границы — аж из Канады.

— Степень родства? — спросили на Литейном.

— Двоюродная сестра с мужем и ее дети, мои племянник и племянница.

— И что вы хотите?

— Хочу сообщить.

— С какой целью?

— С целью, чтобы потом не спросили, почему не сообщили.

Папа любил пересказывать этот кажущийся ныне сюрреалистическим диалог.

Они приехали «пробно» в июле 1980-го. Лишь малая часть нашей большой семьи, которую разбила революция, потом война, потом просто жизнь. В той большой семье было три брата и сестра. Один оканчивает кадетский корпус в Санкт-Петербурге, потом юнкерское артиллерийское училище и отступает вместе с белыми в Крым, это старший брат отца — дядя Воля. Второй брат — начальник штаба бронетанковых войск у Тухачевского, сестра (самая старшая из всех) тихо переезжает на Волгу, а мой дед Константин после цепи совершенно невероятных, невозможных по уровню невероятности для литературы событий оказывается абреком в самообороне одного из осетинских селений. Потом еще много чего, что составляло историю страны, но это потом.

А начинается история именно во Владикавказе, в доме из розового кирпича на перекрестке дорог, недалеко от бывшего ипподрома. В этом доме жили родители моего деда — потомственный дворянин генерал Александр Орлов и его жена. По уверению деда, отец его был военным врачом, дослужившимся до генерала и умершим своей смертью где-то в начале двадцатых, когда сам дед скакал в бешмете с газырями по цветущим альпийским долинам в районе Казбека. Больше всего дед сокрушался, что не

смог быть на похоронах отца. О нет. Все было не так. Все было совсем не так.

Канадские родственники приехали в Ставрополь транзитным рейсом через Прагу и Москву. «Рафик» был уже заранее арендован по телефону тетушкой Ксаной, и мы встречали своих в аэропорту Минеральных Вод уже на нем. Кавказ. Ксана родилась в двадцать третьем в Париже, она никогда не видела Кавказ, где когда-то окончились дни мужчин четырех поколений служивых Орловых. Пра-пра-пра- (я путаюсь в префиксах) -дед служил у генерала Ермолова, и тот Кавказ завоевывал, получил потомственное дворянство за лихость и подвиги, взял в плен черкесскую княгиню Ашаеву, женился и прижил множество детей. У нас в жилах дикая кровь горцев. Мы гордимся этим, ну и, конечно, привыкли малодушно списывать на необузданный кавказский характер свои выходки по молодости или по нетрезвости.

Мы встретили канадцев и приехали в квартиру на Осетинке, на проспекте Ленина, самый угол улицы Короленко. Там мой дед Александр впервые увидел их всех. Дядя Воля, его брат, приезжал из Канады раньше, в шестидесятые, всерьез напугав своим визитом деда, который всю жизнь умалчивал происхождение от боевого генерала, участника Русско-японской войны, выдавая себя за сына военного врача. О том, как было на самом деле, я узнал уже спустя много лет после смерти деда и отца. Дед не рассказывал отцу, боясь, что тот выболтает мне, а я выболтаю в школе. Ребенок же! Один раз почти год лагеря как вейсманисту-морганисту деду уже хватило, второй раз не хотел.

Помню эту встречу канадцев. Помню деда в индийском френче военного покроя с короткими рукавами, седого, с лихой прической, выбритыми висками, похожего на служивого из иностранного легиона, не то серба, не то македонца. Скорее, второе. Дед до самой смерти читал на греческом. Помню, как ехали через огромные поля пшеницы до Ставрополя, поднимались по серпантину от Татарки до города. И потом как входили в дом. И тетушку, на лице которой лишь на миг что-то мелькнуло, когда вошли в подъезд и пахло сыростью из подвала. Плевать на сырость! Все были счастливы.

Огромный стол с кубанскими и кавказскими яствами, приготовленными моей тетей Лидой, родной сестрой отца.

Грузинские вина. Фрукты. А потом романсы, которые поет дед, а канадцы записывают на магнитофон. Я не знал, что дед умеет петь. О, как он пел «Красивая лукавая» и «Белой акации».

Воссоединение семьи — эпохальное событие. Впрочем, я тогда больше радовался мешку с жвачками, кубуку Рубика и диктофону «Дженерал Электрик», на который много лет спустя я записывал свои первые песни. Дети весьма меркантильны. Детство вообще состоит из того, что у тебя есть и что на что ты можешь сменять. Мой рейтинг за то лето вырос до недостижимых высот. Одни диски Ghost in Mashine и Greatest hits Боба нашего Дилана чего стоили. За счастье их переписать меня одаривали щедро. Впрочем, здесь не про счастливого адепта карго-культа.

Спустя три дня тот же водитель, что встречал в аэропорту, что катал по Ставрополю, повез нас всех в Орджоникидзе. Он был огромный, этот водитель. Папа мой спросил, не спортсмен ли, тот ответил: штангист. Помню, звали Лёхой. И Лёха точно работал на Кей-Джи-Би. Но это нормально.

Мы выехали из Ставрополя ранним утром, около пяти, «по холодку», хотя в это время в августе уже жара. Это было мое первое путешествие на машине так далеко. Нет-нет, с родителями я ездил и междугородними автобусами, и поездом, даже один раз летал самолетом, но то не было настоящим путешествием. А это было. Мы останавливались где кому хотелось. Незабываемое счастье свободы.

Почему-то помню пикник на краю кукурузного поля где-то уже на границе Ставропольского края. Остались цветные кодаковские фотографии: плетеные корзины (не для понтов, а просто некуда больше складывать еду), белые скатерти (а какие еще? Пластиковых не было), порезанные на четвертинки длинные помидоры, запеченное в фольге мясо, зелень, лук, грузинское вино, которое достали по благу через дедушку. Он как ветеран войны имел право на какие-то привилегии. Это была «Алазанская долина». Впрочем, я пил лимонад «Буратино».

И вот все ближе и ближе Кавказ. Наконец Терек и отель «Владикавказ», из окон номера которого видна мечеть с двумя минаретами и набережная. И что-то еще. Мы здорово устали за поездку, но был заказан ужин. Помню забавный эпизод. Гостиница принадлежала системе Intourist. Персонал привык работать с иностранцами и на глаз определяли, откуда гости. На наш стол сразу поставили американский флажок.

— О нет! — взмолилась на английском тетушка.

— Нет проблем, — сказал официант и принес французский флаг.

- С чего это? — на злом французском спросила тетя Ксана.
- Простите! — стушевался официант и принес британский.
- Несите югославский.

Каюсь, американский флажок я оставил себе и сидел под ним. Запретный плод сладок. Мой отец смеялся, тетя Ксана ерничала, троюродная сестра говорила: «Это пройдет». Прошло. Нескоро, но прошло.

Почему югославский? Энтони, Антон, муж тети Ксаны, — хорват. Они познакомились сразу после войны. Тетушка влюбилась в молодого молодцеватого капитана пароходства Дубровника и супротив желания семьи вышла за него замуж. «Я молода. Я влюблена. Я так хочу и значит имею право», — сказала Ксана своим родителям.

Конечно, она уехала к мужу в Югославию. Потом Тито. Потом Антон оказался в тюрьме, а Ксана и одноклассник Антона спасли его на яхте, перевезя в Италию через Адриатику. Да! Он прыгнул в море с крепостной стены. Это нельзя использовать в прозе, поскольку литературщина и фантазия. Кстати, яхта до того принадлежала Муссолини. Много лет спустя я метафоризировал ту реальность в романе «Тишина Лейлы». А вообще, я много писал о своих. И в «Долгой ноте» вся правда о том, как я приехал после смерти стариков разбирать перед продажей квартиру, и в «Чесноке» и во «Времени рискованного земледелия», где детство собственного отца в маленьком городке Тутаев на Волге приписал детству одного из персонажей. Да! Мой дед был один из тех, кто вывел ту самую брейтовскую свинью. Впрочем, никто о том теперь не помнит. Свинья и свинья. Экая невидаль.

И вот Владикавказ — форпост Российской империи на Северном Кавказе. Иностранцам нельзя было просто так шляться по городу, и к нам прикрепили экскурсоводшу — безумно красивую рыжую осетинку, от которой даже у шофера из Кей-Джи-Би Лёхи делался дыхательный спазм. Она много что рассказывала, весьма подробно и интересно. Возила на Военно-Грузинскую дорогу, в аулы за городом, где дед мой в девятнадцатом и двадцатом скакал на коне.

— Закон гор был прост. Въезжают два всадника на пригорок с двух сторон, пускают коней в галоп и в какой-то момент палят друг в друга. Если оба выжили, подъезжают и разбираются, кто есть кто и, собственно, из-за чего.

Мне такие рассказы, понятное дело, нравились. Такое не может не нравиться мальчишке, только-только посмотревшему фильм «Дата Туташхия». Дата Туташхия — мой дед! Обалдеть!

Следующим вечером мы поднялись на один из минаретов мечети, и моя троюродная сестра от восторга — стоять на такой высоте и обозревать горы! — запела альпийский йодль: «Йоли-йоли-йоли кууу, йоли кууу». Пожалуй, навсегда у меня теперь вечер во Владикавказе связан с этим восторгом девушки. Уверен, Аллах простил ее. Это же радость человека перед творением господним. А я не помню ни убранство мечети внутри, ничего. Только узкую винтовую лестницу и йодль на фоне Кавказского хребта. И Казбек вдалеке сахарной головкой.

Много позже, уже не в Ленинграде, а в Санкт-Петербурге, провели вдруг очередные Good Will Games. Мы с друзьями забрались ночью на верхние хоры Троицкого собора, который только-только покинуло объединение «Ленмонументскульптура». Мы так же продирались узкими лестничками под самый купол, чтобы спеть. Мы пели, что могли, лишь бы с упоминанием Господа, поскольку не знали слов молитв. Уверен, Он услышал. Он не мог не услышать. Возможно, лишь от этой нашей нетрезвой студенческой молитвы я остался жив, когда пришло время в первый раз умереть.

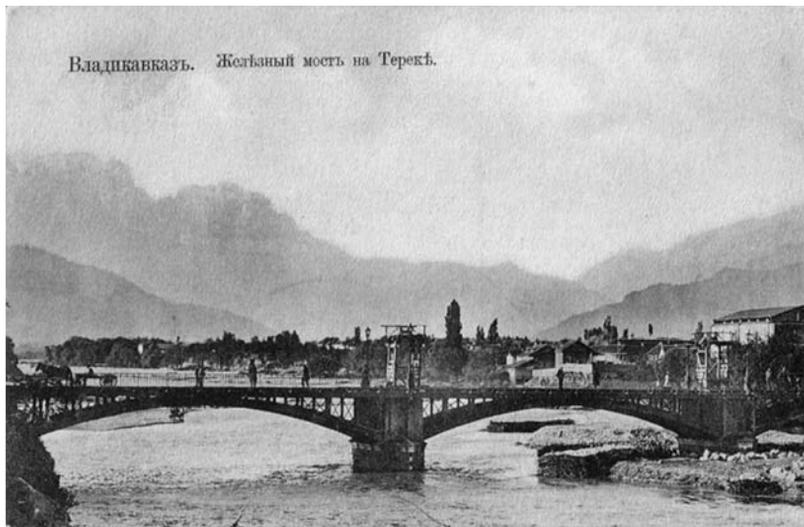
Мы ездили на нашем «рафике» по окрестностям Владикавказа, а красивая осетинка рассказывала об истории Осетии, об истории Кавказа, а потом перешла к рассказам о годах Гражданской войны. И там был в рассказе эпизод, который, как я теперь понимаю, был скорее придуман, нежели случился на самом деле. О том, как белые расстреливали красных и на месте расстрела земля еще несколько дней шевелилась. Почему? Раненых засыпали вместе с убитыми, не сильно заморачиваясь. И тут мой дед зарыдал. Экскурсоводша решила, что старик-македонец впечатлительный. Но дед никогда не был сентиментален.

За сутки до того мы ходили по тем местам, где прошло его детство. Родился дед Александр в Воронеже, но ранние годы, включая гимназические, прошли во Владикавказе. Я помню истории, как они, гимназисты, ходили в городской сад, где играл духовой оркестр. Они усаживались в первом ряду и начинали грызть лимоны, морщась и слглатывая слюну. Через пять минут оркестр захлебывался слюной, концерт прекращался, а за гимназистами гнался городской. Красиво? Не то слово!

Мы подходили к школе, когда-то той гимназии, где дед учился. Есть фотография его на лестнице. Я не пошел внутрь: «Ну их на фиг эти школы! Достали!» Мы были в парке, где когда-то стояла «ракушка» оркестра, были и рядом с домом, где прошли детство и юность деда Александра. Вот фотография, он сидит на крыльце. Нет, в дом мы не заходили, там другие люди, и старик просто это не выдержал бы. Вообще в нашей семье рассказывалась история, как совсем юный девятнадцатилетний дед Александр уехал в горы (читай, сбежал). Якобы в их дом забрались воры и он (охотник с ранней юности) подстрелил двоих, а потом и третьего, когда тот бежал к мосту. Опасаясь мести бандитов, дед Александр и был вынужден скрыться в горах. На самом деле все было не так. Это я узнал много лет спустя, когда тетушка Ксана поведала мне настоящую историю, рассказанную дядей Волей. Красные пришли арестовывать отца моего деда, генерала. И всех красных пострелял дед. Семья отправила деда к знакомым в аул, а сами собирались назавтра. Назавтра родителей деда забрали и спешно расстреляли. Такая вот история.

Дед Александр прожил сложную, интересную жизнь. Он учился на биолога, стал доктором наук, заведующим кафедрой мелкого животноводства Ставропольского сельхозинститута, был убежденным сторонником коммунизма, хотя в партии не состоял, добровольцем пошел в 41 год на фронт, получил контузию под Вязьмой и чудом остался жив. Да, я уже говорил, что дед как генетик попал в лагерь, но на короткий срок, и вышел по ошибке. Такое тоже бывало. Он всю жизнь боялся рассказать правду про своего отца, так боялся, что даже моему отцу, своему младшему сыну, не рассказал. Однако...

Старший брат деда Всеволод отступал с добровольческой армией из Крыма. Потом Галлиполийские лагеря, потом Белград, потом работа чистильщиком обуви в Париже, разгрузка вагонов, джигитовка в цирке в группе своего командира Султан-Гирея (дада, того самого), потом работа таксистом. Потом отъезд в Америку. Во время войны дедушка Воля стал сопредседателем общества помощи России. Эмигранты собирали деньги на танки для русских. На те танки, которые отправлялись по каналам лендлиза, но за которые России не надо было платить золотом. За эти танки заплатила другая Россия. Тетушка рассказывала, что они собрали на сотни танков. На сотни! Многие тысячи не очень богатых русских людей, лишенных родины, отдавали свои деньги на оружие, которое защитит Россию от Гитлера. Почему? Потому



Железный (Чугунный) мост. Владикавказ, начало XX в.

что это Родина. Какое разное понимание Родины с коллаборантами. Султан-Гирея, как и Краснова, повесили за сотрудничество с гитлеровцами. Я доподлинно знаю, что, когда Султан-Гирей формировал свои части, он предлагал и дедушке Воле. Тот ответил категорическим отказом, сославшись на присягу, единой данную. Присяга.

1981 год. Владикавказ. Ни я, ни отец, ни дед не знаем о существовании Гайто Газданова, судьба которого сплелась с судьбой нашей семьи. Возможно, что Газданов и Всеволод Орлов работали рядом. Это вполне возможно. На работу таксистом было не так просто устроиться, нужна была протекция. Скорее всего, протекцию осуществляли одни и те же люди. «Ночные дороги» Газданова — это ночные дороги Орлова, старшего брата моего деда.

Описанное Газдановым — это судьба той части моей семьи, что была волной времени выкинута из страны. Но, ей-ей, как важно, что в газдановских текстах нет обиды, есть только любовь. И мало того, что это любовь к прошлому, это смиренное принятие настоящего и этой схимы русского писателя в изгнании, любящего и боготворящего свою страну, отказавшую от дома.

Я много думал о том времени, когда уже вырос, когда белые и красные перестали быть фигурами речи, просто противопостав-

лением, а обрели черты человеческие. Огромное спасибо за то Алексею Толстому и его «Хождению по мукам», Шолохову, Куприну, Булгакову. Все главные примиряющие вещи были изданы не просто в Советском Союзе, но и при жизни «отца всех народов». Почему? Я много раз себя спрашивал, отчего спектакль «Белая гвардия» по пьесе Булгакова был одним из любимых у Сталина. У меня много ответов. Наверное, на целую книгу.

А потом страшная и великая Отечественная война вновь сделала белых и красных одним народом. И никто не сможет нас разделить, как бы ни старался. Это всё наша страна. Всё наша история. Всё наше, на нашей земле, где наши предки лежат рядом.

Я не знаю, где могила моего прадеда, генерала русской армии Александра Орлова. Может быть, ее и вовсе нет. Может быть, та самая земля шевелилась на рвах совсем с другими расстрелянными, а может быть, он был расстрелян на берегу Терека и тело его и его жены унесли бурные воды горной реки. Кто знает. Это время уже оплакано и искуплено русской кровью. Но для меня Владикавказ — дом моей семьи, начало многого, что было после Гражданской войны, и конец всего того, что было до этого. Нет-нет, не только точка на карте и вовсе не туристический маршрут.

Мне еще только предстоит заново найти все адреса и преклонить возле них колени. Уже взрослым человеком я окажусь там, где был мальчишкой, которому было просто не понять, как не понять сейчас моим дочерям. Так устроен мир.

Владислав ОТРОШЕНКО

ПРИЗРАК «ПРИЗРАКА АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА»»



Обложка французского издания «Призрака
Александра Вольфа», 1951 г.

Не случайно работу ночного парижского таксиста Газданов оставил после выхода в свет в 1947 году именно этого романа.

Он уже был известен в эмигрантских кругах как писатель. Но «Призрак Александра Вольфа» принес ему помимо резкого расширения известности и возможности бросить тяжелую и небезопасную работу (роман был переведен на множество европейских языков) нечто другое. Может быть, самое важное.

Эта вещь, по моему убеждению, знаменует вершину газдановского мастерства. Выстрел в незнакомого всадника, сделанный героем-рассказчиком после боя на Юге России во время Гражданской войны, становится отправной точкой проникновенной и виртуозно написанной истории о судьбе и смерти. Можно найти в блистательном «Призраке...» лермонтовский фатализм, пушкинскую способность проследживать мистическое в повседневном — и наоборот. Но все же эта вещь, в которой лиризм, поэтичность и неизбежная зыбкость образов, извлеченных из памяти, поразительно сочетаются с жестким и мастерски выверенным сюжетным рисунком, является эталоном или волшебным концентратом неповторимой газдановской интонации.

ТАЙНА «ПРИЗРАКА...» В ЕГО СНОВИДЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ

Науке известно, что спящий человек может за несколько секунд увидеть сон такой высокой интенсивности, что он сопоставим с долгой жизнью, прожитой

наяву. Психологи говорят, что дело в глубокой погруженности в мир и события сна.

Сновидение — мощнейший генератор текстов и смыслов в мировой литературе. Существуют разные пути введения сна в текст. Обозначим их условно (связав с именами писателей, которые наиболее явственно прочертили эти пути).

ПУШКИНСКИЙ ПУТЬ

Сон прямым путем вводится в реальность. Четко и ясно — безо всяких попыток ввести в заблуждение читателя — обозначаются границы сна. Его начало и конец. Сон может заимствовать из реальности любые образы и смешивать их внутри себя с любой фантазмагорией — чтобы предвещать, интерпретировать, дополнять реальность или просто вводить в нее мистическую составляющую.

Таков знаменитый сон Татьяны из «Евгения Онегина».

КАФКИАНСКИЙ ПУТЬ

Наиболее отчетливо он воплощен в романе «Замок». Повествование полностью сновидческое. «Замок» изо всех сил пытается уподобиться реальности, будучи сном.

Но это не просто сон. Это смертный сон. Посмертное видение, подобное *бардо* или *антарабхае* — изображение промежуточного состояния. «Замок» Кафки содержит в себе одновременно и сон, и бред — что свойственно посмертному видению.

По этому же принципу построены многие вещи в мировой литературе. Например, «Татарская пустыня» итальянского писателя Дино Буццати, снискавшего благосклонность Борхеса, «Приглашение на казнь» Набокова и другие.

ГАЗДАНОВСКИЙ ПУТЬ

Этот путь можно было бы назвать и *гоголевским*. Но в «Призраке Александра Вольфа» именно Газданов воплотил и развил самым тончайшим образом все, чему научил Гоголь русскую литературу.

Характерные особенности этого пути состоят в следующем.

Определенные фрагменты реальности подобны сну. Или, лучше сказать, являются полусном-полуявью.

Сновидческие картины в тексте не маркируются как сон, но подаются как картины яви, странной, гипнотической, но все же яви, что было невозможно в XIX веке для Пушкина, но уже возможно в том же веке для Гоголя и совершенно естественно в следующем веке для Газданова.

Нет никаких порогов, никаких границ, отмечающих, что вот здесь начинается сон, а вот здесь он заканчивается — и начинается явь: «**И снится чудный сон Татьяна.** // Ей снится, будто бы она // Идет по снеговой поляне, // Печальной мглой окружена (здесь и далее в цитатах выделено нами. — В. О.)».

Это вход в сновидение. И значит — таков пушкинский путь — должен быть и выход:

«Спор громче, громче; вдруг Евгений // Хватает длинный нож, и вмиг // Повержен Ленский; страшно тени // Сгустились; нестерпимый крик // Раздался... хижина шатнулась... // **И Таня в ужасе проснулась...**»

Газдановский путь таких входов и выходов не предполагает. Картины подобны наваждению — от старославянского *навадити* — «обманывать». Картины обманчивы, призрачны, миражны — они не принадлежат ни сну, ни яви, они вторгаются наплывами в реалистическое повествование. Определить, что это — видение или реальность, — невозможно. Можно только указать, что вот тут повествование приобретает сновидческий характер.

*...Мне смертельно хотелось спать, мне казалось тогда, что самое большое счастье, какое только может быть, это остановиться, лечь на выжженную траву и мгновенно заснуть, забыв обо всем решительно. Но именно этого нельзя было делать, и я продолжал идти сквозь горячую и сонную муть, изредка глотая слюну и протирая время от времени воспаленные бессонницей и зноем глаза. Я помню, что, когда мы проходили через небольшую рощу, я на секунду, как мне показалось, прислонился к дереву и стоя заснул под звуки стрельбы, к которым я давно успел привыкнуть. **Когда я открыл глаза, вокруг меня не было никого.***

Подчеркивается, что все происходит наяву. Герой открыл глаза — как бы проснулся.

Я пересек рощу и пошел по дороге, в том направлении, в котором, как я полагал, должны были уйти мои товарищи. Почти тотчас же меня перегнал казак на быстром гнедом коне, он махнул мне рукой и что-то невнятно прокричал. Через некоторое время мне посчастливилось найти худую вороную кобылу, хозяин которой был, по-видимому, убит. На ней были уздечка и казачье седло; она щипала траву и беспрестанно обмахивалась своим длинным и жидким хвостом. **Когда я сел на нее, она сразу пошла довольно резвым карьером.**

Я ехал по пустынной извивающейся дороге; изредка попадались небольшие рощицы, скрывававшие от меня некоторые ее изгибы. Солнце было высоко, воздух почти звенел от жары. **Несмотря на то, что я ехал быстро, у меня сохранилось неверное воспоминание о медленности всего происходившего.** Мне по-прежнему так же смертельно хотелось спать, это желание наполняло мое тело и мое сознание, и от этого **все казалось мне томительным и долгим, хотя в действительности, конечно, не могло быть таким.**

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 мои глаза были закрыты — пространство, но успел высвободить ногу из стремени и почти не пострадал при падении.**

Здесь мы видим характерное для сна безвредное падение в мягкое и темное.

Пуля попала ей в правое ухо и пробила голову. Поднявшись на ноги, я обернулся и увидел, что не очень далеко за мной тяжелым и медленным, как мне показалось, карьером ехал всадник на огромном белом коне. Я помню, что у меня давно (время неимоверно растянуто, оно сновидчески густое, это можно увидеть на каждом шагу и у Кафки в «Замке». — В. О.) **не было винтовки, я, наверное, забыл ее в роще, когда спал. Но у меня оставался револьвер, который я с трудом вытащил из новой и тугой кобуры.**

Сновидческая трудность, тягучесть, медленность всех физических движений — так же, как у Кафки в движении землемера с Варнавой.

*Я простоял несколько секунд, держа его в руке; было так тихо, что я совершенно отчетливо слышал сухие всхлипывания копыт по растрескавшейся от жары земле, тяжелое дыхание лошади и еще какой-то звон, похожий на частое встряхивание маленькой связки металлических колец. Потом я увидел, как всадник бросил поводья и вскинул к плечу винтовку, которую до тех пор держал наперевес. В эту секунду я выстрелил. Он дернулся в седле, сполз с него **и медленно упал на землю**. Я оставался неподвижно там, где стоял, рядом с трупом моей лошади, две или три минуты. Мне все так же хотелось спать, и я продолжал ощущать ту же томительную усталость.*

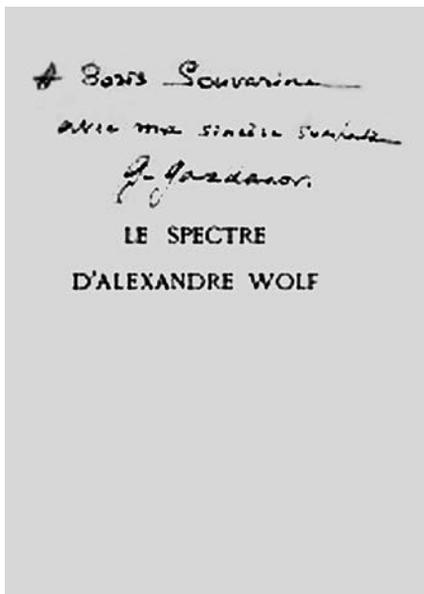
А теперь — взгляд на это же сновидческое по природе событие со стороны другого его участника — Александра Вольфа, автора рассказа «Приключение в степи»:

Белый жеребец продолжал идти своим тяжелым карьером, приближаясь к тому месту, где с непонятной, как писал автор, неподвижностью, парализованный, быть может, страхом, стоял человек с револьвером в руке.

Потом автор задержал стремительный ход коня и приложил винтовку к плечу, но вдруг, не услышав выстрела, почувствовал смертельную боль неизвестно где и горячую тьму в глазах. Через некоторое время сознание вернулось к нему на одну короткую и судорожную минуту, и тогда он слышал медленные шаги, которые приближались к нему, но все мгновенно опять провалилось в небытие. Еще через какой-то промежуток времени, находясь уже почти в предсмертном бреду, он, непостижимо как, почувствовал, что над ним кто-то стоит.

«Я сделал нечеловеческое усилие, чтобы открыть глаза и увидеть, наконец, мою смерть. Мне столько раз снилось ее страшное, железное лицо, что я не мог бы ошибиться, я узнал бы всегда эти черты, знакомые мне до мельчайших подробностей. Но теперь я с удивлением увидел над собой юношеское и бледное, совершенно мне неизвестное лицо с

далекими и сонными, как мне показалось, глазами. Это был мальчик, наверное, четырнадцати или пятнадцати лет, с обыкновенной и некрасивой физиономией, которая не выражала ничего, кроме явной усталости. Он простоял так несколько секунд, потом положил свой револьвер в кобуру и отошел. Когда я снова открыл глаза и в последнем усилии повернул голову, я увидел его верхом на моем жеребце. Потом я опять лишился чувств и пришел в себя только много дней спустя, в госпитале. Револьверная пуля пробила мне грудь на полсантиметра выше сердца. Мой апокалипсический конь не успел довести меня до самой смерти. Но до нее, я думаю, оставалось очень недалеко, и он продолжал это путешествие, только с другим всадником на спине. Я бы дорого дал за возможность узнать, где, когда и как они оба встретили смерть и пригодился ли еще этому мальчику его револьвер, чтобы выстрелить в ее призрак. Я, впрочем, не думаю, чтобы он вообще хорошо стрелял, у него был не такой вид; то, что он попал в меня, было, скорее всего, случайно, но, конечно, я был бы последним человеком, который бы его в этом упрекнул. Я не сделал бы этого еще и потому, что, я думаю, он, наверное, давно погиб и растворился в небытии, — верхом на белом жеребце, — как последнее видение этого приключения в степи».



Авантитул парижского издания «Призрака Александра Вольфа» с дарственной надписью: «Борису Суварину¹ с искренней симпатией. Г. Газданов»

¹ Суварин — псевдоним Бориса Лифшица, французского политического деятеля, историка, писателя.

Совершенно гипнотическим и в то же время ошеломляющим по своему смыслу является ответ лондонского издателя, к которому привели героя-повествователя поиски загадочного Александра Вольфа.

Я с удивлением смотрел на него. Он улыбнулся очень натянутой улыбкой, которая показалась мне абсолютно неуместной.

— Правда, вы были слишком молоды и обстоятельности извиняют неточность вашего прицела. И потом все это, конечно, — со стороны мистера Вольфа, — только работа воображения, так случайно совпавшая с вашей действительностью. Желаю вам всего хорошего.

Надо только вдуматься в это!

Работа воображения писателя Александра Вольфа случайно совпала с действительностью героя-повествователя. Лондонский издатель, в сущности, заявляет нашему повествователю следующее. Его жизнь, его действительность, его память, хранящая странный случай в степи, — все это призрачно. И сам он всего лишь призрак. Призрак призрака Александра Вольфа.

В этом коротком фрагменте — ключ к разгадке тайны самого гипнотического романа Гайто Газданова.

Кто кому грезится? Кто кого вообразил?

Газдановский «Призрак...» не предполагает ответа на эти вопросы. Он живет по сновидческим законам. А во сне сновидящий вопросы по поводу реальности происходящего никогда не задает.

Сергей ФЕДЯКИН

**ГАЗДАНОВ.
ИСКУССТВО ПРОЗЫ**



Гайто Газданов.
Рисунок А. М. Ремизова. Париж, 1930 г.

Искусство изобразительности. Все-го чаще эту сторону художественной прозы связывают с умением найти точную деталь, хотя писатель может воздействовать и ритмом фраз, и теми смысловыми «просветами», которые могут возникнуть между словами, предложениями, абзацами. Когда появился роман «Вечер у Клэр» Гайто Газданова, критики о писателе заговорили всерьез. И конечно, сразу вспомнили Марселя Пруста, избежать стилистического воздействия которого было непросто. За это сходство одни журили, другие, напротив, считали такую «литературную учебу» благотворной или внушали, что сходство со знаменитым писателем весьма сомнительное [1].

Но книгу открыл и Горький. Он пишет автору о его своеобразности:

«Прочитал я ее с большим удовольствием, даже с наслаждением, а это — редко бывает, хотя читаю я немало. Вы, разумеется, сами чувствуете, что Вы весьма талантливый человек. К этому я бы добавил, что Вы еще и своеобразно талантливы. Право сказать, это я выношу не только из “Вечера у Клэр”, а также из рассказов Ваших — из “Гавайских гитар” и др.» [2, с. 112].

Стоит только открыть переписку Горького с молодыми писателями — и мы увидим, сколь настойчиво он внушал тем, кто вступает на литературное поприще: вычеркивайте прилагательные с «щий» («щая», «щее», «щие») и «вший» («вшая», «вшее», «вшие»). Горький — не то с усмешкой, не то с брезгливостью — называл их «щами» и «вшами». Нагромождение подобных причастий — обычно удел начинающего. Они делают прозу крайне неудобной для чтения, «затрудняют» движение фразы. Их обилие — мучение для читателя. Но у Газданова в романе, на первой же странице, они присутствуют, и в не малом числе:

«Оглянувшись на Сену в последний раз, я поднимался к себе в комнату и ложился спать и тотчас погружался в глубокий мрак; в нем шевелились какие-то дрожащие тела, иногда не успевающие

воплотиться в привычные для моего глаза образы и так и пропадающие, не воплотившись; и я во сне жалел об их исчезновении, сочувствовал их воображаемой, непонятной печали и жил и засыпал в том неизъяснимом состоянии, которого никогда не узнаю наяву» [3, I, с. 39].

Что же? Горький попросту не заметил эти слова — «оглянувшись», «дрожачие», «успевающие», «пропадающие», «воплотившись»? Или заметил, но они на этот раз почему-то «не резали глаз»? Подобные скопления «шипящих» причастий у Газданова — не такая уж и редкость. И все же — даже на слух иной раз очень придиричивого к молодым Горького — в его прозе они звучали иначе, нежели в прозе других начинающих авторов.

Ранняя проза Газданова («Гостиница грядущего», «Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени») стремится к четким фразам и резким линиям. Но в писателе быстро созрело иное отношение к собственному «письму». От рассказа к рассказу он все чаще прибегает к длинным предложениям.

Разница между ранним и зрелым его творчеством слишком очевидна. В рассказе «Шпион» (1927) повествование идет от первого лица. Под героем убили лошадь. Он встал, сделал несколько шагов, посмотрел назад:

«Всадник на громадной вороной лошади тяжело и медленно скакал за мной. Я увидел, как он забросил за спину винтовку и выдернул из ножен шашку» [3, I, с. 517].

В романе «Призрак Александра Вольфа», написанном два десятилетия спустя, — почти тот же эпизод, и...

«...Я обернулся и увидел, что не очень далеко за мной тяжелым и медленным, как мне показалось, карьером ехал всадник на огромном белом коне. Я помню, что у меня давно не было винтовки, я, наверное, забыл ее в роще, когда спал. Но у меня оставался револьвер, который я с трудом вытащил из новой и тугой кобуры. Я простоял несколько секунд, держа его в руке; было так тихо, что я совершенно отчетливо слышал сухие всхлипывания копыт по растрескавшейся от жары земле, тяжелое дыхание лошади и еще какой-то звон, похожий на частое встряхивание маленькой связки металлических колец. Потом я увидел, как всадник бросил поводья и вскинул к плечу винтовку, которую до тех пор держал наперевес» [3, III, с. 7].

Если сравнить начало раннего рассказа с началом послевоенного романа (словно из конспекта родился полноценный текст), то, разумеется, это преобразование «удлиняет» повествование не в каждом «изгибе» сюжета. И все же весь эпизод в рассказе займет одну страницу. В романе — четыре. Многое можно отнести на

счет самого жанра: романное повествование требует совсем иного темпа. Но и в этом случае объем, который увеличился столь заметно, говорит о многом. И главным для понимания разницы между ранним и зрелым Газдановым будет это мелькнувшее в романе: «Я помню...»

Пруст возник в рассуждениях критиков неслучайно. Его много томное произведение «В поисках утраченного времени» — тоже порождено творческой памятью. Но в эмиграции вспоминали все, и старшее поколение — Бунин, Зайцев, Куприн, Шмелев, и среднее — Цветаева, Ходасевич, Георгий Иванов... Было не подражание. Сама ситуация исторического перелома возвращала мысли к прошлому. И та же ситуация заставляла жить и писать в окружении европейской литературы.

Алексей Ремизов был столь же непримирим в отношении «громоздких» слов, как и Горький. Василий Яновский вспоминал: «Он учил нас обращать внимание не только на слова, но и на слоги или буквы, учитывая соотношение гласных и согласных, шипящих, избегая жутких русских причастий, вроде: кажущийся, черتهاющийся, являющийся и т. д. и т. д.» [4, с. 189].

Но и этот поборник живого, а не «причастного» языка не только привечал Газданова у себя дома, но словно о нем и написал в 1931 году:

«Самым выдающимся явлением за пять лет для русской литературы я считаю появление молодых писателей с *западной заковской*. Такое явление могло произойти только за границей: традиция передается не из вторых рук, а непосредственно через язык и памятники литературы в оригинале. Для русской литературы это будет иметь большое значение, если только молодые русские писатели сумеют остаться русскими, а не запишут в один прекрасный день по-французски и канут в тысячах французской литературы.

Устремленность к Западу, т. е. к той жизни, — во всех ее видах и разнообразии, истории и современности, в которой живут молодые русские писатели, явление нормальное, и русская традиция, без которой не может быть русского писателя, ответственнейшая после Гоголя, Толстого и Достоевского, не только ничего не теряет, а даст при талантливости писателей своеобразный вид русского письма» [5].

Это было произнесено как раз в то время, когда многие критики влияние французской литературы на прозу молодых считали их очевидной слабостью.

Вопрос о воздействии Пруста можно оставить в стороне. Не так важно, читал его Газданов до «Вечера у Клэр» или нет. «Прустианство» ведь могло быть воспринято и через саму атмосферу

современной французской литературы. Но куда важнее иное: Газданов просто не мог бы обойтись без этой энергии памяти, по крайней мере когда писал о России, когда хотел осознать и ту историческую катастрофу, через которую она прошла, и свой собственный жизненный путь, с этой катастрофой связанный.

Этот «медитативный» стиль Газданова можно было выводить из прозы Марселя Пруста (в чем преуспели критики русского зарубежья), можно видеть его истоки в отрочестве и юности писателя — очень уж рано Газданов начал читать философскую литературу, которой вообще свойственна подобная «рассуждательность» [6]. Но то, что в литературе русского зарубежья с появлением «Вечера у Клэр» обозначился настоящий художник, с этим спорить было бессмысленно.

Потому важнее понять не истоки подобного стиля, но его «последствия».

Критики неслучайно упоминали об «эластичном» движении фраз, об особом ритме повествования у Газданова [7]. Причастия — а тем более с «вш» и «щ» — замедляют движение речи. При обычном описании событий эти замедления заметны, и, когда причастий много, глаз то и дело «спотыкается». Здесь же фразы длинные, плавные. Само их движение «сглаживает» неудобные «громоздкости», делает их незаметными. И эта плавная газдановская фраза не только «разрешила» использовать в избытке столь «неповоротливые» слова. Она повлияла на все художественное пространство писателя.

* * *

XX век русской прозы многому научился у Чехова. Автор «Степи», «Палаты № 6», «Белолобого» строил художественное пространство своих произведений иначе, нежели его предшественники. О важности *детали* в прозе Чехова говорилось не раз, как не раз приводили и ее «образец». В пьесе «Чайка» молодой Треплев сравнивает свою способность словесного изображения с тем, как это делает его опытный литературный «соперник»:

«Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно...» [8, с. 55].

Пример избитый, но зато и очень наглядный. Деталь делает ненужными многословные описания. Деталь может сделать изображение невероятно выпуклым. Неслучайно после Чехова

умение находить точную деталь стало одним из признаков хорошей прозы.

О внимательном чтении последнего русского классика XIX века говорит не только известная статья Газданова «О Чехове», но и строение его предложений (по крайней мере, в некоторых произведениях). Проза Чехова часто приводится как образец емкой, короткой фразы. Но и у него иной раз встречалась фраза длинная. Повествование Газданова в 1930-е годы часто напоминает не бесконечные периоды Марселя Пруста, но именно ритм чеховских длинных фраз [9]. При этом такой «нагрузки» на деталь, какая была у писателя-классика, у него уже не обнаружишь.

Двумя-тремя штрихами Чехов мог дать не только мгновенный «снимок» места действия или мгновенный «портрет» персонажа. Деталь у него «работает» и на все произведение в целом. Например, когда читаешь «Палату № 6», то через краткие и емкие характеристики ее обитателей ощущаешь и тот тесный круг больничного помещения, в котором они находятся. Когда знакомишься с историей измученного манией преследования Ивана Дмитриевича, чувство замкнутого пространства становится еще более явственным. Главная же сюжетная линия — история, как доктор Рагин стал пациентом той самой лечебницы, которая ранее находилась под его опекой, — делает образ «палаты номер шесть» столь похожим на тюрьму, что пребывание в ней кажется почти физиологически непереносимым.

Художественное произведение — это не просто набор хорошо изображенных эпизодов. Здесь каждый «отрезок текста» — как в капле воды — отражает и целое. У Чехова даже мимолетные детали — по мере чтения — соединяются в единое художественное впечатление.

Сцепление «малых» образов в нечто целостное есть и у Газданова, в том числе и в отмеченных Горьким произведениях. И если в романе «Вечер у Клэр» этот «прием» может смешиваться с другими, то в «Гавайских гитарах» он выступает совершенно отчетливо. Более того, в рассказе он используется вполне осознанно.

«Я ночевал в чужом доме, куда попал после случайной встречи со знакомыми, которые уговорили меня остаться у них, так как было очень поздно и холодно. Я остался и спал на глубоком сыром диване и чувствовал себя во сне беспокойно и неловко, потому что на этом диване обычно сидели гости и никто не лежал — и потому он был неудобный; кроме того, я не ощущал обычного тепла своей постели, в которую привык возвращаться, как в неподвижное бытие, — там мне никто не мешал и ничье постороннее присутствие не задевало меня. Я лег очень поздно, и, если бы это было дома,

я бы не проснулся раньше двенадцати часов дня, обычного времени моего вставания; здесь же я открыл глаза, когда было совсем рано, я видел сквозь уголок окна, не вполне закрытого занавеской, что на дворе еще стояли коробки с мусором, следовательно, было меньше семи часов» [3, I, с. 623].

Чехову для создания должного впечатления «неуютно» достаточно было бы «глубокого сырого дивана» в чужом доме, на котором «обычно сидели гости», и того, что «на дворе еще стояли коробки с мусором». Газданов нагнетает подробности: *чужой дом, случайная встреча, уговорили* остаться, *«поздно и холодно»*. Он объясняет: ему было неловко, потому что на диване «никто не лежал», на нем неуютно, так как нет «обычного тепла своей постели». Причем это не только «житейское» объяснение. Оно затрагивает и какие-то внутренние области сознания героя: в теплую постель он «привык возвращаться, как в неподвижное бытие». То, что может показаться очевидной банальностью («там мне никто не мешал и ничье постороннее присутствие не задевало меня»), рождает ощущение пристального и какого-то «метафизического» взглядывания в самые привычные действия. Повествование идет в ритме рассуждения и объяснения, чему способствуют и союзы: «потому что», «потому», «кроме того»...

С подробностями (чужой дом, случайная встреча, «поздно и холодно», «чувствовал себя во сне беспокойно и неловко», диван «неуютный», веки «были тяжелыми», «болела голова» и т. д.) возникает и этот особый ритм фраз — плавный, медлительный. Повествование Газданова — воспоминание об одном эпизоде собственной жизни. Но здесь запечатлен и сам процесс воспоминания, — потому сознание и пытается восстановить каждую мелочь.

Основой этой прозы становится не «запечатление» увиденного, но самонаблюдение, герой-повествователь пытается заново ощутить то, что было с ним в прошлом. Герой взглядывается в ранее пережитое, замечает тонкости собственного мировосприятия. И вместе с тем его сознание словно бы «расширяется», захватывая и окружающее: «Веки мои были тяжелыми, у меня болела голова; в большой комнате было холодно, и все вокруг казалось мне погруженным в глубокий сон, — как бывало всегда, когда я сам почему-либо не высыпаюсь и бессознательно завидовал другим, которые могут спать: это было чисто физическое томление, заставлявшее меня чувствовать тяжесть сна всюду, где останавливался мой взгляд, — даже на домах и на деревьях» [3, I, с. 623].

Сон, точнее, его «тяжесть» — это не только состояние героя, но в данный момент и особое видение мира. Состояние героя стано-

вится и состоянием той части реальности, которая находится рядом. Герой пытается сон вернуть:

«Я повернулся на своем диване, внутри которого при этом тихо щелкнула пружина, и решил заснуть во что бы то ни стало — и начал постепенно засыпать и путаться в мыслях...»

Короткое действие («я повернулся на своем диване») тут же застывает, снова оплетается подробным переживанием некогда испытанных ощущений. А ранее произошедшее «расширение сознания» начинает порождать и особые, незримые связи между событиями: «...я уже находил какую-то несомненную зависимость между щелкнувшей пружиной и вчерашним разговором...» [3, I, с. 623].

События сцепливаются между собой не причинно-следственными отношениями, но теми ассоциативными связями, которые проявились в сознании героя.

Вряд ли можно было бы сказать, что здесь явлен некий «художественный солипсизм» (представление, что мир есть порождение «моего Я»), хотя чтение известного в истории философии субъективного идеалиста Юма в юные годы и могло подтолкнуть к такому мироощущению. Скорее, та часть мира, которая становится частью переживания героя, начинает жить будто бы не по своим законам, а по законам его восприятия. Это ощущение еще более усиливается дальнейшим повествованием:

«...я уже находил какую-то несомненную зависимость между щелкнувшей пружиной и вчерашним разговором — как вдруг комната наполнилась протяжными, вибрирующими звуками, соединение которых мгновенно залило мое воображение. Я не мог проснуться и открыть глаз; но я ясно слышал эти звуки и следил за их плачущим мотивом. — Снится мне это или нет? — спрашивал я себя. — Наверное, нет, потому что такую музыку я никогда бы не мог придумать. — Я долго слышал ее, вероятно, дольше, чем она продолжалась; но она становилась все тише и тише и стала смешиваться с каким-то другим шумом. И я перестал ее слышать» [3, I, с. 623–624].

Да, мир существует сам по себе, но герой стремится его сделать частью себя, потому словно и бросает эту фразу: «такую музыку я никогда бы не мог придумать», — подразумевая тем самым, что *придуманное* может естественно входить в его переживания наравне с *непридуманным*. И это не произвол сознания автора (или героя), но именно состояние пробуждающейся памяти, которая может ошибиться, может «допридумать» то, что было забыто.

Автор пытается воссоздать все до мелочей, словно бы опасаясь упустить важное. Деталей ярких, вполне «чеховских» по рассказу рассыпано множество. И когда исхудавшая, умирающая

сестра героя, глядя на него, едва слышно произносит: «какие у тебя толстые руки». И когда во время ее трудного сна «пустая чашка, оставшаяся на одеяле, опускалась и двигалась», при этом ложка в ней «тихо дребезжала». И когда у нее, еще живой, от слабости во время сна челюсть отвисала, как у мертвой [3, I, с. 625–626]. Но повествование захватывает и такие подробности, которые — после прозы Чехова — могли бы показаться излишними. При этом появляются иные «вехи» в повествовании, призванные создать единство общего впечатления.

Весь рассказ пронизан дыханием смерти. Потому исхудавшая сестра героя и смотрит на него «страшными глазами», потому он в еще живом ее облике то и дело провидит черты, делающие ее безжизненной. Но одновременно Газданов выстраивает цепочки образов, которые начинают играть особую роль в рассказе. Герой покупает новые туфли, которые ему жмут, и похороны сестры сопровождаются постоянной физической болью. Подробно описан путь на кладбище. Затем — вырытые свежие могилы (они напоминали ямы, из стен которых торчали длинные корни деревьев и «цеплялись за гроб»). Стоило отойти от места захоронения — и «могила стала не видна из-за тумана» [3, I, с. 632–633]. После герой и муж покойной сестры оказываются в гостях у незнакомой дамы. Столь же медленно и «медитативно» рассказано о трапезе в доселе неизвестной квартире, — описано и пряное мясо с «неприятным привкусом», и то, как действовало на мужа сестры поданное шампанское (при остром ощущении неуместности шампанского в такой день). Автор заметил и какие безделушки были расставлены на шкафах. После них подробно описал экзотические статуэтки из черного дерева.

По первому впечатлению все эти мелочи могут показаться излишними, хотя они и преображены завораживающим ритмом повествования. Неслучайно Адамович однажды сравнит прозу Газданова с альбомом, каждая страница которого замечательна, но вовсе не обязательно должна в этом альбоме присутствовать, так как ничего не прибавляет к восприятию всего произведения целиком [10]. Похоже, это впечатление могло возникнуть у критика только потому, что он не успел «настроиться» на иной способ создания художественного единства.

В рассказе незнакомая дама заводит граммофон: «Опять это плачущее волнение металлического трепета в воздухе охватило меня...» [3, I, с. 637]. Только теперь герой узнаёт: так звучат гавайские гитары. И с этим знанием разрешается загадка тех звуков, что появились в самом начале рассказа. Попутно автор в последнем абзаце «проговаривает» и главную особенность построения своей прозы:

«Гавайские гитары! Потом, спустя несколько лет, я забыл и перепутал многое, что происходило в ту пору моей жизни. Но зато эти колебания воздуха теперь заключены для меня в прозрачную коробку, непостижимым образом сделанную из нескольких событий, которые начались той ночью, когда я впервые услышал гавайские гитары, не зная, что это такое, и кончились днем похорон моей сестры. Я не раз вспоминал это: яма, туман, странное мясо за обедом, шампанское, статуэтки из черного дерева — и еще постоянная ноющая боль в ногах от слишком узких туфель, которые потом я отдал починять сапожнику и так их и оставил у него: отчасти потому, что мне действительно было нечем заплатить ему, отчасти потому, что их, пожалуй, не стоило брать» [3, I, с. 638].

Газданов использовал в рассказе принцип «нагнетания» подробностей, часть из которых становится подобием музыкальных тем. Воедино они связываются, когда завершают рассказ. Точно так же в начале повести «Великий музыкант» мелькнет образ алжирца-самоубийцы на скамейке, чтобы перед развязкой все герои и события стянулись в один узел:

«Мне кажется, именно в вечер после концерта Шаляпина я с особенной силой понял и почувствовал, что отныне все эти люди — Елена Владимировна, Франсуа, Ромуальд, Алексей Андреевич и Сверлов — связаны между собой такой тесной связью, судьба их так сплетена, что разрешить это могла бы только катастрофа...» И чуть далее: «...я слушал речь Шувалова и видел лицо Бориса Аркадьевича и говорил себе: нет, этого не может быть; вот мы мирно сидим на бульваре Монпарнас и пьем кофе, и все мы, в сущности, неплохие люди; и зачем предполагать такие мрачные вещи? Но чувство, бывшее во мне, оказалось сильнее этих рассуждений; на музыкальных волнах незримого оркестра вдруг появилась курчавая голова алжирца-сутенера, застрелившегося несколько месяцев тому назад — как голова Иоанна на блюде Саломеи; только музыка могла создать во мне такой искусственный образ — музыка или звуковое воспоминание о голосе Великого музыканта...» [3, II, с. 279].

Подобным образом роман «Призрак Александра Вольфа» «замкнется» на эпизоде с почти случайным убийством всадника на белом коне, роман «Вечер у Клэр» свяжет воедино сам образ Клэр и даже одно лишь ее имя, с которого роман начинается и которым заканчивается. Разумеется, в больших произведениях само стягивание таких образных «петель» должно быть и более сложным, да и сама «линия» образных рядов — более извилистой. В «Ночных дорогах» будет прочерчено несколько жизненных путей — судеб, связанных образом ночного города. Да и сам художественный принцип в романах будет не столь «обнажен»,

как в рассказе «Гавайские гитары». Но творческое припоминание будет «работать» именно подобными «петлями». Именно сцепление образных рядов в единое сложное переживание становится в прозаическом искусстве Газданова важнейшим способом «выстраивать» произведение.

Он начал с коротких ярких рассказов, где заметно воздействие советской прозы начала двадцатых. Повествование шло не без некоторой «манерности», с явным расчетом «зацепить» читателя неожиданными образами и поворотами сюжета. Но зрелость приходит скоро. И писателю важно уже не передать свои впечатления, но понять свое прошлое. Как только повествование обрело черты живого воспоминания, сразу удлинилась фраза. Она стала напоминать некое «лирическое рассуждение», попытку объяснить собственные состояния в настоящем и прошлом. Появился и тот «эластичный» ритм повествования, о котором говорил Георгий Адамович, а вместе с ним стали возможны те конструкции языка, которые при иной манере показались бы громоздкими. Потребовало такое повествование-размышление и усиления роли подробностей, с первого взгляда почти случайных. А эта характерная черта заставила добиваться художественного единства введением образов-тем. Они стали охватывать ассоциативные ряды, стягивая их в целостные переживания. Детали, подробности, ритм повествования, фразы со вставными («разъяснительными») конструкциями. Все это отразило особое отношение к миру, где реальность становится значимой, лишь родившись второй раз — как воспоминание. И как одна из сторон жизни художественного сознания писателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. См. отзывы: Адамович Г. Литературная неделя. «Вечер у Клэр» Г. Газданова // Иллюстрированная Россия. 1930. 8 марта. № 11; Вейдле В. Русская литература в эмиграции. Новая проза // Возрождение. Париж, 1930. 19 июня; Зайцев К. «Вечер у Клэр» Гайто Газданова // Россия и славянство. 1930. № 69. 22 марта; Ос. Мих. [Осоргин М.] «Вечер у Клэр» // ПН. 1930. 6 февр.; Осоргин М. Книга Чисел // ПН. 1930. 20 марта; Оцуп Н. Гайто Газданов. Вечер у Клэр. Изд-во Я. Е. Поволоцкий и К. Париж, 1930 // Числа. 1930. № 1; Слоним М. Новый эмигрантский журнал («Числа». № 1. Париж, 1930) // Воля России. 1930. № 3; Слоним М. Литературный дневник. Два Маяковских. Роман Газданова // Воля России. 1930. № 5/6; Ходасевич В. Ф. Летучие листья. «Числа» // Возрождение. 1930. 27 марта; См. также о благотворности учебы молодых прозаиков у Пруста и Джойса: Адамович Г. Темы // Новая газета. 1931. № 4. 15 апр. С. 3.

2. Цит. по: *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество / пер. с англ. Т. К. Салбиева. Владикавказ, 1995.

3. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 5 т. / под общ. ред. Т. Н. Красавченко. М.: Эллис Лак, 2009.

4. *Яновский В. С.* Поля Елисейские. СПб.: Пушкинский фонд, 1993. То, что не любовь к нагромождению причастий имеет за собой и какие-то объективные основания, подтверждает факт столь же непримиримого к ним отношения — с рядом высказываний об этом — и Ремизова, и Горького, и Бабеля.

5. Новая газета. 1931. № 3. 1 апр.

6. Вспомним признание главного героя «Вечера у Клэр», что еще в 13 лет он изучал «Трактат о человеческом разуме» Юма (Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. С. 86). В русских переводах название этого сочинения варьировалось: «Исследование о человеческом разуме»; «Исследование человеческого разума» и т. д. Всего вероятнее, что Газданов держал в руках издание: Юм Д. Исследование о человеческом уме / пер. с англ. С. И. Церетели. 2-е изд. Пг., 1916. И как не ощутить сходство многих периодов прозы Газданова с рассуждениями того же Юма (причем именно в переводе Софии Церетели): «...сколько бы мы ни воображали, будто чувствуем в себе свободу, посторонний зритель обычно может заключить о наших действиях на основании наших мотивов и характера, и, даже если он не сможет этого сделать, он все-таки заключает, что вообще мог бы, если бы был вполне знаком со всеми условиями нашей ситуации и темперамента и с самыми скрытыми пружинами нашего душевного склада и характера» (Юм Д. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 81).

7. См.: Адамович Г. «Современные записки, кн. 54. Часть литературная» // Последние новости. 1934. 15 февр.; Адамович Г. Литература в «Русских записках» // Последние новости. 1939. 29 июня; Вейдле В. Газданов: История одного путешествия. — Дом книги. Париж // Русские записки. 1939. № 14. С. 200; см. также подборку критических материалов о прозе Газданова в кн.: Современное русское зарубежье. М.: Олимп; Изд-во АСТ, 1998. С. 403–422.

8. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978.

9. См. об этом подробнее: Федякин С. Р. Русская литература XIX века в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейской литератур. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 18–19.

10. См.: Адамович Г. Литература в «Русских записках» // Последние новости. 1939. 29 июня. С. 3.

Алена БОНДАРЕВА

ПРИЗРАК САЛОМЕИ



Обложка номера «Нового журнала» за 1959 г., где впервые был опубликован рассказ Газданова «Судьба Саломеи»

I

Нет, Саломея не похожа на Клэр.

Клэр — нежная, двоящаяся мечта, прекрасная и зыбкая. Десятки работ в современном газдановедении написаны о том, как этот «нечеловеческий и странный образ, в котором фантастическое смешивалось с настоящим» [1, с. 78], странствовал в творчестве Гайто Газданова из романа в рассказ, из рассказа в роман, образуя неавторские циклы [2], оттенял героя, усложняя его одновременное существование в реальном и вымышленном мирах. Многие годы читатели задавались вопросом, действительно ли эта обрусевшая француженка существовала и была настолько хороша, что очертания ее проступали в памяти «сквозь снег и метель, и безмолвный грохот величайшего потрясения» [1, с. 86], или она стала всего лишь выдумкой, умственным прибежищем для измученного разума Коли Соседова — мальчика, юноши, а потом и мужчины, вырванного судьбой из привычной жизни. Мысль, истончившаяся до предела, как бунинские воспоминания о дореволюционной России или заговариваемая на счастье шмелевская солнечная картинка «Лета Господня».

Конечно, мы знаем про Татьяну Пашкову, в которую юный писатель был влюблен в Харькове, с которой долго дружил и которую кто-то из знакомых прозвал «Клэр».

Но знаем и комментарии слависта, профессора Массачусетского университета и первого исследователя творчества Гайто Газданова Ласло Диенеша к рассказу «Третья жизнь», в нескольких строках намекнувшего на программность этого текста. Отсюда

берут начало рассуждения многих филологов о героине, долгие годы незримо сопутствующей типичному газдановскому персонажу-наблюдателю и становящейся его Музой (обязательно с большой буквы).

Так, Дмитрий Коломин пишет: «Рассказ “Третья жизнь” можно обозначить как творческую доктрину Газданова. С его помощью не только открывается глубинное содержание “Вечера у Клэр”, но и других произведений автора, складывающихся в художественный цикл, которые читаются как развернутые метафоры творческой эволюции в ее неизбежном направлении к “видению с лицом женщины”, к Музе» [2].

Неудивительно, что в Музе принято угадывать черты Клэр [3]. Эта теория легко обосновывается текстом «Ханны», труднее — <Ольги>, едва-едва — «Эвелины и ее друзей».

II

Совсем не похожа на Клэр героиня рассказа «Судьба Саломеи», вздорная румынка «с примесью цыганской и еврейской крови» [4, с. 510]. Очень красивая: «У нее были большие серые глаза с неизменно сердитым выражением» [4, с. 511], далеко не глупая, но экзальтированная особа. «Она не знала таких вещей, как скорость света, разница между арифметической и геометрической прогрессией, логарифмы или закон притяжения. Но в области искусства у нее были познания столь же обширные, сколь неожиданны» [4, с. 510]. Казалось бы, типичный персонаж ранней Тэффи, нечто среднее между дурой Одетт из рассказа «Прелестная женщина» и феерической истеричкой из текста «Демоническая женщина». Например, читаем в последнем: «Общественное положение демоническая женщина может занимать самое разнообразное, но большею частью она — актриса.

Иногда просто разведенная жена.

Но всегда у нее есть какая-то тайна, какой-то не то надрыв, не то разрыв, о которой нельзя говорить, которого никто не знает и не должен знать.

— К чему?» [5]

А затем находим в «Судьбе Саломеи»: «Martin она была по мужу, которого мы никогда не видели и о котором ничего не знали. Когда речь заходила о нем, она говорила, что его больше не су-

ществует, именно так — *il n'existe plus*, — хотя это вовсе не значит, что он умер» [4, с. 510]. Также, по словам героя-рассказчика, Саломея гримировалась не хуже артистки, нанося на свое лицо чудовищный декадентский макияж. Вела она себя примерно как и демоническая женщина. Договариваясь идти с кем-то в кино, в последний момент отменяла свидание, вернее, просто оставляла записку о том, что раздумала. Влюбленного в нее Андрея изводила капризами и нелепыми желаниями. Впрочем, на этом комические сходства заканчиваются.

Образ газдановской Саломеи хоть и несет на себе отпечаток русской сатиры, он более сложный. Поскольку уходит корнями и в западную традицию.

Я не буду останавливаться на том, как эволюционировала новозаветная иудейская царица в литературе и искусстве. Скажу лишь об Оскаре Уайльде и его известной пьесе «Саломея». Уайльд предложил иную трактовку сюжета гибели Крестителя (в тексте Иоканаана) и образа Саломеи. Прекрасная царица, исполнив для отчима Ирода Антипы танец семи покрывал, потребовала в награду голову пророка не столько по наущению распутной матери Иродиады (а у Матфея именно она подговаривает дочь убить Иоанна [6]), сколько из-за женской гордости и необъяснимого отсутствия эмпатии. Сценой ранее Иоканаан, человек преданный Богу, отказался смотреть на влюбленную в него Саломею и целовать ее. В итоге, получив на серебряном щите голову пророка, царица произносит большой чувственный монолог, суть которого сводилась к одному: «Ты мертв, и твоя голова принадлежит мне. Я могу сделать с ней все, что захочу. Я могу бросить ее собакам земным и птицам небесным» [7]. В финале Саломея целует мертвые уста Крестителя.

Есть очень интересная статья американского литературоведа и культуролога Ольги Матич «Покровы Саломеи: эрос, смерть и история» [8, с. 90–121] о том, как поставленная еще в дореволюционной России пьеса Оскара Уайльда повлияла на русских символистов и привнесла особую декадентскую моду на этот образ. Обозначу то, как Матич трактует появление Саломеи в творчестве Блока. По мнению исследовательницы, иудейская царица — муза; убивая возлюбленного, она освобождает поэта.

Сложно сказать, насколько хорошо Гайто Газданов был знаком с европейской и русской трактовками. Внешне персонаж «Судьбы Саломеи» схож с архетипическим образом: «Когда она как-то проходила по кафе, подняв голову и прямо глядя перед

собой, один из наших товарищей сказал, что она похожа на Саломею. <...> ...со стороны казалось, будто эта женщина действительно несет в руках невидимый поднос» [4, с. 509].

Однако у Саломеи Газданова есть любопытная черта, которая косвенно отсылает нас к Уайльду — психологический дефект (в рассказе сюжетообразующий момент). Повествователь называет его «отсутствием воспоминаний» [4, с. 526]. На самом деле что-то вроде эмоциональной деформации, при которой Саломея лишается возможности рефлексировать над прошлым. В умении существовать только сегодня — ее сила и загадка.

Беспечную жизнь в Париже прерывает война, Андрей уходит на фронт и попадает в плен, Саломея же чуть не погибает. Но ее спасает флорентийский сапожник, и она (к изумлению рассказчика) становится его женой, чем без сожалений перечеркивает свою прошлую жизнь и свой прежний образ.

Пропадая из жизни Андрея, Саломея, по сути, совершает то самое усеменение головы. Однако Андрей не гибнет физически, а становится поэтом, пишущим ради заработка на жизнь песенки и куплеты для оперетт. Но то, с каким стыдом он признается в своем занятии повествователю, говорит о полном приятии своей метафизической смерти.

III

Любопытно, что за несколько лет до появления «Судьбы Саломеи» Газданов написал <Ольгу> (рассказ датирован 15.01.1942). В этом тексте тоже появляется женщина с «сердитыми черными глазами» [9, с. 510], стихийно бросающая мужей и любовников. У нее есть запоминающаяся, но на сей раз физическая особенность — невероятное здоровье («представить себе у Ольги ревматизм, например, так же нелепо, как представить воспаление легких или насморк у русалки» [9, с. 515]). Любой роман Ольги глубок, нежен, но предрешен. В финале каждых отношений героиня, охваченная идеей жизни как путешествия, собирает чемоданы и оказывается в другом городе. Так длится до тех пор, пока она не понимает, откуда вообще берется ее мысль о вечном странствии. Оказывается, толчком стал бессюжетный рассказ, описывающий летний вечер в Финляндии, писателя Борисова, впоследствии очередного покинутого ею возлюбленного.

Через несколько лет после расставания он умирает от воспаления легких. В смерти Борисова нет видимой вины Ольги, но в метафизическом смысле его гибель — печальное и будто запоздалое следствие неудачно завершившегося романа. Того самого усекновения головы, после которого жертва еще некоторое время не понимает, что мертва, и автоматически совершает движения.

Однако Ольга еще не совсем Саломея (она помнит и ценит все, что с ней было), но уже и не Клэр. С последней их роднит долгое знакомство и параллельное существование в вымышленном мире героя-рассказчика. С Саломеей же она схожа способностью к странному перерождению. Прожив гибель Борисова и описанного им мира, в котором она только и могла существовать, Ольга останавливает свое вечное бегство и обращается к повествователю. Финал текста не дает четкого понимания, будет ли она вновь его возлюбленной или останется другом. Однако взгляд, которым она смотрит на героя, говорит о силе души, уже недоступной беспамятной Саломее.

Интересно, что призрак Саломеи возникает в образах сразу двух героинь более позднего романа «Эвелина и ее друзья», строящегося на бесконечных отражениях всех героев в Эвелине и Эвелины в каждом.

Жестокость и беспамятство Саломеи закрепились в образе Лу Дэвидсон, странной возлюбленной Мервиля, друга рассказчика и Эвелины. Сначала эта женщина называет себя мадам Сильвестр и прикидывается француженкой. Позже повествователь узнает, что она американка, долгое время жившая в преступной среде. Женщина эта по-настоящему опасна, ее прошлое, о котором она предпочла бы забыть, темно. Однако вскоре выясняется, что имя ее замешано в преступлении. А еще у нее есть странная особенность — она обладает невероятной физической силой, когда-то работала в цирке и умеет стрелять без промаха. Врага своего Лу способна уничтожить в прямом смысле, без чьей-либо помощи. Что в итоге и происходит — мадам Сильвестр убивает гангстера Канелли, с которым недолгое время жила в Америке. Убивает, потому что он стреляет в Мервиля.

Совершив преступление, эта женщина преобразуется, будто человек, скинувший с плеч невероятный груз. Из холодной и напряженной она превращается в нежную и открытую. Каких-либо душевных мучений из-за произошедшего Лу не испытывает. Это обстоятельство делает образ отчасти шаблонным и жанровым.



Иллюстрация к пьесе Оскара Уайльда «Саломея».
Художник Обри Бёрдслей

Уничтожив Канелли, она убивает и себя прошлую. Однако и Мервиля в душевном смысле случившееся не меняет, он лишь утверждает в том, что был прав, видя в мадам Сильвестр другую женщину.

Вторым образом, схожим с Саломеей, становится француженка Эвелина. Рассказчик на первых же страницах будто скороговоркой обозначает внешнюю, уже знакомую нам сторону: «Она была артисткой, балериной, журналисткой, переводчицей, — и каждый очередной эпизод ее существования кончался какой-то невероятной путаницей, в которой никто ничего не понимал и в которой все оказывались пострадавшими в той или иной степени, — все, кроме Эвелины» [9, с. 146]. Как и Саломея, персонаж этот обладает взглядом холодных глаз, вздорным нравом, нечутким отношением к возлюбленным. С той лишь разницей, что метафизически и бесповоротно Эвелина отсекает голову анекдотическому Котику, адепту метемпсихоза. После нескольких лет работы на его благо (девушка даже открыла свое кабаре, чтобы поддержать возлюбленного в его увлечении) Эвелина, как Ольга и Саломея, прекращает все фактически одним днем. Чем в оче-

редной раз подтверждает мысль рассказчика: «Ее бурные чувства и увлечения были, в конце концов, поверхностными и не задевали ее души» [9, с. 147].

Однако благодаря этой необычной эмоциональной холодности Эвелине удается то, чего не смогли в итоге осуществить Ольга и Лу Дэвидсон (что было совершенно несвойственно Саломее). Пройдя сквозь жизни разных людей и их судьбы, Эвелина возникла перед рассказчиком «в ее последнем воплощении» [9, с. 366], изменив его и сохранив все свое душевное богатство для настоящей любви.

Как мы видим, образ Саломеи у Гайто Газданова объединяет в себе неоднозначные черты. Порывистость, непредсказуемость, невероятное обаяние, привлекательность, жестокость и острый ум. В зависимости от задач рассказчика черты эти изображаются комически или трагически. Беспамятная Саломея разрушает свою жизнь и жизнь Андрея. Более развитая душевно Ольга и несколько шаблонная Лу Дэвидсон отчасти сохраняют себя. И лишь Эвелине удастся вновь воплотиться, по-блоковски способствуя новому рождению героя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Газданов Г.* Вечер у Клэр: романы, рассказы. М.: Время, 2018.
2. *Коломин Д.* Женские образы в рассказах Газданова: к вопросу о неавторских циклах в прозе // URL: <http://www.hrono.ru/text/2008/kolo0308.html> (дата обращения: 22.03.2022).
3. *Чжу Ц.* Странствие Клэр в творчестве Гайто Газданова: анализ типа женского образа Клэр в произведениях «Вечер у Клэр», «Хана» и «Судьба Саломеи» // URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35410 (дата обращения: 18.03.2022).
4. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 3.
5. *Тэффи.* Демоническая женщина // URL: http://az.lib.ru/t/teffi/text_0200.shtml (дата обращения: 22.03.2022).
6. Мф. 14:9.
7. *Уайльд О.* Саломея // URL: <http://lib.ru/WILDE/salomea2.txt> (дата обращения: 30.04.2022).
8. *Матич О.* Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: сб. статей и материалов / сост. М. М. Павлова. М.: НЛО, 2004.
9. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 4.

Алексей МОКРОУСОВ

МЕЖДУ РОГИРОМ ВАН ДЕР ВЕЙДЕНОМ И ВАСИЛИЕМ НЕМИРОВИЧЕМ-ДАНЧЕНКО: К КУЛЬТУРНОЙ ГЕОГРАФИИ ГАЙТО ГАЗДАНОВА



Никв — кто вприне всех
угадаст мою фальшь и
пафос.

Гайто. 19²⁰/VI.23.
Шчмен.

Гайто Газданов. Болгария, г. Шумен. Фотография подарена другу по Шуменской русской гимназии Никите Муравьеву с надписью: «Нике — кто вернее всех угадает мою фальшь и пафос. Гайто. 20.VI.1923. Шумен»

Пятитомное собрание сочинений Гайто Газданова, вышедшее в московском издательстве «Эллис Лак» в 2009 году под общей редакцией Т. Н. Красавченко, делалось по академическим стандартам. Опыт комментирования газдановских текстов до настоящего времени невелик, не все важные для понимания фрагменты были проанализированы. Настоящая публикация посвящена двум таким лакунам — в рассказах «Княжна Мэри» и «Нищий». Одна лакуна связана со стихотворением и вызвана опечаткой, повторяющейся последние 30 лет от издания к изданию, другая — с живописью. В нижеследующих комментариях отражается интерес Газданова к разным видам искусства, множественность используемых им языков.

1. «КНЯЖНА МЭРИ» И МОРЕНА ИЗ КАДИКСА

Сюжет рассказа «Княжна Мэри» строится вокруг многолетних наблюдений за жизнью странного квартета, в центре которого — худая и темнолицая женщина с низким хрипловатым голосом и особенным выражением «какой-то запоздалой дерзости в глазах». Мадлэн постоянно сопровождают трое мужчин, близкие отношения связывают ее с одним из них, русским писателем, носящим непривычное имя Мария.

После его смерти Мадлэн передает рассказчику архив с публикациями Марии. В архиве множество статей, напечатанных в популярном русском издании

«Парижская неделя». В них автор дает советы, как сохранить красоту, какую пудру и какой крем для лица выбрать, о пользе массажа лица и подбородка и даже о выборе тем для светского разговора. Это особое искусство, еженедельник рекомендует избегать банальностей. «В светском разговоре необходимо показать скромный, культурный блеск. Цитируйте стихи. Но не те, которые все знают наизусть. Цитируйте, например, такие стихотворения, как то, которое напечатано в одном из предыдущих номеров нашего журнала:

*Грациозна и смугла,
Вся и счастье и измена,
Улыбаяся, прошла
Кадиксаяская¹ морена» [1, с. 507–508].*

Здесь необходимо исправить досадную опечатку, прокрывшуюся не только в самое авторитетное на сегодняшний день издание газдановской прозы. В оригинале — «кадиксанская морена», так напечатано во втором номере нью-йоркского журнала «Опыты» за 1953 год. В российских журнальных и книжных публикациях, начиная с 1990 года, когда рассказ «Княжна Мэри» впервые появился в СССР в сборнике издательства «Современник», повелось печатать «кадиксаянская морена». Ошибочную традицию подхватил интернет, хотя в оригинале, увидевшем свет в журнале «Опыты» в 1953 году, стоит «кадиксанская морена», прилагательное образовано от названия города «Кадикс».

Газданов цитирует начало стихотворения Василия Немировича-Данченко [1844 (1845 по нов. стилю) – 1936], впервые опубликованного в его очерке «Севилья. (Миражи, впечатления, легенды)» в 1892 году [2, с. 112–113], позже оно вошло в цикл «“ROMANZERO” (Поэмы, легенды, впечатления, миражи из Испанского дневника)». В книжном издании стихотворение озаглавлено «Кадиксанская морена» и сопровождается примечанием, объясняющим значение слова «морена», отличное от общеизвестного геологического термина: «Morena — смуглянка, высшая степень андалузской красоты. Моренам андалузские поэты посвящают пламеннейшие из своих строф. Непостоянные в любви и капризные при обыкновенных условиях, морены являются истинными героинями в народных войнах» [3, с. 372].

Это примечание важно для газдановского обыгрывания не только смуглой красоты героини, но и характера очередной женщины-вампа в его галерее властвующих над влюбленными. При

¹ В цитируемом издании: кадиксаяская. (Примеч. ред.)

этом героиня Немировича-Данченко не просто способна увлечь за собой массы (политический подтекст стихотворения Газданову, очевидно, неинтересен), она словно сошла со страниц бульварного романа:

*Герцогиня перед ней
С тайной завистью склонится.
У нее во тьме очей
Будто молния родится.*

*Огнедышащая речь,
Губы, полные желанья,
Под мантильей круглых плеч
Различаешь очертанья.*

*Что за стан! Избави бог
Заглядеться — вспыхнешь разом.
У ее прелестных ног
Камень кажется алмазом.*

*В косах гребень золотой
Из-под кружева сверкает,
Цвет волос ее ночной
Мрак небес напоминает.*

Литература не в первый раз воспевала женщин Кадикса (в русском языке XIX века было принято написание «Кадис»). В «Письмах об Испании» (1857) В. П. Боткин уделил красавицам Кадиса немало проникновенных строк, при этом он ссылается на «Паломничество Чайльд-Гарольда», приводя соответствующие строки в прозаическом переводе. Выполненный Львом Меем поэтический перевод входившего в «Паломничество» стихотворения The Girl of Cadiz появится только в 1860 году; в последовавшем за первым англоязычным изданием байроновской поэмы «Девушку из Кадикса» вытеснят стансы «Инесе».

Цитируя «Кадиксанскую морену», писатель Мария едва ли не насмехается над публикой: стихотворение не просто отдает графоманией, но и появилось в печати на самом деле очень давно, даже если не связывать дату публикации самого рассказа — 1953 год — с неопределенно-условным временем повествования.

Указание, будто стихотворение «напечатано в одном из предыдущих номеров нашего журнала», выглядит, скорее, издевкой, причем не только над эмигрантской прессой; издевкой довольно

неожиданной, если вспомнить, что Немирович-Данченко, как и Газданов, был масоном, одним из основателей ложи «Возрождение», находившейся под эгидой «Великого Востока Франции». Газданов же входил в ложу «Северная звезда», также патронировавшуюся «Великим Востоком».

Газданов давно испытывал литературную неприязнь к Немировичу-Данченко. В рецензии на книгу Ильи Эренбурга «Виза времени», датируемой предположительно еще началом 1930-х, он ставит его в один ряд с другими плодовитыми писателями — Петром Боборыкиным и тем же Эренбургом, держащим «пальму первенства в смысле количества выпускаемых романов, рассказов и других произведений литературного порядка» — ведь Эренбург «меньше всего писатель и уж никак не беллетрист. Он — журналист...» [4, с. 763]. Возможно, эта неприязнь возникла во время обучения Газданова в гимназии в болгарском Шумене — В. И. Немирович-Данченко был близок с работавшим там А. П. Дехтеревым, будущим архиепископом Виленским и Литовским Алексием [5, с. 133], сохранилась их переписка [6]. Газданов же испытывал глубокую неприязнь к церкви, отказался в гимназии изучать, а затем и сдавать экзамен по Закону Божию, из-за чего в дальнейшем не мог получить никаких стипендий.

Насыщение стихотворными цитатами прозаического текста — излюбленный прием Газданова. Чаще всего цитируется Блок — будь то эпиграф из поэмы «Соловьинный сад» к рассказу «Общество восьмерки пик», цитата из цикла «Венеция» в «Истории одного путешествия» или запись в тексте «Из блокнота»: «В Париже старый оборванец у стойки кафе цитирует Блока» [1, с. 555–556]:

*Все это было, было, было,
Свершился дней круговорот...*

Перед этим оборванец читает собственные строчки:

*И пламенный взор твоих глаз,
Который в моих отражался.*

И, кажется, не чувствует комического эффекта от их соседства.

У Газданова важно не только то, что цитируется, но и то, что не цитируется, полный текст стихотворения часто оказывается ключом не только к сюжету отдельного произведения или характеристикой конкретного персонажа, но частью общей картины газдановского мира. В случае с блоковским стихотворением «*Все это было, было, было...*» — это, с одной стороны, сжатие и переплетение пространства, с другой — его расслоение, соединение

пластов истории в неразрывное целое. Москва и Петербург оказываются соседями, а история средневековой Руси и Венецианской республики (какое неожиданное развитие венецианского мифа в русской литературе) — равноценными феноменами.

*В час утра, чистый и хрустальный,
У стен Московского кремля
Восторг души первоначальный
Вернет ли мне моя земля?*

*Иль в ночь на Пасху над Невой
Под ветром в стужу, в ледоход
Старуха нищая клюкою
Мой труп спокойный шевельнет?
<...>
И в новой жизни, непохожей,
Забуду прежнюю мечту
И буду так же помнить дождей,
Как нынче помню Калиту?*

Завершается стихотворение четверостишием, которое могло бы стать эпиграфом или даже постэпиграфом не только к запискам «Из блокнота», но и ко многим другим рассказам Газданова, замороженного идеей следа в истории, смысла случившейся и ощущающей себя законченной жизни, лишенной атрибутов внешнего успеха и очевидных достижений:

*Но верю — не пройдет бесследно
Все, что так страстно я любил,
Весь трепет этой жизни бедной,
Весь этот непонятный пыл!*

Куда более иронично обращение к читательской памяти в рассказе «Интеллектуальный трест». Его герои пытаются заняться коммерцией, развозя на машине клиентам сперва молочные продукты, а затем и бочку сельди. В коммерческой затее участвуют два поэта, Василий Семенович Алексеев и Александр Александрович Борисов, называвший себя «почтительным ценителем культуры», и неизвестный рассказчику Аристарх Пантелеймонович Смирнов, оказавшийся впоследствии «любителем исторических сопоставлений, социологии и рассуждений о судьбах России», — характерен выбор фамилий, усредненных и безликих. Возможно, это связано с желанием рассказчика «спрятать» реальные прототипы истории.

Алексеев говорит о «поступлении средств» и «увеличении оборотного капитала», хотя естественнее в его устах звучали бы слова «о лирике, романтизме, о некоторых особенностях амфибрахия, о метафоричности, о символистах» (примечателен выбор тем, отсылающий к культурной повестке межвоенного эмигрантского Парижа).

Несмотря на невыносимый запах селедки, верх берет литература, в каком-то смысле рассказ — ее апофеоз. Инициатор всего предприятия Александр Александрович приходил на работу только к одиннадцати, оправдываясь тем, что «вчера вечером имел неосторожность открыть Плутарха». Он признается: «Я читал полночи. И нахожу, что это написано божественно» [1, с. 542].

По дороге из Кламара в Париж в пропахшей рыбой разваливающейся на ходу машине он читает Екклезиаста. После неминуемой неудачи всей затеи акционеры обсуждают исторические причины поражения, на этот раз Александр Александрович цитирует Тютчева:

*Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!*

Кажется, тютчевский «Цицерон» лишь оттеняет общий саркастический тон рассказа, но именно в нем далее следуют хрестоматийные строки «Счастлив, кто посетил сей мир // В его минуты роковые!», переводящие сатирическое повествование в иной, более драматичный регистр, столь понятный для жертв гражданской войны, лишившихся родины. «Таково было преждевременное завершение этого удивительного предприятия, которое началось терминами политической экономии и кончилось цитатой из Тютчева» [1, с. 546], в итоге поэзия оказывается выше прозы цифр.

Упоминание Тютчева неслучайно — можно говорить об особом культе Тютчева в журнале «Числа», с которым в начале 1930-х был тесно связан Газданов — см., например, рецензию одного из главных идеологов журнала Георгия Адамовича на шестой номер журнала:

«Все можно сказать в стихах, — и как сказать! Тютчев, например... Разве тоненькая книжка его стихов не “стоит” всего Достоевского, — стоит не в том смысле, конечно, что он “выше” или “ниже” его, или сводит Достоевского “на ноль”, а только в том, что она представляет собой нечто равноценное, настолько же глубокое, единственное и незабываемое. Конечно, Тютчев ни-

когда не получит в Европе такого влияния и признания, как Достоевский, — но это ведь оттого, что он непереводаим. Мы-то знаем цену ему. И знаем, чем он и как Россию обогатил. (Кстати, о Тютчеве и Достоевском. Не удавалось ли порой Тютчеву с чудесной прелестью, с чудесным лаконизмом создать как будто целую главу “психологического” романа, — в нескольких словах?.. Например, “Весь день она лежала в забытьи” или “Она сидела на полу”.)» [7, с. 3].

Примером ироничного использования имени поэта служит упоминание парнасца Эредиа в рассказе «Судьба Саломеи».

Героиня рассказа мадам Мартен по прозвищу Саломея, вольнослушательница историко-филологического факультета Сорбонны, не ценит Поля Верлена и из-за этого пытается поспорить с любящим ее Андреем — он-то как раз пытался подарить ей верленовский томик. Саломея предпочитает Жозе Марию де Эредиа, причем в рассказе его имя пишется по-французски Heredia, — видимо, так автор пытается передать особое, «французское» произношение Мартен, румынки по происхождению с примесью, кажется, цыганской и еврейской крови, говорящей на далеко не правильном французском языке. Сам же Андрей предпочитает других авторов, полюбившихся ему еще в университетские годы, — Малларме, Валери, Рильке.

Память об этих поэтах его травмирует, вгоняет в глубокую депрессию, она несовместима с его нынешней работой: Андрей пишет тексты для песенок и опереток. Поэтические предпочтения его возлюбленной, ее решение исчезнуть из жизни Андрея после войны могут быть связаны с тем, что «какая-то значительная часть ее душевной жизни была атрофирована. У нее не было воспоминаний» [3, с. 515]. При этом Саломея настаивает: «Литература у меня кончилась. <...> Литература — это у тебя» [3, с. 526]. Схожий скепсис по отношению к чтению высказывает и выглядящий безумным старичок-калмык с морщинистым лицом: «Кому читать нужно, жить нужно, читать не нужно» («Из блокнота» [1, с. 558]). Возможно, отказ от чтения связан с эмоциональной опустошенностью: после войны Саломея исчезает из жизни Андрея, рассказчик случайно опознает ее в жене сапожника во Флоренции, а калмык оказывается на поверку безжалостным ростовщиком, наживавшимся благодаря чудовищным процентам. Но главным преступлением в глазах рассказчика, если бы он был склонен обвинять, а не «просто» наблюдать, оказывается пренебрежение памятью, то, о чем писал Данте:

*И так как им не пресекает зренья
Ничто извне, они и не должны
Припоминать отъятые виденья.*

(Пер. М. Лозинского)

Литература встраивается в череду важнейших вопросов — ими задается и герой рассказа «Нищий»: «Зачем нужно было жертвовать всем в своей жизни, чтобы добиться богатства или власти? Потому что богатство не имеет ценности, а власть создает утомительную ответственность. Зачем воевать? Потому что всякая война бессмысленна. Зачем нужно было Гамлету убивать Полония? Зачем люди шли на лишения и смерть, особенно на смерть, которая все равно придет рано или поздно и которую незачем топтать?» [1, с. 576–577].

Литературные герои выступают на равных с реальными персонажами, пространство вымысла оказывается тождественно пространству нон-фикшн, границы настолько размыты, что проще забыть об их существовании. Новый, создаваемый писательским воображением герметичный мир условен, но обладает несомненным достоинством — свободой, будь то свобода поиска, высказывания или поражения.

2. «НИЩИЙ» И НЕНАЗВАННЫЙ АЛТАРЬ

Обилие личных имен в «малой прозе» Газданова поражает. Можно говорить об особой культурной географии газдановской прозы, сотканной не только из географических названий, но и из имен собственных. Если представить себе воображаемую карту культуры, творчество Газданова будет захватывать все виды искусства, от живописи до музыки; рассказывая об эмиграции, он так или иначе использует язык искусства.

Так, в «Интеллектуальном тресте» Александр Александрович называет одного из персонажей «совершеннейший итальянский примитив», уточняя: «...овал его лица в этом смысле чрезвычайно интересен. Сам он недавно из России». В реальности «примитив» выглядел довольно оперно: «На нем был удивительный плащ, плащ заговорщика, и он действительно в какой-то степени был похож на наемного флорентийского убийцу: под его плащом можно было спрятать целый арсенал» [1, с. 544]. Ирония не отменяет главного: живописности взгляда и автора, и его героев.

В «Судьбе Саломеи» рассказчик и Андрей обсуждают Иоанна Крестителя Донателло и «Вознесение» Тинторетто — Андрей видел их в Венеции.

В рассказе «Нищий» бывший богач, добровольно отказавшийся от своего богатства, а ныне профессиональный парижский клошар Густав Вердьё на своем новом рабочем месте в переходе метро слушает, как слепой юноша по соседству часами наигрывает на гармони «Болеро» Равеля. Долгое время «Болеро» вызывало у него почти физическое отвращение, но именно благодаря ему Вердьё вспомнил однажды виденную им картину:

«Он дошел до входа в метро на Елисейских полях, спустился по лестнице, стал на свое обычное место и опять услышал “Болеро”. Какой смысл имела его жизнь? Впервые за все время ему было ясно: он выполнил свое назначение на земле. Чья-то высшая воля, — если допустить, что она существует, что, конечно, может считаться ничем не доказанной гипотезой, но, с другой стороны, так же невозможно доказать, что ее нет, — чья-то высшая воля определила его судьбу: избежать соблазнов и страстей и прожить на земле положенный срок, как животное или растение, до той минуты, когда этой жизни придет конец. “Блаженны нищие духом...” Он вдруг увидел перед собой картину, которую он запомнил. Он видел ее в городе Бон. На ней был изображен день Страшного суда: из растрескавшейся земли поднимаются к свету голые тела людей; некоторые уже вышли по пояс, у других только видны руки, которыми они раздвигают землю, засыпавшую их могилы» [9, с. 40].

Текст «Нищего» цитируется по первой публикации 1962 года в журнале «Мосты». В пятитомнике издательства «Эллис Лак» цитируемый абзац воспроизведен с несколькими ошибками, их плотность вызывает сомнение в текстологической состоятельности издания. Так, вместо «Чья-то высшая воля, — если допустить, что она существует» напечатано «он существует». Вместо «растрескавшейся земли» — «растрескавшейся щели». Вместо «тела людей; некоторые уже вышли по пояс» — «тела людей; которые уже вышли по пояс» (в последнем случае, впрочем, оба варианта сохраняют смысловую отсылку к Евангелию от Матфея).

Картину, которую в приближении собственной смерти вспомнил Вердьё, Газданов упоминает без имени автора, но, судя по всему, имеется в виду хранящийся во французском городе Бон вблизи Дижона знаменитый полиптих «Страшный суд» Рогира ван дер

Вейдена (1399 или 1400–1464), здесь мертвые восстают из могил. Состоящий из девяти частей полиптих был создан около 1450 года для капеллы богадельни Отель-Дье в Боне и с тех пор не покидал больницы. Его заказчиком выступил знаменитый бургундский канцлер Никола Ролен (1376–1462): известен его портрет работы ван Эйка, канцлер изображен и на внешних створках алтаря в Боне. Восстание мертвых запечатлено на четырех нижних частях в центральной части: на одних из земли тянутся лишь руки, на других могилы разверзлись, после взвешивания душ архангелом Михаилом подсудные отправляются в рай или ад. Сперва работу приписывали ван Эйку, авторство Ван дер Вейдена и его мастерской установили лишь в 1843 году. Вердье обращает внимание на персонажей, которых, судя по всему, писали ученики, а не мастер [9, с. 35].

Живопись занимает особое место в художественной системе Газданова, он часто прибегает к ее образам, чтобы обозначить оттенки или настроение, усилить эсхатологические мотивы, как в случае с Ван дер Вейденом, или обратиться к теме памяти. Примером служит отсылка к Рембрандту в рассказе «Княжна Мэри». Рассказчик наблюдает за сценой в бистро:

«Они сидели, как всегда, за столом и играли, как всегда, в карты. Но, вероятно, оттого, что я находился в особенном, необычном расположении духа, они мне все показались не такими, какими казались всегда. И, несмотря на то, что угол кафе, где они сидели, был освещен не больше и не меньше, чем каждый вечер, мне показалось, что они возникают в почти рембрандтовских сумерках, из неопределимого прошлого. Я подумал о том, что в них всех были какие-то элементы вечности: с тех пор, как существовали люди, во всех странах и во все времена существовало и то, что определяло жизнь каждого из них: вино, карты и нищета; и их профессии — портниха, актер, боксер или гладиатор и, наконец, писатель» [1, с. 502].

Этой картине воплощенной вечности, столь близкой живописной поэзии Рембрандта, предшествует Париж, увиденный сквозь оптику Блока, нематериальный, морозный, — местность, которая может обернуться практически любым европейским городом:

«Был вечер зимнего, холодного дня. На дворе шел мелкий снег, сквозь легкий туман мутно светили уличные фонари. Не знаю почему, все в тот вечер доходило до меня сквозь эту мутную призрачность снега, фонарей, зимних пустынных улиц. Я шел пешком из

одного конца города в другой и, как это 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, неизвестность того, что будет завтра, ускользающее сознание своего собственного существования и все преследовавшие меня в тот вечер чьи-то чужие и далекие воспоминания о Петербурге, и эти магические слова — “Ночь, улица, фонарь, аптека”, — весь тот исчезнувший мир, которого я никогда не знал, но который неоднократно возникал в моем воображении с такой силой, какой не было у других воспоминаний о том, что действительно происходило со мной за эти долгие годы, наполненные спокойным отчаянием и ожиданием чего-то, чему, быть может, никогда не было суждено случиться» [1, с. 501–502].

С картиной мира на закате связана и живопись другого художника, Корреджо («Корреджио» в написании Газданова), упоминаемого в романе «Возвращение Будды»:

«...мне запомнилась эта фигура нищего именно в сумерках, которые еще не наступили. Она двигалась и исчезала, окруженная молочной мягкостью уходящего дня, и в таком виде, неверном и призрачном, напоминала мне некоторые образы моего воображения. Я вспомнил потом, вернувшись домой, что такое освещение, в котором точно чувствуется только что исчезнувший солнечный луч, оставивший в этом воздухе почти неуловимый, но несомненный след своего медленного растворения, — такое освещение я видел на некоторых картинах и, в частности, на одном полотне Корреджио, которого, однако, я не мог восстановить в моей памяти» [1, с. 147].

Когда речь идет о культуре, неопределенность увиденного, право на частичную амнезию постулируется как данность; так, посетитель музея, забывший дома очки, вынужден порой догадываться, а не видеть, щуриться, чтобы вообразить.

Поэзия не нуждается в библиографическом описании, атмосфере не разделить на атомы, ощущение важнее точности: газдановская проза создана полутонами, жестокость жизни смягчается порой невидимым и всегда грозным присутствием прошлого, где боль неотделима от счастья. «Описания природных или архитектурных явлений, как и людей, импрессионистичны, зыбки, текучи и изменчивы, лишены резкости и очерченности. Употребляемые



Русская гимназия в г. Шумен, Болгария

автором языковые средства усиливают неуверенность в происходящем, процент вводных слов со значением сомнения, неуверенности довольно высок» [10, с. 29].

Конструкции газдановских рассказов строятся на символах культуры, имена здесь звучат как пароли, парижский локус выглядит как места явок. Постоянная игра названиями городов, перетекание пространств одно в другое, сплюснение, комкание и последующие распрямление складок, разглаживание смятых географических карт — в послевоенной прозе Газданова они обретают новые очертания, где Флоренция уравнивается с Парижем [1, с. 521], а персонаж «Интеллектуального треста» характеризуется так: «Париж для этого человека как Вологда, только разве побольше». Границы на этих картах подвижны, как песок в дюнах, поскольку формируются памятью, невозможностью забыть и невозможностью же вспомнить. Бежавший от богатства герой рассказа «Нищий» медленно, словно вкушая печенье «Мадлен», разматывает клубок собственной жизни:

«...он подумал, что память семидесятишестилетнего старика не может восстановить тех чувств, которые он испытывал тогда, когда ему было двадцать пять лет и когда он был другим, в сущности, человеком. Может быть, это было не так, может быть, было все-таки какое-то чувство, забытое совершенно безвозвратно, и которое было значительно слабее, чем, например, воспоминание о вкусе устриц после концерта, на котором исполнялось “Болеро” Равеля» [1, с. 575].

Мир звуков переплетен с миром визуального, «у Газданова музыка не просто сопутствующая деталь, а указание на некое высшее знание или особенное (глубоко индивидуальное) чувство»

[11, с. 162]. От Пятой симфонии Бетховена до «Венгерской рапсодии» Листа, от романса Шумана до романса Вари Паниной «Не надо ничего...» — эта проза полна не только живописи, но и звуков. Так глаз оказывается в союзе с ухом, чтобы хотя бы прочитывать, если не переплавить, слово.

Художественный опыт Газданова показывает, что невозможно перестать быть эмигрантом, но что при этом можно оставаться европейцем. Пропуском в другую реальность оказывается культура в ее многообразии. Консервативный характер газдановских культурных предпочтений очевиден, но речь не идет о запретительном выборе. Слишком много таится в прошлом, чтобы не включать его в культурный код современности, — возможно, поэтому эстетическая система Газданова усложняется и после смерти автора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М., 2009.
2. *Немирович-Данченко В. И.* Севилья. (Миражи, впечатления, легенды) // Северный вестник. 1892. № 2.
3. *Немирович-Данченко В. И.* Стихи. 1863–1901 гг. 2-е изд. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1902.
4. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М., 2009.
5. *Данилецъ Ю.* Архієпископ Олексій (Дехтерьов): життєвий та творчий шлях (1889–1959) // Русин. 2013. № 2.
6. Письма В. И. Немировича-Данченко // Электронная библиотека Lib.ru. URL: http://az.lib.ru/n/nemirowichdanchenko_w_i/text_0100.shtml (дата обращения: 25.05.2022).
7. *Адамович Г.* Стихи [в «Числах». № 6] // Последние новости. 1932. № 4159. 11 августа. С. 3; № 4166. 18 августа. С. 3.
8. *Газданов Г.* Нищий (рассказ) // Мосты. 1962. № 9.
9. *Dijkstra J.* Introduction à l'œuvre // Elisabeth Dhanens, Jellie Dijkstra. Rogier de le Pasture-van der Weyden: introduction à l'œuvre, relecture des sources. Tournai: La Renaissance du Livre, 1999.
10. *Чернов А. Н.* Функция персонажа в романах Гайто Газданова // Rhema. Рема. 2013. № 2.
11. *Шабурова М. Н.* Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа»: смена художественных ориентиров // Вестник РГГУ. 2010. № 11 (54)/10. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика».

Елена ПРОСКУРИНА

**ПАРИЖ КАК ЗЕРКАЛО VS ЗАЗЕРКАЛЬЕ
ПЕТЕРБУРГА В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЗДАНОВА
И АВТОРОВ «НЕЗАМЕЧЕННОГО ПОКОЛЕНИЯ»**



Площадь Оперы в Париже, 1930 г.

Город пышный, город бедный.

Александр Пушкин

Париж — топографический центр романов Газданова. В цикле его «русских» романов («Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Полет», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды»), посвященных жизни отечественных эмигрантов, это в первую очередь «русский Париж» — «места, в которых они любят бывать, и районы, в которых сосредоточена большая часть русского населения» [1, с. 136]. В поле авторского зрения как фешенебельные районы Парижа, где живут уважаемые эмигранты (ул. Буасьер в «Истории одного путешествия», Молитор в «Возвращении Будды», Пасси в «Ночных дорогах»), так и его бедные кварталы. При этом фокусировка все больше сдвигается к последним, достигая крупного плана в «Ночных дорогах».

Символическое значение приобретает в дебютном романе площадь Согласия: «Площадь Согласия вдруг предстала передо мной. Она всегда существовала во мне; я часто воображал там Клэр и себя — и туда не доходили отзвуки и образы моей прежней жизни...» [2, 1, с. 152]. Название площади становится символом гармонического союза героя и героини. Однако осуществится эта мечта только в последнем романе писателя «Эвелина и ее друзья», закольцовывая весь романский корпус в единый метасюжет [подр. см.: 3].

Среди ликов Парижа наиболее проработан у Газданова тот, который представляет его «оборотную» сторону. При всей пестроте действующих лиц большая их часть — персоналии городского «дна», из которых к более обеспеченной/благополучной жизни выбиваются лишь некоторые: Виктория в «Истории одного путешествия», Сюзанна в «Ночных дорогах», Павел Александрович Щербаков в «Возвращении Будды», Андрэ Бертье в «Пилигримах», Луиза Дэвидсон в «Эвелине и ее друзьях». Тех, кто, наоборот, падает с вершин на «дно», оказывается гораздо больше. Причем, кроме нескольких французов (Ральди, Платон в «Ночных дорогах»), эта картина «блеска и нищеты» состоит главным образом из так называемых «бывших» — эмигрантов из России: бывших генералов, князей и княгинь, гимназистов, студентов, священников и пр. В их нисхождении улавливается некая общность, выраженная «безвозвратной последовательностью падений» [2, II, с. 175]: «...скачки, алкоголь, морфий, тюрьма, сифилис, милостыня — бессильный разврат и грязь, болезни и физическая слабость, ежедневная перспектива смерти на улице и совершенное, не допускающее ни малейшего намека ни на какую иллюзию, отсутствие надежды какого бы то ни было улучшения» [2, II, с. 175]. Из всей русской литературы такая стратегия судеб по степени нисхождения, пожалуй, ближе всего к «Петербургским трущобам» В. Крестовского.

Неслучайно именно в «Ночных дорогах» при изображении парижских картин, а в еще большей степени в лирических размышлениях автобиографического героя, возникает отчетливая аллюзия на Петербург:

«И, возвращаясь домой на рассвете этого дня, я думал <...> о том немом и могучем воздушном течении, которое пересекло мой путь сквозь этот зловещий и фантастический Париж — и которое несло с собой нелепые и чуждые мне трагедии... и как бы мне 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» [2, I, с. 656].

Характеристика Парижа как «зловещего и фантастического города» недвусмысленно отсылает к традиции «петербургского текста»: художественным мирам «Станционного смотрителя», «Пиковой дамы», «Медного всадника» Пушкина, «Петербургских повестей» Гоголя, Петербургу Достоевского и др., где северная столица России запечатлена наводящим страх миражным про странством.

Вместе с тем мы здесь встречаемся с чисто литературным влиянием. В качестве показательного примера приведем фрагмент из «Ночных дорог», где изображена сцена беседы двух русских шоферов, Ивана Петровича и Ивана Николаевича, пародирующая ссору гоголевских Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Аллюзия на гоголевских героев содержится не только в повторяющихся именах газдановских персонажей, но и в ремарке повествователя, относящейся к Ивану Петровичу, который «один раз вскользь сказал, что считает Гоголя хорошим писателем» [2, I, с. 613]. В контексте этого замечания бесплодные политические споры двух Иванов приобретают характер «литературного поведения» — как подосознательное копирование гоголевских типов:

«Меня особенно поразили, в начале моего знакомства с Иваном Петровичем и Иваном Николаевичем, то остервенение и та страстность, с которыми они спорили при мне о зависимости между государством и частной собственностью и о возможности правительственного контроля над капиталом.

— Я не могу допустить этого незаконного вмешательства, — говорил Иван Петрович, — никогда, Иван Николаевич, вы слышите, никогда. Если нужно, мы будем защищать наши права с оружием в руках.

— Я как государственно мыслящий человек, — сказал Иван Николаевич, считаю и буду считать, что благо коллектива бесконечно выше и важнее прав индивидуума. Вы захватили бог знает какими путями колоссальные суммы денег, и вы пользуетесь ими...

— Простите, но я вношу в вашу государственную казну колоссальные налоги, — сказал Иван Петрович...» [2, I, с. 615] и т. д.

Вероятнее всего, автор «олитературирует» в этом фрагменте собственные наблюдения над подобными «бесплодными» беседами русских эмигрантов, подводя им убийственное резюме в заключение эпизода:

«Они сидели друг против друга, за столиком этого маленького ресторана, после обеда, стоившего каждому из них около восьми франков, оба плохо одетые, в потрепанных пиджаках, в рубашках не первой свежести, в штанах с трагической бахромой внизу, и спорили о государстве, гражданами которого они не состояли, о деньгах, которых они не имели, и о баррикадах, которых они не построили бы. И, в конце концов, почти все посетители этого ресторана жили так же, как Иван Петрович или Иван Николаевич, в воображаемых мирах, и чего бы речь ни коснулась, прошлого и будущего, у них были готовые представления об этом,

мечтательные и нелепые и всегда идеально далекие от действительности» [2, 1, с. 315–316].

Эта часть сближает весь эпизод с «петербургским текстом» раннего Достоевского через мотив мечтательности как ключевую характеристику героя. Примером может служить фрагмент из повести «Белые ночи»:

«Услышите вы, Настенька... услышите вы, что в этих углах проживают странные люди — мечтатели. Мечтатель — если нужно его подробное определение — не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. <...> Посмотрите на него сбоку, Настенька: вы тотчас увидите, что радостное чувство уже счастливо подействовало на его слабые нервы и болезненно раздраженную фантазию. <...> Он теперь уже богат *своею особенною* жизнью; он как-то вдруг стал богатым... <...> Теперь “богиня фантазия”... уже заткала прихотливую рукою свою золотую основу и пошла развивать перед ним узоры небывалой, причудливой жизни — и, кто знает, может, перенесла его прихотливую рукою на седьмое хрустальное небо с превосходного гранитного тротуара, по которому он идет восвояси. <...> Воображение его снова настроено, возбуждено, и вдруг опять новый мир, новая, очаровательная жизнь блеснула перед ним в блестящей своей перспективе. Новый сон — новое счастье! Новый прием утонченного сладостного яда! О, что ему в нашей действительной жизни!...» [4, с. 112–115].

Если в «Белых ночах» мечтательность — признак сентиментального поведения героя, способного на сострадание и жертвенность, то в «Ночных дорогах» это свойство становится предметом авторской иронии: взятое само по себе, без взыскания *другого*, оно лишается высоких коннотаций.

Склонность к идеологическим штудиям характерна для многих газдановских персонажей, что превращает их в литературных «пасынков» героев-идеологов Достоевского.

В миражной модальности города-антимира Париж предстает также в творчестве млядоземигрантов, в частности Б. Поплавского. В его романе «Аполлон Безобразов» французская столица изображена местом бесприютности, одиночества, в которое герой погружается «вниз головою»:

«Как огромно лето в опустевших городах, где все полузакрыто и люди медленно движутся как бы в воде. Как прекрасны и пусты небеса над ними, похожие на небеса скалистых гор, дышащие пылью и безнадежностью.

Обливаясь потом, вниз головою, почти без сознания спускался я по огромной реке парижского лета» [5, с. 9–10].

Те же мотивы потерянности и безнадежности слышны в стихотворных строках Г. Адамовича:

*Нет доли сладостней — все потерять.
Нет радостней судьбы — скитальцем стать,
И никогда ты к небу не был ближе,
Чем здесь, устав скучать,
Устав дышать,
Без сил, без денег,
Без любви,
В Париже... [6, с. 66].*

Актуализирует антимирную модальность французской столицы образ Сены как реки мертвых, приюта самоубийц. Так, в стихотворении «Крылья? Обломаны крылья» поэт А. Штейгер видит выход из безвыходного существования в «мутной Сене»:

*Заклятье: живи, кто может,
Но знай, что никто не поможет,
Никто не сумеет помочь.*

*А если уж правда невмочь —
Есть мутная Сена и ночь [6, с. 116].*

В ледяных водах Сены заканчивает свою жизнь герой газдановских «Ночных дорог» параноик Васильев, зараженный манией политического преследования:

«...его труп был вытасчен из Сены, и вскрытие, не обнаружившее на теле никаких признаков насилия, убедило власти в том, что речь могла идти только о самоубийстве. Васильев нашел способ обмануть своих столь же многочисленных, сколь воображаемых врагов; это и было — сначала три револьверных выстрела в левантинца, потом прыжок с моста в ледяную воду Сены — тем проявлением смертельной гениальности, о которой он говорил, той последней вспышкой интуиции, которая так безошибочно довела его от истории террористических заговоров и рассуждений о Ницше до парижского моста через Сену в эту мартовскую туманную и прохладную ночь» [2, 1, с. 563].

Хотя за границами инфернальных проявлений «петербургского текста» в лирических сентенциях Газданова и всей плеяды «незамеченных» Петербург раскрывается как символ России. Ностальгический нерв наделяет его образ светлыми коннотациями, в которые встраивается также модус «потерянного рая» — города детства, юности, первой любви, что ментально

разделяет миры Петербурга и Парижа и для автора, и для героя. «Но остров Питера засыпан пеплом, // Воздушный замок сторел» [6, с. 309] — трудно представить что-либо более пронзительно-безнадежное, чем приведенная метафора Петербурга как навсегда утраченного рая в стихотворении И. Чиннова. Особенно отчетлива эта сторона Петербурга в первом романе Газданова «Вечер у Клэр». В нем Петербург становится центром памяти юного Николая Соседова — отрывочной, сбивчивой, что впоследствии приобретает свойства фирменной черты газдановской поэтики. Пожалуй, самое пронзительное ностальгическое чувство в отношении к Петербургу выражено в стихотворных строках Адамовича, приобретших афористическое звучание: «На земле была одна столица, // Все другие — просто города» [6, с. 69].

Нередко Петербург, как и сама Россия, ассоциируется у поэтов «незамеченного поколения» с творчеством Пушкина и образом самого поэта, возникающими в стихах А. Штейгера, И. Чиннова, Л. Червинской, черпавших утешение в мире его поэзии:

*Порой, читая вслух парижским крышам
Его стихи таинственно-простые,
В печали, ночью, в дождь — мы видим, слышим
(В деревне, ночью, осенью в России):*

*Живой, знакомый нам, при свечке сальной
Свои стихи негромко он читает,
И каждый стих, веселый и печальный,
Нас так печалит, словно утешает [6, с. 263].*

Здесь характерен выбранный поэтом стихотворный размер пятистопного ямба, который не только передает интонацию лирического раздумья, но служит отсылкой к драматическим произведениям Пушкина: «Борису Годунову», «Маленьким трагедиям», «Домику в Коломне», написанным тем же метром [см.: 7].

Наряду с утешающей гармонией пушкинского стиха, авторы усматривали в трагической судьбе поэта пересечение с собственной судьбой, как, например, Л. Червинская в стихотворении «Для большинства уже давно...»: «И все-таки... всей сущностью своей // нам так близка судьба ее поэта — трагическая, как она сама, // как смысл молитвы, как слова завета // или проклятья...» [6, с. 234]. Одновременно погружение в поэтическую вселенную Пушкина становится для Червинской маркером верности поэту, миру его героев:

*...Читаю тихо, про себя:
«Онегин, я тогда моложе,
Я лучше, кажется...»
Едва ли,
Едва ли лучше, до — печали,
До — гордости, до — униженья,
До — нелюбви к своим слезам...
До — пониманья, до — прощенья,
До — верности, Онегин, Вам [6, с. 221].*

Имя Пушкина пестрит и на страницах произведений Газданова. На фоне пушкинского творчества писал он свой дебютный роман, взяв для него эпиграфом строки из «Евгения Онегина» «Вся жизнь моя была залогом // Свиданья верного с тобой». Строки из «стихов на случай» Ленского («Что день грядущий мне готовит?») и стихотворения «Умолкну скоро я...» всплывают в памяти Володи Рогачева — героя романа «История одного путешествия».

Отрывок из монолога Дона Карлоса из поэмы Пушкина «Каменный гость»: «...когда твои глаза // Впадут, и веки, сморщась, почернеют, // И седина в косе твоей мелькнет...» [2, I, с. 363] — вставляет в свой роман герой «Полета» Аркадий Александрович. Также пушкинская поэзия сопровождает и малую прозу Газданова. Эпиграфом к рассказу «Товарищ Брак» писатель берет строки из «Элегии»: «Но, как вино — печаль минувших дней // В моей душе чем старе, тем сильней» [2, III, с. 64]. Эпиграфом к рассказу «На острове», посвященному его учебе в Шуменской русской гимназии, Газданов выбирает строки из «Евгения Онегина»: «В те дни, когда в садах лица // Я безмятежно процветал...» [2, III, с. 275]. Уровень образованности своих однокашников герой рассказа маркирует также пушкинскими строками: «Мы все учились понемногу // Чему-нибудь и как-нибудь» [2, III, с. 276]. Одной из рукописей рассказа «Третья жизнь» предпослан эпиграф из стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный»: «Кто меня враждебной властью // Из одиночества воззвал?» [8, с. 812], не вошедший в опубликованный текст. Еще один такой пример — рукопись рассказа «Счастье» под названием «Мечтатели», где в качестве эпиграфа были строки из «Путешествия Онегина»: «И сын египетской земли, // Корсар в отставке, Морали» [8, с. 811]. Таким образом, можно утверждать, что многие произведения Газданова писались «под знаком» Пушкина.

Хотя его любимым поэтом был другой петербургский гений — А. Блок. След этой творческой привязанности отпечатался в

цитатах из Блока на страницах многих произведений писателя. Так, строки из поэмы «Соловьиный сад» («Я проснулся на мглестом рассвете // Неизвестно которого дня») взяты им в качестве эпиграфа к рассказу «Общество восьмерки пик»; строки из поэтического цикла «Флоренция» («Что мне спеть в этот вечер, синьора, // Что мне спеть, чтоб вам сладко спалось?») предваряют рассказ «Исчезновение Рикарди», а эпиграфом к рассказу «Воспоминание» послужили блоковские стихи из цикла «Венеция» («Очнусь ли я в другой отчизне, // Не в этой сумрачной стране?»). Другим способом творческого диалога с поэтом было для Газданова введение его имени или поэтических строчек в собственные тексты. В рассказе «Княжна Мэри», например, обыгрываются мотивы стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека»:

«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 призрачность снега, фонарей, зимних пустынных улиц... и все преследовавшие меня в тот вечер чьи-то чужие и далекие воспоминания о Петербурге, и эти магические слова — “Ночь, улица, фонарь, аптека” — весь тот исчезнувший мир, которого я никогда не знал, но который неоднократно возникал в моем воображении» [2, III, с. 554].

Прием прямого цитирования Блока как способ косвенной характеристики персонажа использован Газдановым в рассказе «Из блокнота»:

«Он закрывает глаза и цитирует:

*И пламенный взор твоих глаз,
Который в моих отражался.*

Потом опять читает:

*Все это было, было, было,
Свершился дней круговорот,
Какая ложь, какая сила
Тебя, прошедшее, вернет?*

— Но это уже не мое...

Мне почему-то неловко сказать, что я знаю эти стихи. Думаю о том, как все это нелепо: ночь, Париж, старый оборванец у стойки кафе цитирует Блока. Спрашиваю, не нужно ли ему денег?» [2, III, с. 604].

И здесь в контексте нашей проблемы появляется еще одна проекция газдановского Парижа — Венеция. Ее образ запечатлен

в двух фрагментах романа «Эвелина и ее друзья», приобретающих характер вставного лирического эссе. По отношению к Парижу Венеция противопоставит по модели «поэзия — проза», «мечта — реальность», «вечность — время» и пр.:

«...я пересек лагуну и поселился на Лидо. Опять было море, освещенное солнцем, лошади на соборе Святого Марка, крылатые львы, виллы и дворцы над каналами, и опять, в который раз, я смотрел на этот единственный в мире город, и мне снова казалось, что когда-то, в давние времена, он медленно всплыл со дна моря и остановился навсегда в своем последнем движении: застыл каменный бег линий, образовавших его дома, влилось море в берега каналов, и возник этот незабываемый пейзаж лагуны, — мостов, площадей, колонн и церквей. И без всякого усилия с моей стороны я чувствовал это необычайное артистическое богатство, которому я становился как будто причастным, так, точно я давно, всегда знал, на что способен человеческий гений, так, точно часть моей души была вложена в эти картины, статуи, дворцы, так, точно, падая туда, я переставал быть варваром и ощущал, наконец, все великолепие раз навсегда и безошибочно найденной гармонии, непостижимой для меня ни в каких других обстоятельствах» [2, II, с. 656–657].

В этом эпизоде словно реализованы строки Блока из стихотворения «Венеция»: герой Газданова как будто избавляется от парижского морока «в другой отчизне». (Показательно, что для самого Блока «другой отчизне» противопоставлен Петербург.) В перечисление топографических деталей писателю удалось встроить все главные элементы венецианского мифа: рождение города из вод, воплощение женской ипостаси, явление абсолютной красоты, светоносность и др. В целом изображение Венеции в «Эвелине и ее друзьях» вписывается в литературную венециану, в которой образ города переведен, по мысли исследовательницы венецианского текста русской литературы Н. Е. Меднис, «на такую орбиту, где Венеция, независимо от ее физического существования, предстает как необходимая духовная субстанция» [9, с. 16]. Причем ее явленный облик в романе полностью соответствует тому образу «духовной Венеции» [9, с. 18], который автор называет «самым гармоничным из всех моих видений»:

«Из каких глубин моего сознания возникла во мне эта любовь к Венеции? Почему, когда я первый раз попал в этот город, у меня было впечатление, что я, наконец, вернулся туда, хотя я там никогда до этого не был? У меня не было такого ощущения ни в Генуе, ни в Вероне, ни в Риме, ни во Флоренции, ни в других городах

и странах. Мне казалось, что я всегда знал эти повороты каналов, эти площади и мосты, этот незабываемый воздух летних венецианских вечеров, это море. Эту лагуну. Это был пейзаж, который поглощал и растворял в себе все, что ему предшествовало в пространстве и времени, в нем тонули все воспоминания о других местах, все города разных стран — громады Нью-Йорка, улицы Парижа, — озера, реки, моря, все, что я знал раньше. И вот, возникшая из всего этого в неудержимом движении, освещенная солнцем, окруженная морем, предо мной была Венеция, самое гармоничное из всех моих видений» [2, II, с. 661].

Если в стихотворении Блока Венеция антитетична «сумрачному» Петербургу, то в романе Газданова некоторые детали указывают на ее связь с Петербургом, причем Петербургом Пушкина. Фраза «застыл каменный бег линий, образовавших его дома, влилось море в берега каналов» звучит парафразой строк «Медного всадника»: «По оживленным берегам // Громады стройные теснятся // Дворцов и башен», «В гранит оделася Нева» [10, с. 275], реализуя метафору Петербурга как Северной Венеции. Можно предположить, что в сознании героя, связавшем литературную память с памятью детских впечатлений о Петербурге, именно его образ делает столь знакомыми «повороты каналов» Венеции, ее «площади и мосты». Это на новом уровне идеализирует образ Петербурга в сознании автора и его героя.

Иной модус венецианского мифа как «пространства наоборот» (Л. Лосев) можно встретить в рассказе Г. Газданова «Воспоминание»: «И, закрыв глаза, он еще раз увидел перед собой далекий город над мутными каналами, в которые уходили ступеньки домов и белые паруса в вечернем воздухе, почувствовал тяжелый запах, поднимавшийся от загнившей воды, услышал еще раз необыкновенную тишину этого города в ночных отражениях фонарей...» [2, III, с. 417].

В этом фрагменте панорама Венеции дается как бы в обратной перспективе, символизирующей не рождение города из воды, а его уход под воду, образ которой окружен коннотатами смерти. Такое изображение Венеции имеет сюжетную обусловленность: герой «Воспоминания», пережив опыт онейрических видений, восстанавливает картину одной из своих инкарнаций. Тогда от удара шпагой в грудь он упал в канал, после чего совершенно необъяснимым образом остался жив — «...было очевидно, что это происходило в Венеции, по-видимому, в эпоху братоубийственных распрей...» [2, III, с. 414]. В обратной перспективе изображение венецианского канала как будто запечатлены зрительные,

обонятельные, слуховые ощущения героя в момент его падения в воду. Данный ракурс сближает венецианскую лагуну с водами Сены. Такой ряд характеристик, как «мутные каналы», «загнившая вода», вызывают ассоциации с мутными водами Сены из цитированного выше стихотворения А. Штейгера «Крылья? Обломаны крылья».

Таким образом, Париж в изображении Газданова и авторов «незамеченного поколения» таит в себе множество проекций, главными из которых являются лики Петербурга, как реального, так и литературного, реализовавшегося как «некий синтетический свертхтекст» [11, с. 23], приобретший символическое значение для всей отечественной литературы. В его зеркалах даже приведенных нами эскизных парижских отражений оказывается достаточно, чтобы увидеть их кардинальное различие с тем образом культурной столицы мира, который сформировался в традиционном восприятии Парижа за период Нового времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Окутюрье М.* Русский Париж в творчестве Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на перекрестке традиций и культур. Сб. науч. трудов. М.: ИНИОН РАН, 2005. С. 135–139.
2. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1996–1999.
3. *Проскура Е. Н.* Единство иносказания: О нарративной поэтике Гайто Газданова. М.: Новый Хронограф, 2009.
4. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 2.
5. *Поплавский Б.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 2000. Т. 2.
6. В Россию ветром строчки занесет... Поэты «парижской ноты». М.: Молодая гвардия, 2003.
7. *Томашевский Б.* Пятистопный ямб Пушкина // Томашевский Б. О стихе. Л.: Прибой, 1929. С. 138–253.
8. *Сыроватко Л., Никоненко Ст., Диенеш Л.* Комментарии // Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1999. Т. 3. С. 775–843.
9. *Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
10. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 4. С. 273–288.
11. *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.

Юлия МАТВЕЕВА

**Г. И. ГАЗДАНОВ В КРУГУ
ПИСАТЕЛЕЙ-ЭМИГРАНТОВ
ВТОРОЙ ВОЛНЫ.**

Переписка с Л. Ржевским и Г. Хомяковым



Геннадий Хомяков



Леонид Ржевский

Имя Георгия Ивановича Газданова с момента возвращения его творчества на Родину, безусловно, вписано для русского читателя в культурный контекст первой русской эмиграции. Однако Газданов прожил достаточно долгую жизнь, сюжет которой вообрал в себя не только участие в Гражданской войне, Галлиполийский лагерь, Константинопольскую гимназию, суровый быт ночного таксиста, но и участие во Второй мировой, сближение с советскими военнопленными, послевоенную эпоху новых поисков себя, а начиная с 1953 года работу на радио «Свобода»*, одной из самых одиозных антисоветских радиостанций Запада.

Изменяющееся время заставляло Газданова тоже меняться, превратив в конце концов деклассированного эмигранта в состоятельного владельца личного «мерседеса», писателя Гайто Газданова — в радиожурналиста Георгия Черкасова, связав его, свидетеля жизни Бунина, Алданова и Ремизова, с новыми, уже военной поры эмигрантами из СССР.

Об этих послевоенных, новых для Газданова знакомствах, весьма и весьма значительных в его парижско-мюнхенской жизни 1950–1960-х годов, и пойдет речь в нашей статье, где мы попытаемся реконструировать по сохранившимся эпистолярным источникам основные контуры взаимоотношений Газданова с двумя писателями-дипийцами — Леонидом Денисовичем Ржевским (Суражевским, 1904–1986) и Геннадием Андреевичем Хомяковым (псевд. Андреев, 1906–1984).

Сохранившиеся эпистолярные свидетельства (письма Газданова к Ржевскому и его жене, а также переписка Газданова и Хомякова) говорят о многолетних напряженно-дискуссионных и в то же время весьма дружеских отношениях между этими людьми, познакомившимися, по всей вероятности, в Мюнхене, куда периодически наезжал, будучи редактором Парижского отделения радио «Свобода»*, Газданов и где какое-то время жили, работая на радио, Ржевский и Хомяков.

Все трое были связаны общими литературными проблемами и контекстом литературной эмигрантской жизни: Ржевский и Хомяков, по-видимому знакомые между собой с первых послевоенных лет, в 1951 году опубликовали в соавторстве в журнале «Грани» пьесу «Награда», многие годы активно занимались издательской

и редакторской деятельностью, и Газданов в редактируемых ими журналах (Л. Д. Ржевский с 1952 по 1955 год был главным редактором журнала «Грани», Г. А. Хомяков с 1962 по 1970 год являлся главным редактором альманаха «Мосты») свои произведения неоднократно печатал.

Конечно, между писателями образовались профессиональные и, кажется, очень быстро близкие человеческие отношения. По крайней мере, об этом свидетельствуют их письма. Письма разным корреспондентам, но главным образом — друг другу, где разворачивается совершенно особый сюжет общения ментально близких писателей-ровесников, сформированных тем не менее разными социально-политическими, культурными и бытовыми условиями, а потому релязирующих в своих оценках, высказываниях и поступках не только схожий морально-философский, психологический и культурный потенциал, но и весьма существенный потенциал различий.

Так, изучая письма Газданова, можно с уверенностью сказать, что Леонид Ржевский с его советским прошлым и непростой судьбой стал одним из его любимых корреспондентов. К примеру, в той коллекции писем, которая представлена в пятитомнике писателя, письма Агнии Сергеевны и Леониду Денисовичу Ржевским, опубликованные Т. Н. Красавченко и Ф. Х. Хадоновой, — самая большая по численности и объему подборка. Они отличаются живостью интонации, сердечностью тона, многоаспектностью содержания, обилием игровых элементов. Иногда в конце появляется приписка жены — Фаины Дмитриевны Ламзаки. Часто Газданов использует в своей речи различные советизмы (что говорит о внимании к советской культуре и советской жизни, не чуждой Ржевскому), ироничный смысл которых, как он знает, сможет понять и оценить корреспондент:

«Нам, несчастным рабам капитализма, которые должны долбить все время какую-то примитивную ерунду — на уровне среднего колхозника, — это труднее» [1, с. 208];

«По тому, насколько это безнадежно скучно, это можно сравнить разве что с толстой книгой о советском сельском хозяйстве» [1, с. 217];

«Что еще? Жалею, что у меня как-то не хватает времени, чтобы взяться за труд, давно задуманный: “История низового звена сельской кооперации в Вологодской области”. Жаль, тема хорошая» [1, с. 223].

Заметим, что ни о советской политике, ни о военном прошлом Ржевского в этих письмах нет ни слова. Зато часто появляется реакция на литературное творчество корреспондента:

«Ваш рассказ, Леонид Денисович, прочел в “Новом журнале” и нахожу, что он еще лучше предыдущего»; «Отметил в нем — по профессиональной привычке — некоторую, впрочем, незначительную и несущественную конструктивную небрежность и один глагол, кото-

рый по стилю не подходит к рассказу — “разбежаться во времени”... Остальное очень хорошо. И язык приятный, не такой высохший, как у нас, проживших сто лет за границей» (1 января 1958 года) [1, с. 207];

«...что делать, “денационализируемся” и бессильно завидуем Вашему русскому языку, который настолько свежее и лучше нашего, несмотря на Ваши познания в иностранных наречиях» (28 декабря 1959 года) [1, с. 210];

«А как литература? И как Ваши грандиозные издательские проекты? Не могу забыть Вашего чтения в Мюнхене. <...> должен Вам сказать, что из всех писателей, чтение которых я слышал, только двое — Ремизов и Набоков — могли бы без особенного позора выступать после Вас» (15 ноября 1960 года) [1, с. 210];

«Книгу Вашу прочел в два приема — и задумался», — далее Газданов очень подробно рассуждает о литературной технике Ржевского, дает весьма ценные конкретные советы по «использованию материала», а в самом конце письма резюмирует: «В общем, рад я за Вас очень — хорошо, что Вы работаете и пишете» (20 марта 1961 года) [1, с. 214];

«...должен Вас поблагодарить за присланную книгу. <...> То, что я не всегда согласен с тем, что Вы пишете, и с тем, как это написано, — это, мне кажется, не так важно. Важно другое — то, что так, как Вы, никто, кроме Вас, не пишет и вообще никто из писателей на Вас не похож. <...> Что для Вас характерно, это отсутствие того, что англичане называют трудно переводимым словом *serenity*, то есть спокойного отдаления автора от своего сюжета и своих героев. Не берусь судить, недостаток это или достоинство: скорее особенность, которая, мне кажется, должна затруднять выполнение литературного замысла» (8 марта 1967 года) [1, с. 223–224];

«...вторая эмиграция ни одного писателя, кроме Вас, не дала. Правда, и первая была не очень в этом смысле блестящей...» (30 ноября 1970 года) [1, с. 240].

Из всех этих комментариев и замечаний видно, что Газданов весьма внимательно относился к творчеству Ржевского, прочитывал все, что тот ему присылал или попадалось на страницах эмигрантских журналов из написанного им, порой не жалел слов и времени на обстоятельные разборы прочитанного и все-таки в чем-то главным, магистральном с Ржевским не соглашался. Ржевский (несмотря на признание его единственным настоящим писателем из второй волны), как и все остальные эмигранты Ди-Пи, был для Газданова все-таки писателем «советской» литературной школы, чужим по языку и мировосприятию. Очевидным это становится из переписки Газданова с Хомяковым (Андреевым), которого в вышеупомянутых

письмах к Ржевским Газданов много раз весьма дружески и даже тепло упоминает:

«Но *Андрееву* (здесь и далее курсив мой. — Ю. М.) пришла в голову гибельная мысль — напечатать в том же номере ПЬЕСУ — можете себе представить? и чью? Старухи Берберовой» (31 января 1962 года) [1, с. 214];

«Я написал *Андрееву*, что слезно буду Вас просить о спасении» (31 января 1962 года) [1, с. 215];

«*Геннадий Андреевич*, дай ему Бог здоровья, любитель литературных салатов» (17 февраля 1962 года) [1, с. 215];

«Был недавно в Вашем любимом Мюнхене, где грустит бедный *Геннадий!*..» (15 декабря 1963 года) [1, с. 218];

«А мы продолжаем мирно жить в Европе, *Хомяков* работает в русской редакции, удовольствия от этого получает мало, но вместе со Степуном, которого терзает тщеславие, собирается выпустить еще один номер “Мостов”» (письмо без даты <1963?>) [1, с. 220];

«Видели недавно в Венеции *Хомяковых*, старик рассказывал о Вашей даче, конечно на берегу озера» (25 июля 1965 года) [1, с. 221];

«*Хомяков* ничего, держится, и все норовит издавать “Мосты”, хотя денег нет. Я этого бескорыстного энтузиазма понять не могу, но одобряю» [1, с. 221];

«В нашей программе намечена серия под условным названием “Дневник писателя”. Мы предполагаем привлечь к участию в ней Вас, Адамовича, Вейдле, *Хомякова*, может быть еще Иваска» (3 мая 1968 года) [1, с. 225];

«Как *Хомяков*? Как “Мосты”?» (14 ноября 1968 года) [1, с. 229];

«Тысячу лет ничего не знаю о *Геннадии Андреевиче*» (30 августа <без года>) [1, с. 238].

Зная общие контуры судьбы *Хомякова*, можно, конечно же, сразу догадаться, что он был третьим в мюнхенской компании сотрудников-соратников-сверстников — слишком уж часто и в разных контекстах о нем спрашивает Газданов.

В свою очередь и *Хомяков* неоднократно упоминает Газданова. Например, в письме к В. С. Варшавскому: «Кроме того, очень прошу не отказать дать это обращение прочитать Анину и *Газданову* и сказать им, что прошу подписать их, — не посылаю им, чтобы не очень расходоваться» (6 июля 1967 года) [2, с. 492].

Словом, общий контекст жизненных и творческих проблем, интересов, событий и людей, объединявший трех русских эмигрантских писателей, доподлинно существовал. Еще больше приоткрывает и значительно углубляет представление о Газданове переписка его с *Хомяковым*, охватывающая несколько лет их общения (с мая 1964 года по декабрь 1967 года) [3].

С обеих сторон это чрезвычайно «живые» письма, в которых нет натянутости, скучных обязательных формул отдаленно-вежливого общения, нет политеса, который обычно ощущается в переписке «неравной». Зато есть дружеская заинтересованная деловитость, пропуски содержательные и событийные, возможные лишь в том случае, когда корреспонденты хорошо знают образ жизни и круг общения друг друга, есть искренность, переходящая в страстность, ирония и самоирония.

Из этих писем видно, что корреспонденты свободно пикируются остротами, игровыми цитатами, словами из лексикона эмигрантского и советского новояза, расходятся во мнении, спорят, стараются понять друг друга. Любопытно, что по интонационно-эмоциональному колориту письма Газданова к Хомякову могут быть сопоставлены в газдановском эпистолярном наследии только с вышеупомянутыми письмами к Ржевскому, однако динамика взаимоотношений корреспондентов здесь иная — с более резкими и выразительными черчтениями.

По-видимому, с Хомяковым, остававшимся в Мюнхене до 1967 года (в 1967 году Хомяков переезжает в США, становится служащим Нью-Йоркского отделения радио «Свобода»*. Ржевский переехал в США немного раньше — в 1963 году), у Газданова сложились гораздо более профессионально-деловые отношения, которые строились в основном вокруг работы на радиостанции и сотрудничестве в «Мостах». Кроме того, Хомяков с его темпераментом организатора и общественника вступает с Газдановым в существенные разногласия, которые, по-видимому, и привели в дальнейшем к прекращению переписки, а с другой стороны, выявили многие нюансы во взглядах обоих писателей. Чтобы их показать, попробуем остановиться на тех моментах, которые стали в процессе этого общения ключевыми.

Первым пробным камнем для проверки единодушия корреспондентов оказалась просьба Хомякова, адресованная Газданову, подписать обращение «К интеллигенции России» по случаю 50-летия революции (обращение «К интеллигенции России», подписанное многими известными представителями первой и второй русской эмиграции, было опубликовано в эмигрантских газетах «Новое русское слово» (1967, 29 октября) и «Русская мысль» (1967, 2 ноября). Это обращение Хомяков планировал опубликовать в центральных эмигрантских газетах и распространить в СССР отдельной брошюрой: «...кому-то, глядишь, кое-что прояснит». В письме от 22 июля 1967 года он просит Газданова (вторично, после просьбы, переданной через В. Варшавского) «присоединиться к этому крамольному делу».

Газданов отвечает быстро, через три недели (13 августа 1967 года), но отвечает уклончиво, из его аргументов видно, что подписывать «крамолу» он явно не хочет: пишет, что он служащий Американского комитета, и это обесценивает подпись, что у Фаины Дмитриевны в Польше племянница, которая часто к ним приезжает, и это «ей может повредить... Посмотрим, в общем» [3, с. 205]. Хомяков, по видимому, разочарован ответом, но реагирует на него вполне миролюбиво: «Причина Вашего уклонения от подписания Обращения, конечно, весьма уважительная... Так что — быть по сему» [3, с. 206].

Однако спустя два месяца между двумя писателями и сотрудниками теперь уже двух разных отделов радио «Свобода»* (в Нью-Йорке и Мюнхене) Хомяковым и Газдановым начинается настоящее идейно-нравственное и профессиональное противостояние. Суть его состоит в том, что Газданов оказался в роли цензора для некоторых радиопередач и некоторых конкретных текстов, созданных в Нью-Йорке. Хомяков выразил свое раздражение и непонимание сразу в нескольких письмах по нарастающей, т. к. «письма-инструкции» с указаниями и «придирами» от Газданова продолжали следовать.

Первый раз Хомяков строго, но как бы между прочим предостерегает Газданова «от возможности “впадения” в административный восторг»: «Тут у нас тоже “живые люди”... и надо ли их цукать еще дополнительно?» (12 октября 1967 года) [3, с. 208].

Газданов возражает почти мгновенно (письмо от 17 октября 1967 года) и очень основательно, предъявляя претензии нью-йоркской редакции как старший, более компетентный, более образованный сотрудник, не оставляя камня на камне: все нью-йоркские тексты «просто невозможны», Закутин (Закутин Лев Григорьевич, наст. фамилия Отоцкий, 1905–1977) — «такой писатель, как Вы балерина»; «Тамара» (возможно, речь идет о Тамаре Петровой (наст. имя Тамара Петровна Петровская, диктор радио «Свобода»*) говорит о Галине Николаевой и Ефиме Зозуле, а «кому нужна эта захолустная хреновина?»; Завалишин (Завалишин Вячеслав Клавдиевич (1915–1995) — эмигрант второй волны, журналист, критик и переводчик, корреспондент радио «Свобода»*), посмеявшийся написать о Набокове, сфабриковал «малограмотную халтуру». «Так что Вы на меня напрасно гневаетесь, — делает вывод Газданов. — Такое впечатление, что все это написано не в Нью-Йорке, а в Конотопе» [3, с. 208–209].

Такого разгрома Хомяков не потерпел и дал Газданову решительный отпор буквально через несколько дней (скорость обращения писем поистине восхищает в наш век интернета и развитой техники). Его письмо от 22 октября 1967 года превратилось в отповедь Газданову:

«Неприятен уже тон, этакий сверху вниз, а кроме того, явная необоснованность целого ряда “придинок”, — они так и выглядят,

придирками. Ведь нельзя же, например, “Приметы времени” снимать и издеваться над ними за то, что они посвящены советским делам — так, как это им и предписано по положению. Нельзя придираться к программе из-за того, что в ней есть ссылки на Пастернака, который Вам не по душе: Ваша душа тут ни при чем. <...>

В общем, мне пришлось сесть и по поводу Ваших писем написать довольно резкое объяснение, под конец смягченное, так сказать, “хорошим отношением к лошадям”. <...>

Суть же дела такова: если у Вас там кто-то решил “наводить порядки”, то начал он явно не с того конца. За счет “малых сих” это не делается: что Вы хотите от Закутина? Или что, Вы хотите выучить писать нашего экономиста? Ваш экономист (т. е. у Вас сидящий) пишет черт знает как, — а Вы, видите ли, нашим недовольны. Кроме того, люди пишут десять лет, они исписались до дыр, и само собой разумеется, что одни программы слабы, другие чуть получше, иногда попадаются хорошие, — что, Вы думаете, может быть, цуканьем, предписанием исправить дело? А кроме того: почему Вы не смотрите “окрест себя”? Вы вот написали свои письма, — а мне тотчас же принесли одну из Ваших программ, из знаменитых “городов” (кажется, “Бухарест”), в которую заглянешь — мурашки по спине бегут. И знаете, сколько можно найти у Мюнхена таких программ? Так что же, будем друг друга поносить и стараться “исправить”?

Болезни радиостанции мы знаем очень хорошо... <...>

Я думаю, что и сами Вы прекрасно это понимаете, поэтому и отношу “нападки” просто к недоразумению, к выполнению некоего задания, очевидно, с несколько излишним пылом, вот и все. И никак не склонен рассматривать этот случай трагически: стоит ли, дорогой Георгий Иванович? По-моему, никак нет» [3, с. 209–210].

По-видимому, Хомяков решил защищаться серьезно. До того как написать Газданову, 17 октября он отправил (вполне возможно, что ввиду необходимости) нечто вроде объяснительной записки руководителю отдела русских передач в Нью-Йорке В. Я. Шидловскому, где писал, в частности, следующее: «Отмеченные выше “частности” вызывают и удивление, и недоумение: почему оценка наших программ в Мюнхене вдруг стала производиться так субъективно, в зависимости от личных вкусов, в угоду которым содержание программ или отдельные их части толкуются чересчур произвольно? Чем это объяснить? Лично я обратил бы внимание и на не совсем корректный тон писем, почему-то допущенный нашим милейшим Георгием Ивановичем Газдановым, которого, полагаю, все любят и уважают. Зная его, можно понять, что он не удержался от соблазна поязвить и поиронизировать, как он это часто делает в товарищеских беседах, — при этом возможно, что в пылу увлечения он не заметил, как

перешел границу, за которой кончается соблюдение элементарных правил этики сотрудничества и даже простой коллегиальности» [4, ф. 155].

Что же касается переписки с Газдановым, следующее письмо ему было написано Хомяковым 21 ноября 1967 года без ожидаемого ответа, вдогонку предыдущему по новому горькому следу — новости, что «скрипт о Ржевском» Мюнхен «снял»: «Этак Мюнхен, глядишь, нас по миру еще пустит, увольняться заставит за явной неспособностью...» [3, с. 210]. Интересно, что, даже перейдя в этом же тексте письма к другим темам, более общим, Хомяков начинает иронически и даже саркастически задевать Газданова, подчеркивая их давнишние шуточные разногласия: «Я по малости продолжаю продвигать очередной “мост”, т. е. занимаюсь тем, в чем смысла Вы признавать никак не хотите. <...> Так что, как видите, эмигрантская литература даже процветает, чему Вы верить упорно не хотите» [3, с. 210].

Надо сказать, что, выступая в этой полемике в роли энтузиаста и Дон Кихота, Хомяков достиг результата: он таки разбил крепость Газданова, которую тот воздвиг из иронии и скепсиса, ему органически присущих. Газданов написал в ответ огромное письмо (29 ноября 1967 года), в общем-то, оправдательного содержания.

Конечно, он объясняет в нем свою позицию, аргументируя, в частности, и тем, что — для чего же, дескать, писать каким-то Ильинским, если есть Адамович, Вейдле, Струве; зачем же «людей вводить в заблуждение», представляя «милейшего» Леонида Денисовича «совершенным корифеем» [3, с. 211] и т. д. Однако в этом письме Газданова есть такой поворот, такой нюанс, которого нет, пожалуй, ни в одном из его писем послевоенного периода, а может быть, и вообще ни в одном из его писем — интонация полученного урока, раскаяния, по крайней мере — сожаления. Как человек порядочный, благородный и душевно тонкий Газданов принимает этот урок. Ему импонирует способность Хомякова неистово защищать зависящих от него людей: «Ваш ответ я читал с истинным удовольствием не потому, что я был бы согласен с Вашими возражениями, а потому, что Вы героически защищаете Ваших сотрудников, хотя цену им знаете не хуже меня. Это так и полагается, правильно и заслуживает уважения...» [3, с. 212].

А потом, отступив в тему частной жизни, Газданов неожиданно опять возвращается к спору и договаривает самое сокровенное:

«...езжу на станцию, гуляю и думаю, что Вы правы — иронии и насмешке цена небольшая, это самая легкая вещь, и не в этом дело, на этом далеко не уедешь. Когда я пишу “для себя”, этим не злоупотребляю, — как Вы, вероятно, знаете. И людей надо жалеть, в этом Вы тоже правы» [3, с. 212].

На задушевное признание Газданова Хомяков также ответил с неподдельной искренностью и пониманием, рассказав о себе, о своем самочувствии на станции, стараясь прийти к некоему консенсусу относительно всех спорных вещей, вставших между ними: и по поводу уровня передач, и по поводу работающих сотрудников, и по поводу их общего друга Леонида Ржевского, и по поводу «снобизма» и «высокомерия» мюнхенцев — читай: первоэмигрантов. Начало этого письма (5 декабря 1967 года) стоит процитировать:

«Конечно, во многом мы смотрим на вещи не только “хладно”, но и одинаково, но кое в чем и расходимся, что тоже не беда и естественно. Часть расхождений, на мой взгляд, — из-за неполного знания условий, обстановки, и только о них, пожалуй, и стоит говорить» [3, с. 213].

Так закончился этот эпистолярный сюжет. Закончился катарсисом: просветлением, примирением, переоценкой себя и друг друга. Судя по более поздним письмам Газданова Ржевскому, переписка его с Хомяковым прервалась, но он неоднократно будет спрашивать Ржевского об их общем друге и читать альманах «Мосты», который стараниями Хомякова выходил вплоть до 1970 года. Что же касается Ржевского, то он, невольно ставший на какое-то время, как мы видели, одним из поводов для разногласий двух спорщиков — Газданова и Хомякова, по-разному оценивавших его литературный талант, — сохранил человечески близкие и теплые отношения с каждым до конца их жизни, а пережив обоих, и о том, и о другом написал проникновенные слова памяти.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Газданов Г. И.* Собр. соч.: в 5 т. / под общ. ред. Т. Н. Красавченко. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 5: Письма. Полемика. Современники о Газданове. 736 с.
2. Переписка Г. А. Хомякова с В. С. и Т. Г. Варшавскими, 1962–1983 гг. / публ., подг. текста, вступ. ст. и коммент. М. А. Васильевой, П. А. Трибунского, В. Хазана // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына. М., 2017.
3. Переписка Г. И. Газданова и Г. А. Хомякова (Андреева) 1964–1967 годов // вступ. заметка, подг. текста и коммент. Ю. В. Матвеевой // Русская литература. 2019. № 4. С. 199–215.
4. Архивное собрание Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. Ф. 155.

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

Александра КИРИЕНКО

**«...ВСЕ СУЕТА СУЕТ
И ВСЯЧЕСКАЯ СУЕТА»¹—**

**эпистолярная рефлексия Г. И. Газданова
во время его службы на радио «Свобода»***



Газданов в период работы на радио «Свобода»*

В настоящее время наследие Гайто Газданова (в эфире — Георгий Иванович Черкасов) на радио «Свобода»* активно изучается исследователями не только литературного творчества писателя, но и работы радиостанции в целом. Литературоведам данный материал (а это несколько десятков записанных радиопередач, сохранившихся в репозитории Архива Открытого общества в Будапеште (OSA Open Society Archives) [1] интересен прежде всего потому, что он оказался новым этапом в жизни и творчестве Газданова, когда писателю представилась возможность попробовать себя в новом качестве — в роли корреспондента и культурного журналиста.

Что же касается исследователей радио, для них образ Газданова неразрывно ассоциируется с деятельностью радиостанции в 1950–1960-е годы, когда журналист Георгий Черкасов был постоянным автором и ведущим огромного количества сначала новостных, а потом и литературных передач. В частности, немало воспоминаний о Газданове как о человеке и журналисте собрала А. С. Колчина в своей

¹ Цитата из письма Гайто Газданова Л. Д. и А. С. Ржевским от 25 июля 1965 г. См.: Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. / под общ. ред. Т. Н. Красавченко. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 5: Письма. Poleмика. Современники о Газданове. С. 221. (Примеч. ред.)

монографии «Радио Свобода* как литературный проект. Социокультурный феномен зарубежного радиовещания». И надо сказать, суммируя наблюдения А. С. Колчиной, сотрудники радиостанции отзывались о писателе как о человеке незаурядно умном, проницательном, прекрасно владеющим русским языком, чудесном собеседнике, порой язвительном. Для некоторых работников современной «Свободы»*, среди которых И. Толстой, И. Померанцев, Е. Фанайлова, А. Иличевский, имя Гайто Газданова стало символом культурно-просветительской журналистики на радио [2, с. 44–45, 234, 237, 242].

Газданов начал свою службу на радио с момента его создания, 7 января 1953 года, занимался сначала информационными репортажами, затем, с 1957 года, работал в качестве редактора новостного отдела [3, с. 81, 83]. Кроме того, в 1950–1960-е годы на радио читались фрагменты его произведений, — например, согласно данным Архива радиостанции, в 1955 году Газданов представил в эфире свой роман «Пилигримы» [1]. Однако наиболее значительным периодом деятельности Газданова на радио принято считать период, начавшийся в 1967 году с назначения его на должность главного редактора Русской службы. Благодаря этому назначению Газданов мог теперь самостоятельно выбирать основные темы своих передач, информационные поводы, материалы, приглашенных гостей. За это время под его началом вышел целый ряд информационно-аналитических и культурно-просветительских программ: «Беседа за круглым столом», «В мире книг», «Дневник писателя», «О книгах и авторах», «Перед занавесом», посвященных русской литературе и литературному творчеству, представителям русской эмиграции и знаменитым писателям-европейцам.

Но культурно-просветительская журналистика на радио «Свобода»* имела и обратную сторону. Несмотря на то что служба на радио сменила тяжелую работу ночным таксистом и предоставила Газданову возможность наконец-то заниматься (причем вполне профессионально) смежной с литературой профессией, исследователи его творчества (в частности, Л. Диенеш) настаивают на том, что деятельность на радиостанции была для Газданова вынужденной [3, с. 83]. Пишет об этом и Т. Н. Красавченко: «Очевидно и то, что работа на “Свободе”*», учреждении, идеологически ориентированном, была для него нелегким выбором. И в эмигрантской среде, и для французов это означало работу “на американцев”, “на ЦРУ” и зачастую вызывало осуждение...

Из писем Газданова видно, что у него скребли кошки на душе. Он часто пишет приглашаемым им авторам, что контроля со стороны американцев практически нет, но из писем видно и то, что контроль, отчетность, нагоняи были, но тут и не на что пенять — радио, как и любая госслужба в любой стране, должно было отрабатывать свои деньги. Но совестливым литераторам от этого легче не было» [4, с. 5].

Красавченко также подчеркивает, что публика, приглашенная на радио, была действительно разнородной, а иногда и просто «нерукоподаваемой» — «и белогвардейцы, и бывшие нацисты, и бывшие власовцы, и бывшие красноармейцы, и советские перебежчики, порой оказывавшиеся агентами КГБ, и даже бывшие уголовники...» [4].

Полемизирует с Т. Н. Красавченко исследовательница радиостанции «Свобода»* А. С. Колчина. В частности, опираясь на воспоминания сотрудников радио, она пишет о сомнительности выводов Красавченко, в пример же приводит воспоминания А. В. Бахраха, который ничего не говорил о том, что «Газданов с неприятием относился к своей службе». В этом же контексте Колчина упоминает Ф. Салказанову, которая подчеркивала, что Газданов «никогда не писал с оглядкой на свое американское начальство», а оно, в свою очередь, «не позволяло себе вмешиваться в работу элиты российской интеллигенции на радио “Свобода”» [2, с. 152–153].

Трудно согласиться с подобной системой доказательств, ведь отсутствие упоминаний о «недовольстве» писателя еще не говорит о том, что он всецело был рад работе на радио, на чем в основном и настаивает Колчина. Выводы же Диенеша и Красавченко косвенно подтверждает О. М. Орлова в своем исследовании творческой биографии Газданова, где пишет, что американская цензура на радио все же была, и именно из-за нее иногда задерживались некоторые выпуски новостей, что делало их менее актуальными, но ценными с точки зрения «высокого качества журналистской работы» [5, с. 257].

Именно в связи с данными противоречиями, возникшими при изучении журналистской деятельности Газданова, нами была предпринята попытка проанализировать эпистолярное наследие писателя на предмет его рефлексии по поводу собственной деятельности на радио «Свобода»*.

Во время изучения писем Газданова, опубликованных Л. Диенешем, Т. Н. Красавченко, Ф. Х. Хадоновой [4, с. 3–266], Ю. В. Матвеевой [7], были прежде всего выделены те, где им упоминалось

радио и содержались какие-либо отклики или оценки собственной деятельности в период работы на нем. В их числе переписка с Г. В. Адамовичем, Г. А. Хомяковым (Андреевым), Р. Б. Гулем, Ф. А. Степуном, Ю. П. Иваском, Н. А. Струве, Л. Д. Ржевским. Проанализировав собранный материал, мы пришли к выводу, что высказывания и размышления Г. Газданова можно условно разделить на несколько тематических групп: упоминание радиостанции в контексте писательской деятельности; отношение к журналистике; обсуждение сюжетов для будущих передач; организация работы самой радиостанции. Этой схемы мы и будем придерживаться, излагая наши наблюдения.

Надо сказать, факт того, что во время службы на радио у Газданова почти не было ни времени, ни сил на литературное творчество, практически всеми исследователями упоминается в качестве основной причины писательской непродуктивности Газданова в этот период. И действительно, в письмах Газданова можно встретить неоднократные свидетельства о больших объемах работы на радио и отсутствии времени на литературное творчество. Так, 15 апреля 1959 года, будучи еще редактором новостного отдела, Газданов извиняется перед Ф. А. Степуном и объясняет ему, почему не смог встретиться с ним в Мюнхене: «Теперь сижу прочно в Париже и читаю отсюда, из местной студии, корреспонденцию для мюнхенских программ. Корреспонденции эти недлинные, но подготовка к ним, отбор материалов и т. д. занимают много времени, так что на отсутствие работы и в Париже пожаловаться нельзя» [4, с. 141].

22 января 1963 года Газданов сетует Р. Б. Гулю: «Просматривал недавно свои труды и проливал слезы: столько незаконченных вещей и неосуществленных замыслов!» [4, с. 108]. А в более позднем письме от 5 июня 1963 года к тому же Р. Б. Гулю писатель объясняет задержку рассказа, который обещал отправить год назад, следующим образом: «Такая хамская жизнь, что для себя ничего не успеваешь сделать» [4, с. 108].

Примечательно, что экспрессивные выражения «хамская жизнь», «жизнь как-то по-хамски складывается» используются Газдановым не единожды при упоминании работы на радио. Через год он вновь употребляет подобное выражение в письме к Р. Б. Гулю от 4 апреля 1964 года, ранее эти же словосочетания можно встретить в письмах к Л. Д. Ржевскому (например, от 20 марта 1961 года) [4, с. 110, 212].

Дефицит времени на литературное творчество был, по-видимому, обусловлен еще и тем, что к журналистской работе Газданов подходил со всей серьезностью. Так, Л. Диенеш пишет: «Потому что, хоть она и была творческой, его работа оставалась кропотливой. К тому же, будучи честным и ответственным человеком, он необычайно тщательно обрабатывал весь материал, предназначенный для передачи в эфире, и не менее тщательно изучал проблемы, по которым собирал сырье для собственного сценария» [3, с. 83].

Однако при внимательном чтении писем Газданова видно, что он, подверженный, как сам говорил, «припадкам графомании», все же был не в силах полностью отказаться от писательской деятельности. Хоть и с трудом, но находил для нее время вечером или во время отдыха в Италии. Иногда Газданов совершенно случайно обнаруживал старые и уже давно забытые тексты, которые можно было опубликовать в «Новом журнале» или «Мостах» по просьбам Р. Б. Гуля и Г. А. Хомякова: «...рылся в своих литературных архивах и неожиданно обнаружил целый роман, который я наполовину написал и потом почему-то бросил... Могу в крайнем случае дать Вам оттуда отрывок страниц на десять — печатных...» (письмо от 13 августа 1967 года Г. А. Хомякову) [7].

Вместе с сожалениями об отсутствии сил и времени на литературную деятельность в газдановских письмах присутствуют также его постоянные оценки журналистики как дела бессмысленного, но отнимающего много времени. Чаще всего такие оценки можно встретить в письмах до 1967 года, когда Газданов еще не был главным редактором Русской службы «Свободы»*, т. е. не занимался подготовкой культурно-просветительских программ, а был редактором новостного отдела.

В письме от 25 ноября 1962 года к Л. Д. Ржевскому можно встретить следующее определение корреспондентской работы: «...толку от нее мало, а возни много» [4, с. 217]. А 28 декабря 1964 года Газданов писал Р. Б. Гулю следующее: «Слишком много приходится писать для радио, что, как Вы знаете лучше, чем кто-либо, имеет такое же отношение к литературе, как малярное дело к живописи, но отнимает много времени» [4, с. 116]. В этой же переписке с Р. Б. Гулем писатель называет плановый инструктаж и повышение квалификации в Мюнхене принудительным трудом. Или вот как Газданов пишет Ржевским о своей журналистской деятельности в Париже в письме от 15 декабря 1963 года: «Здесь, в

Париже, все тихо, к сожалению, приходится время от времени устраивать разные “интервью”, на которые записываются всякие турысы на колесах» [4, с. 218]. Из этих признаний становится понятно, что к своей корреспондентской работе Газданов относился не без иронии и скепсиса.

И все-таки журналистская и редакторская деятельность не могли не влиять на писателя. Это чувствуется даже в стилистике газдановских писем. Так, например, в письмах Газданова со временем начинают мелькать ироничные замечания чисто профессионального свойства в сторону своих коллег и адресатов. Приведем подобный игровой фрагмент из письма, датированного 2 февраля 1965 года, где Газданов в ироничной манере поправляет своего корреспондента Р. Б. Гуля, сообщившего о здоровье в конце письма: «Не скрою от Вас, что чисто с редакторской точки зрения следует отметить у Вас явную ошибку: сообщение о Вашем здоровье должно быть в начале письма, а не в Р. S. Думаю, что вам трудно будет как редактору с этим не согласиться» [4, с. 120].

Между тем с 1967 года характер писем Газданова меняется, становится более деловым; в частности, в них писатель больше почти не дает негативных оценок журналистской работе в целом, а начинает все больше и больше посвящать свои письма обсуждению деталей предстоящих культурных передач. Например, в переписке с Г. А. Адамовичем, Ю. П. Иваском, Н. А. Струве и Л. Д. Ржевским Газданов довольно подробно обсуждает тематический план предстоящих передач: предлагает возможные темы, обговаривает сроки получения скриптов (радиотекстов), их длительность, возможные гонорары и другие важные организационные вопросы. Все это, конечно, заслуживает отдельного внимания, так как дает представление о деятельности не только Газданова, но и самой радиостанции.

Также в этот период Газданов часто пишет о бюрократии, постепенно окутывающей радио и всех его сотрудников: «Мы теперь перегружены бюрократическими правилами, которые следуют одно за другим». Или: «Живем мы здесь тихо, — т. е. это вне Американского комитета». Обычно так описывает Газданов деятельность радиостанции в конце 1960-х годов (письмо к Ю. П. Иваску от 19 сентября 1969 года) [4, с. 170, 234]. В письмах к Л. Д. Ржевскому (от 20 сентября 1969 года), Н. А. Струве (15 октября 1969 года), Ю. П. Иваску (19 сентября 1969 года) обнаруживается информация о том, что на радио из-за сокращения

финансирования введено новое правило для авторов: составление плана своих скриптов, где необходимо изложить тему, целевую аудиторию и желаемое воздействие на нее. Вот как это требование сам Газданов объяснял Л. Д. Ржевскому: «У нас начинается новый сезон на радиостанции, и бурно цветет бюрократия. Поэтому были выработаны правила на предмет того, с какой просьбой обращаться к сотрудникам со стороны. Этим сотрудникам предлагается сообщить “план” их передач, скажем, на полгода; затем указать, на какую аудиторию рассчитывает автор, какие “новые идеи” он дает слушателям и, наконец, какое впечатление он рассчитывает произвести. Конечно, ответить на все эти вопросы нетрудно, но это чистейшая бюрократия... не откажите в любезности написать одну страничку с Вашими соображениями по поводу этого и предполагаемым списком тем на ближайшие шесть недель» [4, с. 232–233].

Между тем в письме от 15 октября 1969 года к Н. А. Струве вскрывается и то, что копии данных планов отправлялись непосредственному директору Русской службы радио «Свобода»* Роберту Таку, который лично принимал решение о возобновлении сотрудничества с каждым работником со стороны [4, с. 196].

Более того, не придав значения этому правилу, как это можно заметить в предыдущем письме, Газданов явно ошибся на предмет серьезности намерений Американского комитета, о чем свидетельствует недоразумение, произошедшее с Ю. П. Иваском в конце 1969 — начале 1970 года (письма от 23 декабря 1969 года, 13 января 1969 года, 5 января 1970 года). Так, из-за несвоевременного уведомления руководства радиостанции о темах радиопередач Иваска главный редактор нью-йоркского бюро «Свободы»* В. Я. Шидловский направил автору скрипта отказ, что вызвало недоумение последнего. Вопрос был исчерпан в ближайшее время, а Иваск получил гонорар за свой радиотекст, который вскоре был пущен в эфир. Здесь надо сказать, что в этом инциденте Газданов взял всю вину на себя. За подобное превышение полномочий, по мнению начальства, Г. Газданов получил строгий выговор от Р. Така с просьбой в дальнейшем «согласовывать свои действия с руководством» [4, с. 190].

Приходилось составлять подобные планы и самому Газданову. Так, Л. Диенеш, ссылаясь на архивы радиостанции, упоминает заметку, датированную примерно концом 1960-х годов, написанную на русском и английском языках, где писатель подробно излагает темы, сюжеты, состав слушателей и примерный список передач

широко известной программы «Дневник писателя». Например, в плане он пишет: «Одна из главных задач — показать, во что превратилась русская литература за время Советской власти и почему это произошло» [8, с. 692].

Продолжая тему бюрократии на радио, надо сказать, что она действительно стремительно возрастала и мешала спокойному сотрудничеству с авторами со стороны. После просьбы о планах на месяцы вперед руководство также делало замечания в том случае, если письма, где обсуждались будущие передачи, отправлялись сотрудником лично, а не через бюро радио. В письмах от 15 и 31 октября 1969 года к Н. А. Струве содержится более подробная информация, из которой становится очевидно, что новая процедура отправки писем на радио усложняет процесс обсуждения новых передач. Так, личная и деловая переписка сотрудников и авторов со стороны должна была вестись через бюро «Свободы»* (через руководителя парижской службы Морила Коди), а вот копии полученных писем должны были отправляться руководству радио [4, с. 196–197].

Между тем переписка о предстоящих выпусках осложнялась и конъюнктурой самой радиостанции, что объяснялось целью существования «Свободы»*: противопоставление западных ценностей советским. Поэтому Газданову приходилось корректировать авторов, а иногда и просто направлять их.

К примеру, еще 26 мая в 1957 году он пишет Б. К. Зайцеву, что тот, конечно, вправе самостоятельно выбирать темы своих «скриптов», однако «сохраняя... известную тенденцию пропагандистского характера» [4, с. 72]. А Ю. П. Иваск на предложение о том, чтобы написать о «плохой советской литературе», отвечает, что об этом не только «скучно писать», но и читать трудно (письмо без даты) [4, с. 178]. На это возражение в письме от 25 апреля 1970 года Газданов соглашается, однако вновь разъясняет свою позицию и предлагает уже другие, несколько скорректированные темы о советской литературе: «Конечно, нет ничего скучнее, чем разбор... советских литераторов после тридцатых годов. Я имел в виду общие соображения — путь, по которому вынуждена была идти советская литература, и... эмигрантская» [4, с. 182].

Также некоторые письма Газданова явно свидетельствуют о том, что сотрудникам «Свободы»* вне зависимости от того, к какой «волне» они принадлежали, приходилось договариваться с

руководством о сотрудничестве с тем или иным автором, при этом нередко получая отказы. «По поводу ваших “скриптов” я вообще многократно разговаривал, но только теперь удалось добиться, и то не категорических каких-либо вещей, а положительных обещаний», — пишет Газданов Б. К. Зайцеву 26 мая 1957 года. Или вот как он отвечает Иваску 23 декабря 1969 года об устройстве новых сотрудников, речь идет, в частности, о Валерии Перелешине — русском поэте, переводчице и журналисте: «Насчет Перелешина сейчас туго, так как комитет всячески экономит деньги и избегает брать новых сотрудников. Может быть, позже, если произойдет смягчение в рассуждении бюджета, можно будет что-нибудь сделать» [4, с. 172].

Все эти высказывания, реплики и комментарии Газданова, как видим, полностью опровергают утверждение Фатимы Салказановой о том, что американское руководство не вмешивалось в работу представителей русской эмиграции первой волны.

И все же справедливости ради стоит заметить, что в своей деятельности на радио Газданов действительно часто «не оглядывался» на мнение начальства. Это демонстрирует не только эпизод с Ю. П. Иваском, но и небольшая деталь в письме от 30 мая 1969 года Л. Д. Ржевскому. Обсудив с ним предстоящую запись о Солженицыне, Газданов дал неверную информацию о ее длительности, поэтому текст получился больше, чем следовало. Вот как он разрешил этот вопрос: «...но т. к. он (текст записи. — А. К.) шел после текста об экономическом положении (такой же длины), то я эту экономическую хреновину жестко урезал, а Ваш текст пошел без всяких сокращений. В этом решении меня поддержал мой коллега Михельсон, Ваш поклонник, который был готов от экономики оставить рожки да ножки. “Начальство” капитулировало» [4, с. 230]. (Надо сказать, что в этом фрагменте упоминается Андрей Львович Михельсон (в эфире — Андрей Горбов). Он также был сотрудником радио «Свобода»* в 1950–1970-е годы и вместе с Г. Газдановым вел ряд эфиров информационно-аналитического характера, среди которых можно назвать интервью с М. Деминым, беседу «О нашей работе», «Письма в редакцию».)

Отдельно нужно сказать о том, что в письмах Газданов довольно часто критикует сотрудников радио. Так, 25 ноября 1962 года он пишет Ржевскому: «Кстати, понадобились мне “диктора”, попробовал некоторых и опять констатировал несколько печальных

истин, а именно, что большинство соотечественников плохо знает русский язык и, кроме того, совершенно не умеет читать. И главное, научить нельзя — не понимают даже такой простой вещи, как логическое ударение» [4, с. 217].

Полемика на похожую тему возникает в переписке Газданова с Г. А. Хомяковым (письма от 17 октября и 29 ноября 1967 года), в которой Газданов критикует сотрудников нью-йоркской редакции за то, что они пишут тексты о таких авторах, как А. Караваева, Е. Зозуля, Г. Николаева и пр., произведения которых он считал посредственной литературой соцреализма, направленной на пропаганду советского режима [7].

Другими словами, писатель был недоволен авторами в Нью-Йорке и не понимал позицию руководства радио по данному вопросу, о чем и продолжал говорить спустя три года в письме Л. Д. Ржевскому от 30 ноября 1970 года: «...у меня с ними только недоразумения и больше ничего. Беда в том... что там нет ни одного человека, знающего разницу между такими авторами, как, скажем, Лев Толстой и Ефим Зозуля... Что с ними делать? Не знаю, как устроилась со всем этим наша администрация, через которую все это проходит. В общем, глупее не бывает» [4, с. 239].

В письме от 30 августа (без года) Газданов пишет о том, что в редакции не осталось ни одного по-настоящему грамотного человека, кроме Александра Дмитриевича Шмемана, который как священник и богослов выступал с проповедями на радио «Свобода»* с 1950-х по 1983 год [4, с. 245]. «С Нью-Йорком контакта нет, только идут оттуда многочисленные скрипты, один хуже другого, единственное утешение — отец Александр, человек все-таки полуинтеллигентный» [4, с. 238].

Подводя итог, можно констатировать, что работа на радио, как это видно из довольно обширной переписки Газданова, стала для него значительным этапом жизни, в котором были свои потери и свои приобретения, в котором писатель не только «терял форму», жаловался, иронизировал, но и «приобретал форму» как журналист и редактор, как организатор и ведущий. Эпистолярное наследие писателя значительно дополняет представления о его личной и творческой биографии во время службы на радио «Свобода»*, помогает разрешить споры исследователей и, быть может, приблизиться к истине.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Газданов Г. И.* Выступления на радио «Свобода»* // сайт «Архив Открытого общества» (OSA Open Society Archives). URL: <https://catalog.osaarchivum.org/catalog/osa:08c75020-2ddc-4f98-a1e0-d20e090840ce> (дата обращения: 07.04.2022).
2. *Колчина А. С.* Радио Свобода* как литературный проект. Социокультурный феномен зарубежного вещания. М.: Изд. дом. Высшей школы экономики, 2016. 295 с.
3. *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество / пер. с англ. Т. К. Салбиева. Владикавказ: Изд-во Сев.-Осет. ин-та гуманитарных исслед., 1995. 304 с.
4. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 5 т. / под общ. ред. Т. Н. Красавченко; сост., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т. Н. Красавченко, С. С. Никоненко и др. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 5: Письма. Полемика. Современники о Газданове. 736 с.
5. *Орлова О. М.* Гайто Газданов. М.: Мол. гвардия, 2003. 275 с.
6. «Умер бывший журналист и комментатор радио “Свобода”* Лев Ройтман» // Радио «Свобода»* — 2020. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/30379246.html> (дата обращения: 20.04.2022).
7. *Матвеева Ю. В.* Переписка Г. И. Газданова и Г. А. Хомякова (Андреева) 1964–1967 годов // Русская литература. 2019. № 4. С. 199–215 [Электронный ресурс]. URL: <http://ras.jes.su/rusliter/s013160950007727-3-1> (дата обращения: 24.04.2022).
8. *Газданов Г.* Собр. соч.: в 5 т. / под. общ. ред. Т. Н. Красавченко; сост., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т. Н. Красавченко, С. С. Никоненко. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 4: Романы. Выступления на радио «Свобода»*. Проза, не опубликованная при жизни. 736 с.

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

АВТОРЫ НОМЕРА

АБАЦИЕВА-де НАРП Ольга. Четвероюродная сестра Гайто Газданова по материнской линии. Живет во Франции. Являлась сотрудником французского Национального центра научных исследований, членом правления Ассоциации сохранения русских культурных ценностей во Франции. Работала над инвентаризацией произведений русского искусства, хранящихся во французских музеях. Автор книги «Заметки о Гайто Газданове и семье Абациевых».

БАЗАРОВ Руслан. Родился в 1958 году в Баку. Доктор исторических наук, профессор кафедры Российской истории Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова, директор Института истории и археологии РСО-Алания. Область научных интересов — история и культура Осетии-Алании XV–XIX веков. Автор книг «Три осетинских общества в середине XIX века» (1988), «История в осетинском предании» (1993), «Исторический атлас Осетии» (2002), «Из истории аланской культуры» (2014), «Аланы старого времени» (2020), «История Алании» (2022) и др.

БОНДАРЕВА Алена. Родилась в поселке Саянск Зиминского района Иркутской области. Окончила Литинститут им. А. М. Горького. Печаталась в «День и ночь», «Октябрь», «Независимая газета», «Известия» и других изданиях. Автор очерков о писателях и художниках первой волны русской эмиграции, вошедших в книгу «Русское зарубежье. Великие соотечественники. 100 судеб русской эмиграции в XX веке» (2018). Автор предисловий к книгам Гайто Газданова «Вечер у Клэр» (2018) и «Возвращение Будды» (2018).

БОЯРСКИЙ Вячеслав. Кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы в МАОУ ЦО «Лицей ИНТЕГРАЛ». Поэт, автор пяти книг стихов. Публиковался в журналах «Арион», «Сибирские огни», «Новая Юность». Ультрамарафонец, основатель клуба любителей кросса «Фаланга» и «Сибирской федерации фространнинга».

ВАСИЛЬЕВА Мария. Родилась в Москве. Окончила Литинститут им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук. Руководи-

тель научно-популярного семинара «Русское зарубежье: Неизвестные страницы» и международного научного семинара «Emigrantis: Новые материалы».

ГАЗДАНОВ Гайто. Прозаик, литературный критик. Родился в 1903 году в Санкт-Петербурге. В 1919-м, в неполные 16 лет, присоединился к Добровольческому движению П. Н. Врангеля. Прослужил год в звании рядового солдата на бронепоезде. В 1920-м, в ходе Крымской эвакуации, пароходом уплыл в Турцию. В 1923-м перебрался в Париж, где прожил большую часть жизни. Умер в 1971 году в Мюнхене. Похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.

ГАЗДАНОВА Валентина (1964–2006). Родилась во Владикавказе. С отличием окончила исторический факультет Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова, а также аспирантуру ИЭА РАН. Защитила кандидатскую диссертацию на тему «Традиционные социальные институты в общественном сознании осетин XIX века». Занималась научными изысканиями в сфере этнорелигиоведения и этнографии осетин. Автор книг «Традиционная осетинская свадьба» (2003), «Традиционная культура осетин» (2006), «Золотой дождь» (2007).

ЗАКУРЕНКО Александр. Родился в городе Львове. Окончил математический факультет Киевского государственного университета, Литинститут им. А. М. Горького и аспирантуру на кафедре русской литературы XX века. С 1992 года преподает в средних школах Москвы русскую литературу. Переводчик с украинского, сербского, английского. Автор нескольких поэтических книг. Более 40 статей по вопросам литературы, философии и богословия опубликованы в различных изданиях.

КИБАЛЬНИК Сергей. Ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН, доктор филологических наук, член Союза писателей России. Автор 12 литературоведческих и двух литературно-художественных книг.

КИРИЕНКО Александра. Старший преподаватель кафедры русского языка для иностранных учащихся Уральского федерального университета, соискатель кафедры русской и зарубежной литературы Уральского

федерального университета (Екатеринбург). Тема диссертационного исследования — «Журналистская работа в художественном творчестве и биографии Г. Газданова».

МАТВЕЕВА Юлия. Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета (Екатеринбург), автор более 100 научных работ, посвященных русской литературе XX–XXI веков и литературе русского зарубежья.

МОКРОУСОВ Алексей. Родился в 1965 году. Критик, исследователь русской культуры, автор статей о С. П. Дягилеве и «Русских сезонах», литературе первой волны русской эмиграции, в том числе о Гайто Газданове. В конце 1980-х работал завлитом в драмтеатре Петропавловска-Камчатского, газетах Камчатки, вел раздел «Книжный шкаф» в журнале «Огонек». Публиковался в журналах «Иностранная литература», «Синий диван», «Индекс. Досье на цензуру», «Неволя». В 2012 году основал «Московский книжный журнал». Статьи переведены на английский, немецкий, французский и сербский языки.

НЕЧИПОРЕНКО Юрий. По специальности — биофизик. Доктор физ.-мат. наук. Работает в Институте молекулярной биологии им. В. А. Энгельгардта РАН и совмещает научную работу с писательским трудом. Председатель Общества друзей Газданова (с 1998 года); участвовал в организации пяти международных конференций и подготовке сборников, посвященных Гайто Газданову. Автор более 400 литературно-критических статей и более 120 работ в области биофизики, член Русского Пен-центра и московского совета Ассоциации искусствоведов.

ОРЛОВ Даниэль. Родился в 1969 году в Ленинграде. Геофизик по образованию. Лауреат премии им. Н. В. Гоголя (2015), премии журнала «Дружба народов» (2018). Рассказы и повести печатались в журналах «Дружба народов», «Наш современник», «Знамя», «Октябрь», «Нева» и др. Член Союза писателей Санкт-Петербурга и международного PEN-клуба. Живет в Кронштадте.

ОТРОШЕНКО Владислав. Писатель, сценарист. Публиковался в журналах «Октябрь», «Знамя», «Вопросы литературы», «Gnosis» и др. Автор книг «Пасхальные хокку» (1991), «Тайная история творений» (2005), «Приложение к фотоальбому» (2007), «Персона вне достоверности» (2010), «Сухово-Кобылин» (2014) «Гоголиана» (2016) и др. Произведения переведены более чем на десять языков мира, в том числе на английский, итальянский, китайский, французский.

ПРОСКУРИНА Елена. Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института филологии Сибирского отделения РАН (Новосибирск). Исследователь поэтики русской литературы XIX–XX веков. Автор монографических трудов по творчеству Г. Газданова, А. Платонова, В. Зазубрина. Член авторского коллектива экспериментальных выпусков Словаря сюжетов и мотивов русской литературы.

САЛБИЕВ Тамерлан. Родился в 1962 году в Орджоникидзе. Окончил факультет иностранных языков Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова и аспирантуру филологического факультета МГУ. По базовому образованию — германист. Кандидат филологических наук. Автор статей и монографий, посвященных проблемам социальной и культурной антропологии осетин. Перевел с англ. языка монографию Л. Диенеша «Русская литература в изгнании. Жизнь и творчество Гайто Газданова».

ФЕДЯКИН Сергей. Родился в 1954 году в Москве. Писатель, историк литературы. Окончил МАИ и Литинститут им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доцент Литинститута, член СП России. Автор статей по истории литературы и музыки, а также книг из серии «Жизнь замечательных людей» — «Скрябин» (2004), «Мусоргский» (2009), «Рахманинов» (2014), монографии «Художественная проза Василия Розанова. Жанровые особенности» (2014) и учебного пособия (в соавт. с П. В. Басинским) «Русская литература конца XIX — начала XX в. и эмиграции первой волны» (1999).

ХАДАРЦЕВА Аза (1919–1999). Литературовед, фольклорист, педагог. Окончила в 1941 году факультет русского языка и литературы Северо-Осетинского госпединститута им. К. Л. Хетагурова. В 1950 году защитила кандидатскую диссертацию «“Осетинская лира” Коста Хетагурова». Участвовала в подготовке практически всех академических изданий собраний сочинений Коста во второй половине XX века. Автор исследований по истории осетинской литературы.

ЦОМАЕВА Тамара. Родилась в Северной Осетии, окончила школу в с. Красногор. После окончания вуза поступила в аспирантуру Московского института культуры и работала над диссертацией, посвященной творчеству Гаппо Баева. В 1965 году являлась инициатором открытия детских библиотек в республиках Северного Кавказа. Возглавляла открывшуюся в июле 1967 года Республиканскую детскую библиотеку с первых дней основания и до 1999 года. В 1987 году привезла из Берлина в Осетию архив Гаппо Баева. Заслуженный работник культуры.

ДАРЪЯЛ



ИНДЕКС 18668

ВЛАДИКАВКАЗ

2 · 0 · 2 · 3

*Выражаем сердечную признательность Фатиме Хадоновой
за ценные консультации в процессе подготовки номера
и предоставленные материалы*

На обложке:
Гайто Газданов. Париж, 1937 г.
Гайто Газданов. Рисунок. Художник В. А. Цагараев

ДАРЬЯЛ-4'2023-ДАРЬЯЛ



www.darial-online.ru