

Сергей Федякин



временники услышали главным образом «гимназическую писарешину», голос молодого «ниспровергателя». Вопрос литературной смены для русского зарубежья был слишком большой вопрос. Потому за «гимназической писарешинной» Газданова последовала бурная полемика 1936 года. И потому же в его статье нашли только сумму утверждений, так и не уловив тона:

«...если отказаться заранее от всех априорных положений и суждений о столь же претенциозной, сколь необоснованной «миссии эмигрантской литературы», — то придется констатировать, что за шестнадцать лет пребывания за границей не появилось ни одного сколько-нибудь крупного молодого писателя».

Это не слова, сказанные с целью «задеть» кого бы то ни было (тем более что сразу же Газданов сделал исключение для Набокова-Сиррина). Это исповедь. Положите рядом с этой нахмуренной статьей письмо Газданова Горькому, написанное в 1930-м, и не останется никаких сомнений:

«Я вовсе не уверен, что буду вообще писать еще, 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».

Эти слова писал автор нашумевшего (и очень читаемого) романа «Вечер у Клэр». Говорить о себе и о своих способностях иначе, не столь жестко, не мог от современной литературы он требовал того же, что находил у русских классиков.

Но вот парадокс! Знал он и то, что следовать классикам так, как шли за ними писатели старшего поколения, ни он сам, ни его сверстники уже не могут. Если ты взялся за перо, то не имешь права не помнить, что до тебя были Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой. И в то же время после того, что случилось с Россией, и со всем миром, после всех прокатившихся войн и революций, смотреть на мир их глазами уже невозможно.

В нашумевшей своей статье он, разумеется, не забыл упомянуть о том, что в эмиграции почти исчез читатель, что материальное положение молодых писателей чудовищно. И все же главная беда была не в этом. В конце концов и сам он в середине 20-х успел побывать в парижских «бомбах», но ведь в те же годы он и «пропал» на страницах журналов и альманахов.

Молодые прозаики давили عليه: перевернувшийся мир. Чувство «невозможности прошлого» съездало. Вспомним все эти характернейшие заголовки книг и статей, так похожие на жесткие формулы: «Анти-история», «Анти-искусство», «Вторичное варварство», «Новое Средневековье», «Кризис воображения», «Кризис истории», «Кризис означает Суд».

Это писали старшие. Младшие же было еще тяжелее: не успели они еще шапками ножками встать на твердую почву, как она дрогнула и поплыла: год 1904-й, 1905-й, 1914-й, 1917-й...

«Правильное моральное отношение автора к тому, что он пишет». Без этого писать невозможно. Толстовский афоризм Газданов в статье заостряет до предела: «правильное моральное отношение» — это закон художественного творчества.

Именно такого морального отношения у его сверстников не было и не могло быть.

К «НУЛЮ»

Отношение Газданова к некоторым общепризнанным именам поражало и шокировало. Газданов стал участником парижской литературной жизни — вспоминает Ю. Терпигорев — примкнул к группе литераторов и поэтов «Конец» и часто увлекался полемикой с представителями других литературных групп, переходя порой границы установленной для таких выступлений сдержанности. Об этой, не заслуживающей особого одобрения манере Газданова, сохранилась его репутация неудержимого спорщика и придирки, говорившей все вспоминавшие о нем...

О том, как Газданов «забрал» признанные авторитеты, доводя до судорог своих оппонентов, быть может, лучше других рассказав Георгий Адамович. На одном из собраний общества «Зеленая лампа» было названо имя Валерия Брюсова. Газданов поморщился и заметил, что, кажется, действительно был такой стихотворец, но ведь совершенно бездарный, и кому же теперь охота его перечитывать? С места вскочила, вернее, сорвалась Марина Цветаева и принялась кричать: «Газданов, замолчите!» Газданов, замолчите! — и, подбежав к нему вплотную, продолжала кричать и махать руками. Газданов стоял невозмутимо и повторял: «Да, да, помню... помню это имя... что-то помню».

Нет, Газданов не был столь уж «нахален» в своих воззрениях на прошлое русской литературы. О том же Брюсове он мог сказать иначе, много

НЕРАЗГАДАННЫЙ ГАЗДАНОВ

95 лет назад родился писатель, который на наших глазах становится классиком

точнее: «Нельзя от этого просто отмахнуться: среди тех, кто хвалил Брюсова, были люди, прекрасно все понимающие, и ни в их честности, ни в их уме мы не имеем никакого права сомневаться. Нет, по-видимому, было нечто неудовимое, прекрасное и преходящее — что они чувствовали и понимали и чего мы, наверное, никогда не постигнем. И Брюсов это как-то выражал, — хотя нам это и кажется чудовищно нелепым».

И все же за всем антибрюсовским пафосом Газданова — и в реплике, которая привела в ярость Цветаеву, и в нескольких предложениях из его «Литературных признаний» — живет другое, довольно мучительное чувство. Лишь редкие писатели остаются писателями и после смерти. Лишь немногие произведения спустя годы после их создания можно назвать «настоящей литературой».

Его самостоятельность в суждениях о том или ином писателе, доходящая до заносчивости (отвергал ведь не только Брюсова, но и Тургенева с Некрасовым!), была необходима. Без резкого отталкивания от многих признанных авторитетов свою дорогу в литературе найти было нельзя. Но и за теми, кого он и признавал, и любил, следовать было опасно.

Похоже, еще в 20-е Газданов прощупал неселедую судьбу своего поколения. Ему-то, еще в детстве перечитавшему горы книг, следовало за высокими и признанными образцами было бы легче, нежели искать неизведанные пути. Но чтобы написать действительно настоящее — нужно было начинать «с нуля»; как бы забыв все, что было прочитано в детстве.

ГАЗДАНОВ «СОВЕТСКИЙ» И ГАЗДАНОВ «ФРАНЦУЗСКИЙ»

В 1931 году в «Мыслях о литературе» Газданов заметил: «Советская литература является событием еще небывалым в мировой истории культуры, она биологически непохожа на литературу-искусство в том смысле, в каком мы привыкли это понимать». За этой формулой — собственное прошлое. В 20-е он сам пошел по этому пути.

Быть может, в архивах Губерновского университета, в фонде М.М. Винавера, когда-нибудь отыщется рукопись «неизвестного автора» — рассказ под названием «Аскет», посланный в середине 20-х на конкурс «Звена». (В той части архива, которая оказалась в РАЛИ, можно найти только конверт.) Она могла быть открыта в теме «Газданов и советская литература 20-х годов». Но и без этой рукописи многое более чем очевидно.

О влиянии Бабеля на раннюю прозу Газданова заговорит любой, кто только пробежит глазами «Общество восьмерки пика», или «Повесть о свободном времени». Заметно и знакомство с Эренбургом. Об этом свидетельствует не столько беглое признание самого писателя в очерке «На островах» — не все, что прочитанное имеет силу воздействия, — но «теория авантюризма» его Аскета — рассказ о свободном времени» — словно бы напоминает некоторые страницы «Хулио Хуренито».

Лучшие из ранних рассказов читаются как как «ученические». Проза энергичная, звонкая. Сродни ранней напористой советской прозе. Но не случайно имя Газданова связано в первую очередь с романом «Вечер у Клэр». Именно здесь он нашел свой подлинный голос.

Насколько молодые прозаики самостоятельны, насколько они следуют за Прустом и, быть может, за другими французскими писателями, насколько вообще допустимо молодым испытывать возмездие не русской, но европейской литературы — об этом с особым жаром спорили в начале 30-х. Как раз тогда появились «Вечер у Клэр», «Гарьяские гитары», «Водяная лампа»... Если выбрать из полемик все, что относится непосредственно к Газданову, получится почти драматическое действие, дискуссия в миниатюре.

МИХАИЛ ОСОРГИН... художественные возможности Гайто Газданова исключительны... Если нужно указать на художественные влияния, через которые прошел талант



Гайто Газданов.

Газданова, то невольно приходится назвать Пруста. От него же безостановочное спокойное-напряженное углубление рассказа, так захватывающее внимание, что переход от сюжета к сюжету, может быть, и искусственный, кажется естественным и необходимым.

НИКОЛАЙ ОПУП. Книга Газданова, главная магия которой — память, Мнемозина, не могла не попасть в русло величайшей поэмы о творческом припоминании — я говорю о поэме Пруста...

ГОРЬКИЙ (в письме). Вы весьма талантливый человек. К этому я бы добавил, что Вы еще и своеобразно талантливы — право сказать, что я выношу не только из «Вечера у Клэр», но также из рассказов...

ВЛАДИМИР ВЕЙДЛЕ. Превратить воспоминания в искусство вовсе не так легко, и если Газданову это, в общем, удалось, то кроме своего таланта он этим обязан писателю, у которого учился и у которого учиться этому в наше время было всего естественней. Я говорю о Прусте, конечно; от него Газданов перенял и передачу бурного наплыва воспоминаний, и подкрепления в течение всего рассказа того, что все события его именно протекают в памяти, и ритм фразы, и длину абзаца, совмещающего множество разрозненных предметов, объединенных тем, что все они — только части единого воспоминания.

МАРК СЛОНИМ. Мне кажется, что говорить о непосредственном влиянии Пруста на Газданова нельзя... Пруст обращает к миру стеклом микрокосма, в микрокосм рассматривает он время и пространство, а потом показывает нам «замеленные движением души», как демонстрируют в кинематографе все фазисы бега или танца.

У Газданова незаметно стремление к психологической детализации. Он скорее воспринял от Пруста другое: метод рассказа по принципу случайных и внешних ассоциаций, но и это не является определяющим творческое лицо Газданова. Как уже скавал ей особую энергию и мажор. В Париже «все сначала» могло прозвучать только с траурной интонацией: если младшее поколение устремится к попыткам начать «с нуля», а главная задача всего русского зарубежья — сохранение культурного наследия — обречена.

В 1931 году Газданов заметил, что на русскую зарубежную литературу заметное воздействие оказывает парижская «литературная кухня». Но только ли «кухня» воздействовала на писателей?

Вспомним один из самых примечательных «анекдотов» об однокласснике Газданова — Борисе Поплавском. Забудем, что Ирина Одолевская, запеч-

тавшая этот вечер «Зеленой лампы», не самый достоверный мемуарист. Если здесь не вполне точны детали, то зато отчетливо запечатлена атмосфера литературной жизни русского Парижа, то, что «носилось в воздухе».

Выступления Доклада о Прусте. Поплавский, никогда не открывавший «В поисках утраченного времени», но что-то слышавший и о романе, и о том, как странно он рождался на свет, своим плавающим голосом, почти с мольбой, нервно «допрашивает» Одолевскую: как звали героев?... а правда ли, что Пруст закрылся в пробковой камере и писал взаперти?... А правда ли?... А правда ли?... И через минуту уже выступает, витийствует, докапывается до неведомых глубин. И настоящий знаток Пруста Фельзен поражен: «Надо же! Как внимательно, как интересно он прочитал и проанализировал!»

Дело не только в импровизационном и ораторском даре Поплавского, который на глазах ошеломленных слушателей рождал речевое произведение из ничего. Но и в том, что некое «прустанское» в Париже 20-30-х годов ощущалось всемирно. (Потому-то ненавистник Пруста Николай Бахтин и слал свои проклятия современному человеку, который, со смаком расщепляя на атомы самые мелкие свои ощущения, напрочь утратил способность к живому действию, самоанализу и умилению в себе личности.)

Молодые прозаики тоже оказались в «пробковой камере», только не в одиночестве, а как некая «сумма одиночества». Они росли на чужбине — не просто «русская культура» внутри «французской», но «русский Монпарнас» (ничто «примерно русское») — внутри Парижа («примерно французского»). (Владимир Вейдле, глядя на современную живопись, но склонный к предельным, «всекультурным» обобщениям, вообще был склонен резко отделить «ненастоящий» Монпарнас от «настоящей» Франции.)

ИЗ НЕДР ЖИВОРОДЯЩЕГО ПРОШЛОГО

Погружение в собственную память. Оно было естественным для эмигрантов. И Алексей Толстой («Детство Никиты»), и Бунин («Жизнь Арсеньева»), и Шмелев («Лето Господне»), и Борис Зайцев («Путешествие Глеба»), и Ремизов («Подстриженными глазами») — все рано или поздно отгадывали дань своему прошлому. И вполне автобиографический «Вечер у Клэр» в этом ряду вряд ли выглядит неожиданно. Слишком многое (в сравнении с другими молодыми прозаиками) Газданов успевал видеть и пережить. Было что вспомнить. И, в сущности, он следовал не за Прустом, а параллельно Прусту. Внутрь памяти. И — своим путем.

Первые страницы «Вечера у Клэр». Герой добивается благосклонности своей возлюбленной и ночью, лежа с ней рядом, вслушиваясь в ее сонное дыхание, вспоминает. Вместо «пробковой камеры» и добровольного заключения — одиночество человека, который обречен жить со своим прошлым, носить его «с собой» и в себе. Реальный мир замывает — а мир собственного сознания строит из того, что когда-то было твоим прошлым, новую, вторую реальность.

«...Оглянувшись на Сену в последний раз, я поднялся 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 пропадая, не воплотившись; и я во сне, жалея об их воображаемой, непонятной печали и жил и засыпал в том неизяснимом состоянии, которого никогда не узнаю наяву».

В начале романа — не пейзаж, но восприятие ночного Парижа героем романа. Герой-повествователь ловит каждое мимолетное ощущение. Но ловит не только мир существующий, но и образы смутные, недопроявившиеся («шевелящиеся как-то дрожащие тела»). Это герои, еще не нашедшие своего места в газдановской прозе. Это тени, которые мечтают воплотиться. Писатель повествует не только о жизни героя, но и о жизни творческого сознания.

Да, прошлый мир разрушился. Исчезло «моральное отно-

шение» к тому, о чем ты пишешь. Но мир можно попробовать создать заново, через память и воображение — и тогда восстановится и какая-то, пусть иная, не прежняя система «моральных воздействий» на создаваемое произведение.

Отсюда, из памяти, творческой новизны мир, из «шевелящихся тел» еще недоиспользованных персонажей, и этот особенный строй фразы Газданова, с ее плавными изгибами, наплывом ассоциаций и образов. Но только ли «французский воздух», «чужбинность», вечное эмигрантское одиночество определили эту «влажность» и «эластичность» газдановской прозы, о которых писал Георгий Адамович? Некоторые реплики знаменитого критика заставляют вспомнить и о русских корнях газдановской прозы.

«РУССКИЙ» ГАЗДАНОВ

Стоит составить вместе несколько цитат — и между ними возникнут особые силовые линии, которые сначала рождают догадку, а потом и полную убежденность, что в глубине его длинных, «французских» фраз ворочаются иные, русские тени.

«Замечательно, что ни в одном произведении Гоголя нет развития в человеке страсти, характера и пр.; мы знаем у него лишь портреты человека in statu, недвижущегося, неизменяющегося, нерастающего или умиляющегося». Замечание Розанова тонко и убедительно, если только забыть, что «статичность», «портретность» или даже «карикатурность» гоголевских характеров он воспринял как тяжкий грех их создателя.

«Господин Чехов с холодной кровью пописывает, а читатель почитывает». Это уже Михайловский. В отличие от Розанова — читатель нечуткий, избито точно прямолинейный, но умеющий ясно выразить «общее место» позитивистского мироощущения. Для него Чехов — писатель «бесчеловечный», которому «все едино, что человек, что тень, что колокольчик, что самобуйца».

Стоит теперь проитерировать то, что вырывалось иногда из-под пера Георгия Адамовича, когда он прикасался к очередному произведению Газданова, — и мы услышим почти те же доводы: «...он с одинаковым искусством описывает все, попадающее под руку... он обречен пристально наблюдать происходящее на поверхности, не имея доступа в глубь жизни... каждый персонаж как будто застыл в навязанной ему позе, и едва только мы попробуем ее мысленно изменить, он перестает существовать... Газданов, очевидно, создан, как какое-то зеркало, безошибочно отражающее все, что перед ним, однако ко всему безразличное».

Сходство слишком разительное, чтобы от него можно было отмахнуться. Чуткий даром «вслушивающийся» в автора, но и вечно спешащий, Адамович произносит почти те же отрицательные доводы, которые до того звучали в адрес Гоголя и Чехова. Впрочем, Адамович никогда не произносил своих формул без оговорок и даже готов был допустить, что «тайна» Газданова «еще не совсем раскрыта».

И как неожиданно — в глубине своей — точно начало его статьи о втором романе Газданова — «История одного путешествия», когда первый же длинный абзац Адамович посвящает искусству Гоголя, этому потрясающему «сцеплению слов и образов», «неукротимости ритма, пронизывающего каждую фразу», и вместе с тем — странности и «необязательности» гоголевской прозы (в отличие от «образного» для русской культуры творчества Пушкина или Толстого). И как глупино то, что (хотя внешне «ругательство» Владислава Ходасевича, когда он писал «Бомбеи», вспоминает прозу Чехова («В его «Бомбеи» фразы вовсе не «бесфразные» рассказы Чехова радом с «Бомбеями» могут показаться чуть ли не авантюризм».) Как чужок бывает настоящий критик даже в ошибке и в отрицании. Именно о Гоголе и о Чехове — много позже, после второй мировой войны, — Газданов напишет лучшие свои статьи. Вместе с выступлением 1936 года о современной эмигрантской прозе они являются «тайным признанием» Газданова. Только воспринял он от Гоголя и Чехова не «реализм» и не точность деталей», а совсем иное.

ИЗ ГЛУБИНЫ

«Вторую реальность» гоголевской прозы с предельной точностью и доказательностью показал Набоков. Он перечисляет эпизод, где Чичиков, подъезжая к дому Собакевича, глядит из брички: «Подвезжая к крыльцу, заметил он выходящие из окна почти в одно время два лица: женское, в чепце, узкое, длинное, как огузок, и мужское, круглое, широкое, как молдавские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, деуштранные легкие балалайки, красу и потеху ухаатливого двадцатилетнего парня, мигача и шеголя, и подмигивающего и пощипывающего на безлогрудых и белоглазых девиц».

собранных послушать его тихонько «хлопнуть» его треньканья». Комментарий Набокова точен даже там, где он воспроизводит не произнесенное Гоголем:

«Сложный маневр, который выполняет эта фраза для того, чтобы из крепкой головы Собакевича вышел деревенский музыкант, имеет три стадии: сравнение тыквы с особой разновидностью тыквы, превращение этой тыквы в особый вид балалайки и, наконец, вручение этой балалайки деревенскому молодцу, который, сидя на бревне и скрепя нос (в новеньких сапогах), принимает тихонько на ней наигрывать, облепленный предвечерней мошаркой и деревенскими деушками».

Фраза Газданова движется восточнее, медленнее, но, в сущности, рождает не менее замысловатый и причудливый мир: «...резкость отрицательных чувств была мне несвойственна, я был слишком равнодушен к внешним событиям; мое душою, внутреннее существование оставалось для меня исполненным несравненно большей значительности. И все-таки в детстве оно было более связано с внешним миром, чем впоследствии; позже оно постепенно отдалялось от меня — и чтобы вновь очутиться в этих темных пространствах с сумтым и ошущим воздухом, мне нужно было пройти расстояние, которое увеличивалось по мере накопления жизненного опыта, т.е. просто запаса соображений и зрительных или вкусовых ощущений. Изредка я с ужасом догадывался, что, может быть, когда-нибудь наступит такой момент, который лишит меня возможности вернуться в себя; и тогда я стану животным — и при этой мысли в моей памяти неизменно возникала собачья голова, поедаящая обеды из мусорной ямы» («Вечер у Клэр»).

В статье о Гоголе Газданов не забудет напомнить одну «звучную истину»: «Каждый писатель создает свой собственный мир, а не воспроизводит действительность, и вне этого подлинного творчества литература, настоящая литература, не существует». И хоть парень с балалайкой и в лаковых сапогах никак не похож на жуящую собачью голову, тайное родство этих «незаконнорожденных» существ обнаруживается уже в самом их появлении на свет из одного лишь сцепления слов и ассоциаций. Правда, в газдановской прозе к гоголевской «бредоносной» словесной магии прибавляется и чеховская сюжетная вседозволенность. И в каждом из названных классиков Газданов особо отметил «неукротимый и безошибочный ритм повествования» (у Гоголя) или «безошибочный ритм повествования» (у Чехова) и «бесшумный, непогрешимый в своем совершенстве» (у Чехова). (Об «исключительном чувстве прозаического ритма» или фразе «вкрадчивой, бесшумной, гипнотизирующей эластичностью ритма» у самого Газданова писали еще в 30-е и Владимир Вейдле, и Георгий Адамович.)

За внешним «прустанством» обнаруживается глубинная традиция. Ей нельзя было следовать напрямую — слишком изменился человек в XX веке, слишком уж мир «встал на голову», чтобы о нем можно было бы что-либо внятное сказать языком прошлой литературы. Нужно было отойти от русской классики, сначала «осоветиться», а после «французиться», чтобы русская традиция заговорила из самой глубины его творчества естественным, не книжным, не «вычитанным» языком.

ВОЗВРАЩАЯСЯ К ИСХОДНОМУ

Статья «О молодой эмигрантской литературе» отчаянно заданный вопрос. Статьи о Гоголе и Чехове — позитивный и энергичный ответ. Литературные признания «Мысли о литературе», доклад о Розанове, «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», маленькие рецензии — это внутренний поиск, промежуточные выводы, иногда программные действия. Все это — несостоявшийся 4-й том из собрания сочинений Гайто Газданова. Точнее, часть этого тома. Архивные поиски — даже при заводской безнадёжности этого дела — могут даровать чудо воскресения. «По-моему, я все уже выгреб...» После этих слов сам Дыбенко «выудил» радиобеседы Газданова, где среди материалов, интересных для историков, обнаружился маленький шедевр — «лик творчества» Алексея Ремизова. Если к этому добавить то, что давно уже держат в руках Станислав Никоненко, что всего за два года «выкопали» в зарубежных архивах Ольга Орлова, Мария Васильева и Татьяна Красавченко, получится солидный том. Два (пусть и незаконченных) романа — «Алексей Шувалов» (от него ведет свое происхождение повесть «Великий музыкант») и «Переворот». Несколько рассказов — не черновые, настоящие, «газдановские». Статьи, воспоминания, письма... И за всем этим — загадка творчества одного из самых оригинальных художников XX века, которую мы только-только начинаем разгадывать.

Сергей Романович Федякин — кандидат филологических наук, преподаватель Литературного института им. А. М. Горького.