

УДК 821.161.1 Газданов + 7.036 + 82.01/09

С. Р. Федякин**ГАЙТО ГАЗДАНОВ: ИСКУССТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

Рассматриваются особенности прозаического искусства Гайто Газданова: положив в основание своего повествования творческое воспоминание, Газданов удлиняет предложения, выстраивая их как некие лирические рассуждения. Такой ритм фраз позволил использовать конструкции языка, которые при иной манере показались бы громоздкими. Кроме того, усилилась роль подробностей, которые стали соединяться в ассоциативные ряды, а те, в свою очередь, стали связываться образами-темами, создающими единство художественного целого.

Ключевые слова: Г. Газданов; искусство прозы; ритм фраз; художественная деталь; подробность; ассоциативный ряд; образы-темы.

Искусство изобразительности 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 Гайто Газданова «Вечер у Клэр», критики заговорили о писателе всерьез. И, конечно, сразу вспомнили Марселя Пруста, избежать стилистическое воздействие которого было непросто. За это сходство одни журили, другие, напротив, считали такую «литературную учебу» благотворной или внушали, что сходство со знаменитым писателем — весьма сомнительное¹.

Но книгу открыл и Горький. Он пишет автору о его своеобычности: «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.» [цит. по: Диенеш, 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 презрительностью — 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 дрожа-

¹ Имя Пруста при этом не обошел почти ни один критик [см., например: Адамович, 1930; Вейдле, 1930; Зайцев, Осоргин, 11930а; 1930б; Оцуп; Слоним, 1930б; Ходасевич]. Адамович писал о благотворности учебы молодых прозаиков у Пруста и Джойса и без упоминания Газданова [см.: Адамович, 1931].

щие 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.

Что же, Горький попросту не заметил эти слова (*оглянувшись, дрожащие, 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 придирчивого 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 [Газданов, т. 1, с. 517]².

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 [т. 3, с. 7].

Если сравнить начало раннего рассказа с началом послевоенного романа, то, разумеется, это преображение (словно из конспекта родился полноценный текст) «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...»

Прут возник в рассуждениях критиков не случайно. Его многотомное произведение «В поисках утраченного времени» тоже порождено творческой

² Далее произведения писателя цитируются по данному изданию с указанием тома и страниц.

памятью. Но в эмиграции вспоминали все — и старшее поколение: Бунин, Зайцев, Куприн, Шмелев, и среднее: Цветаева, Ходасевич, Георгий Иванов... Сама ситуация исторического перелома возвращала мыслями 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, чертыхающийся, являющийся и т. д. и т. д...» [Яновский, 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 г.:

Самым выдающимся явлением за пять лет для русской литературы я считаю появление молодых писателей с западной закавказской (разрядка наша. — С. Ф.). 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 потеряет, а даст при талантливости писателей своеобразный вид русского письма [Ремизов, с. 1].

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 оточестве и юности писателя: очень рано Газданов начал читать философскую литературу, которой вообще свойственна подобная «рассуждательность». Но то, что в литературе русского зарубежья с появлением «Вечера у Клэр» появился настоящий художник, с этим спорить было бессмысленно. Потому важней понять не истоки подобного стиля, но его «последствия».

Критики не случайно упоминали об «эластичном» движении фраз, об особом ритме повествования у Газданова [см.: Адамович, 1934; 1939; Вейдле, 1939, с. 200; см. также: Критика о творчестве Г. Газданова]. Причастия замедляют

движение речи. При обычном описании событий эти замедления заметны, а 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 изобилии столь «неповоротливые» слова. Она повлияла на все художественное пространство писателя.

Двадцатый 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... [Чехов, с. 55].

Пример избитый, но зато очень наглядный. Деталь делает ненужными многословные описания. Деталь может сделать изображение невероятно выпуклым. Не случайно после Чехова умение находить точную деталь стало одним из признаков хорошей прозы.

О внимательном чтении последнего русского классика XIX в. 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 гг. часто напоминает не бесконечные периоды Марселя Пруста, но именно ритм чеховских длинных фраз [см.: Федякин, с. 18–19]. 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 изображеных 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 уговарили 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 неуютный; 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 [т. 1, с. 623].

Чехову для создания должного впечатления «неугюта» достаточно было бы «глубокого сырого дивана» в чужом дому, на котором «обычно сидели гости», и того, что «на дворе еще стояли коробки с мусором». Газданов нагнетает подробности: чужой дом, случайная встреча, уговарили остаться, «поздно и холодно». Он объясняет: ему было неловко, потому что «на этом 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» взгляда в самые привычные действия. Повествование идет в ритме рассуждения и объяснения, чему способствуют союзы и предлоги: *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 *с а м о - н а б л ю д е н и е*: герой-повествователь пытается заново ощутить то, что было с ним в прошлом. Герой взгляывает 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 высыпался 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 [т. 1, с. 623].

Сон, точнее, его «тяжесть» — это не только состояние героя, но в данный момент и особое видение мира. Состояние героя становится 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...» [Там же].

События соединяются 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, выбирающими 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 [т. 1, с. 623].

Да, мир существует сам по себе, но герой стремится его сделать частью себя: «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 дребежжала». И когда у нее, еще живой, от слабости во время сна челюсть отвисала как у мертвый [т. 1, 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» [Там же, с. 632]. После герой и муж покойной сестры оказываются в гостях у незнакомой дамы. Столъ 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, какие безделушки были расставлены на шкафах. После них подробно описан экзотические статуэтки из черного дерева.

На первый взгляд все эти мелочи могут показаться излишними, хотя они и преображены завораживающим ритмом повествования. Не случайно Адамович однажды сравнил прозу Газданова с альбомом, каждая страница которого замечательна, но вовсе необязательно должна в этом альбоме присутствовать, так как ничего не прибавляет к восприятию всего произведения целиком [Адамович, 1939]. 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» [т. 1, с. 637]. Только теперь герой узнает: 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 [Там же, 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...

...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... [т. 1, с. 279].

Подобным образом роман «Призрак Александра Вольфа» «замкнется» на эпизод 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 ядов — 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 с цеплением образных рядов в единое сложное переживание становится в прозаическом искусстве Газданова важнейшим способом выстраивания произведений.

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 Adamович, 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 («разъясняющими»)

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.

Адамович Г. «Современные записки, кн. 54. Часть литературная» // Последние новости. 1934. 15 февр. [Adamovich G. «Sovremennye zapiski, kn. 54. Chast' literaturnaya» // Poslednie novosti. 1934. 15 fevr.]

Адамович Г. Литература в «Русских записках» // Последние новости. 1939. 29 июня. [Adamovich G. Literatura v «Russkikh zapiskakh» // Poslednie novosti. 1939. 29 iyun'a.]

Адамович Г. Литературная неделя. «Вечер у Клер» Г. Газданова // Иллюстрированная Россия. 1930. 8 марта, № 11. [Adamovich G. Literaturnaya nedelya. «Vecher u Kler» G. Gazdanova // Ill'ustrirovannaya Rossiya. 1930. 8 marta, № 11.]

Адамович Г. Темы // Новая газета. 1931. 15 апр. № 4. С. 3. [Adamovich G. Temy // Novaya gazeta. 1931. 15 apr., № 4. S. 3.]

Вейдле В. Газданов: История одного путешествия. — Дом книги. Париж // Русские записки. 1939. № 14. С. 200—201. [Veidle V. Gazdanov: Istorija odnogo puteshestviya. — Dom knigi. Parizh // Russkie zapiski. 1939. № 14. S. 200—201]

Вейдле В. Русская литература в эмиграции. Новая проза // Возрождение (Париж). 1930. 19 июня. [Veidle V. Russkaya literatura v emigratsii. Novaya proza // Vozrozhdenie (Parizh). 1930. 19 iyun'a.]

Газданов Гайто. Собрание сочинений : в 5 т. М., 2009. 880 с. [Gazdanov, Gaito. Sobr. soch. : v 5 t. M., 2009. 880 s.]

Диенеш Ласло. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. 304 с. [Dienesch Laslo. Gaito Gazdanov. Zhizn' i tvorchestvo. Vladikavkaz, 1995. 304 s.].

Зайцев К. «Вечер у Клер» Гайто Газданова // Россия и славянство. 1930. 22 марта, № 69. [Zaitsev K. «Vecher u Kler» Gaito Gazdanova // Rossiya i slav'anstvo. 1930. 22 marta, № 69].

Критика о творчестве Г. Газданова // Современное русское зарубежье. М., 1998. С. 411—422. [Kritika o tvorchestve G. Gazdanova // Sovremennoe russkoe zarubezh'e. M., 1998. S. 411—422.]

Осоргин Мух. [Осоргин М.]. «Вечер у Клер» // Последние новости. 1930а. 6 февр. [Os. Mikh. [Osorgin M.]. «Vecher u Kler» // Poslednie novosti. 1930a. 6 fevr.].

Осоргин М. Книга Чисел // Последние новости. 1930б. 20 марта. [Osorgin M. Kniga Chisel // Poslednie novosti. 1930b. 20 marta.]

Очуп Н. Гайто Газданов. Вечер у Клер. Изд-во Я. Е. Поволоцкий и К. Париж, 1930 // Числа. 1930. № 1. С. 232—233. [Otsup N. Gaito Gazdanov. Vecher u Kler. Izd-vo Ya. E. Povolotskii i K. Parizh, 1930 // Chisla. 1930. № 1. S. 232—233.]

Ремизов А. М. [Ответ на анкету «Самое значительное произведение русской литературы последнего пятилетия】 // Новая газета. 1931, 1 апр. № 3. [Remizov A. M. [Otvet na anketu «Samoe znachitel'noe proizvedenie russkoi literature poslednego p'atiletiya】 // Novaya gazeta. 1931. 1 aprel'a. № 3.]

Слоним М. Литературный дневник. Два Маяковских. Роман Газданова // Воля России. 1930а. № 5/6. С. 446—457. [Slonim M. Literaturnyi dnevnik. Dva Mayakovskikh. Roman Gazdanova // Volya Rossii. 1930a. № 5/6. S. 446—457.]

Слоним М. Новый эмигрантский журнал («Числа». № 1. Париж, 1930) // Воля России. 1930б. № 3. С. 299—302. [Slonim M. Novyi emigrantskii zhurnal («Chisla». № 1. Parizh, 1930) // Volya Rossii. 1930b. № 3. S. 299—302].

Федякин С. Р. Русская литература XIX века в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 18—19. [Fedyakin S. R. Russkaya literatura XIX veka v tvorchestve Gaito Gazdanova// Gaito Gazdanov v kontekste russkoi i zapadnoevropeiskikh literatur. M., 2008. S. 18—19.]

Ходасевич В. Ф. Летучие листы. «Числа» // Возрождение. 1930. 27 марта. [Khodasevich V. F. Letuchie listy. «Chisla» // Vozrozhdenie. 1930. 27 marta.]

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 13 : Пьесы, 1895—1904. М., 1978. 527 с. [Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. T. 13 : P'esy. 1895—1904. M., 1978. 527 s.]

Яновский В. С. Поля Елисейские. СПб., 1993. 278 с. [Yanovskii V. S. Polya Eliseiskie. SPb., 1993. 278 s.]

Статья поступила в редакцию 03.10.2013 г.

УДК 821.161.1 Газданов + 94(100)“1939/45” + 325.2

Ю. В. Матвеева

СОВЕТСКИЙ МИР В ВОСПРИЯТИИ И ОЦЕНКАХ ГАЙТО ГАЗДАНОВА

На материале литературного наследия Гайто Газданова (художественные и публицистические тексты, критика, письма) рассматривается проблема сложного отношения писателя к советской России, ее идеологии, политике и культуре. Выделяются три периода в развитии взаимоотношений Газданова с советским миром: 1) 1920—1930-е гг., когда еще была допустима мысль о возвращении; 2) Вторая мировая война и послевоенные годы — время человеческого сближения с советскими людьми, а потом вторичного самоопределения относительно советской политики; 3) работа на радио «Свобода».

Ключевые слова: Гайто Газданов; русская эмиграция; советский мир; Вторая мировая война, радио «Свобода»; советская литература; русская эмигрантская литература.

Взаимоотношения с советской Россией многое определяли в русском эмигрантском сообществе. Это был как раз тот камень преткновения, о который разбивались семьи, многолетние привязанности, человеческие жизни. Можно вспомнить здесь и семью М. Цветаевой, и суд над Н. Плевицкой, страшную ее кончину во французской тюрьме, возвращенные истории А. И. Куприна, А. Н. Толстого, В. Шкловского, А. Вертиńskiego, Ант. Ладинского, В. Сосинского, трагический финал митрополита Евлогия, крушение всежизненной дружбы И. А. Бунина и Б. К. Зайцева, печальный конец Д. С. Мережковского и П. Н. Краснова. Конечно, это лишь те случаи, которые всем хорошо известны и не нуждаются в комментариях, но и по ним можно догадаться о той душевной и психологической драме, которую русские эмигранты переживали; каждый, разумеется, по-своему.

В одном из своих эссе поэт Б. Поплавский писал, что «с Россией у каждого... свои личные счеты, в тайну которых невозможно проникнуть со стороны» [Поплавский, с. 123]. Однако ясно, что эта тайна часто и до сих пор остается непроницаемой, а тема взаимоотношений белых эмигрантов с их бывшей Родиной сложна, трагична, неоднозначна.