

Черты неореализма в творчестве Г. Газданова (роман «Ночные дороги» и документальная повесть «На французской земле»)¹

Е.Н. Проскурина
НОВОСИБИРСК

Роман Г. Газданова «Ночные дороги» создавался в конце 1930-х гг., повесть «На Французской Земле» – сразу же после Второй мировой войны, в 1945 г. Работа над произведениями шла в период становления эстетических принципов неореализма. На наш взгляд, художественность обоих произведений формировалась не без влияния этого направления, которому была уготована роль одного из ведущих не только в итальянском кино, но и мировой культуре конца 1930-х – конца 1950-х гг.: литературе, живописи и др.² В данной статье делается попытка выявить черты неореализма в столь разных произведениях Г. Газданова, как «Ночные дороги» и «На Французской Земле».

В «Ночных дорогах» нет четко очерченного сюжета. Это картины сумрачного Парижа, представленные сквозь призму сознания близкого автору Я-повествователя, ночного таксиста. Уже в первых строках экспозиции обозначается зрительный ракурс – через взор наблюдателя: «Несколько дней тому назад во время работы, глубокой ночью, на совершенно безлюдной в эти часы площади С. Августина я увидел...»³ (I, 463).

Кинематографический эффект возникает в начальной сцене через смещение взгляда нарратора, создающее впечатление движения объектива кинока-

¹ Работа выполнена в рамках Программы Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России» по проекту «Дискурсивные стратегии современной русской литературы в социокультурном пространстве России».

² См., напр.: Богемский Г. Судьбы неореализма // Кино Италии. Неореализм. М., 1989. С. 5–49.

³ Произведения Газданова цитируются по изданию: Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Том и страница указываются в скобках после цитаты. Курсив мой – Е.П.

меры. Сначала он фокусируется на инвалидной тележке, которая описывается с детальной тщательностью, и только в завершении переводится на сидящую в ней старушку: «...Я увидел маленькую тележку, типа тех, в которых обычно ездят инвалиды. Это была трехколесная тележка, устроенная как передвижное кресло; впереди торчало нечто вроде руля, который нужно было раскручивать, чтобы привести в движение цепь, соединенную с задними колесами... Я приблизился, чтобы лучше ее рассмотреть; в ней сидела закутанная необыкновенно маленькая старушка; видно было только ссохшееся, темное лицо, уже почти нечеловеческое, и худенькая рука такого же цвета, с трудом двигавшая руль...» (I, 463).

В следующем абзаце происходит перемещение центра изображения извне вовнутрь сознания героя: «Я смотрел ей вслед, почти задыхаясь от сожаления, сознания совершенной непоправимости и острого любопытства, похожего на физическое ощущение жажды ... вид этого удаляющегося инвалидного кресла и медленный его скрип, отчетливо слышимый в неподвижном и холодном воздухе этой ночи, вдруг пробудил во мне то ненасытное стремление непременно узнать и попытаться понять многие чуждые мне жизни, которое в последние годы почти не оставляло меня» (I, 463).

Принцип построения автором данного эпизода можно охарактеризовать словами кинокритика Ф.А. Морлиона из его статьи «Философские основы неореализма в итальянском кино»: «... его операторская работа скромна, его монтаж кажется лишенным оригинальности, просты композиция кадра и пластический материал, призванные конкретно выразить его внутреннее видение»¹. Также и намерение узнать и понять чужие жизни, вжиться в трудные судьбы незнакомых людей близка творческой задаче мастеров одного из направлений неореализма, разрабатывавших тему социальной несправедливости, нищеты и ставивших своей целью приближение к подлинной жизни обыкновенного, простого человека, стремясь рассказать о тяготах его судьбы с документальной точностью («Похитители велосипедов». «Шуша», «Умберто Д» В. де Сики, «Земля дрожит» Л. Висконти).

Романный сюжет, составленный из уличных сцен жизни парижского «дна», напоминает неореалистические съемки «на натуре», материалом для которых были истинные происшествия, почерпнутые из газетных хроник и проходившие не на центральных улицах итальянских городов, а на рабочих окраинах. Прием сцепления коротких изолированных эпизодов, которые можно уподобить движущимся фотоснимкам, речью героя-рассказчика активизирует визуальный план «Ночных дорог», что создает своеобразный эффект словесного кинематографа. Кроме того, сам мотив дороги, ночных таксистских маршрутов, проходящих по бедным кварталам Парижа, объединяющий разрозненные сцены романа, соотносится со схожими мотивами неореалистического искусства, где дорога, по которой бредут герои в поисках работы, крова и – шире: своего места в жизни, – предстает пыльной, тоскливой, выжженной солнцем, а не «глянцево»-туристической, как традиционно воспринимается итальянский ландшафт (характерные примеры – книга очерков К. Леви «Христос остановился в Эболи» (1945), послужившая основой одноименного куль-

¹ Кино Италии. Неореализм. С. 224.

тового фильма Ф. Розы (1979), фильмы «Одержимость» Л. Висконти (1943), «Дорога» Ф. Феллини (1954) и др.). Причем и «Ночные дороги», и «На Французской Земле» выделяются из всего написанного Газдановым своей монохромностью: оба произведения практически лишены цвета, что также роднит их с черно-белой гаммой неореалистического кино, лозунгом которого была формула «никакой уступки красивости!»¹.

Особенно контрастирует колористика «Ночных дорог», повествующих об одиночестве, бесприютности героя-эмигранта, отвергнутого от всего, «что было прекрасного в мире» (I, 465), с более ранним романом Газданова «История одного путешествия», исполненным света, цвета, радости бытия: «Это был бесконечный сверкающий день неустанного солнечного блеска, множества легких запахов летней благодатной земли, сменявшихся деревьев, крепких зеленых листьев, лепетавших под ветром; и Володе казалось, что это слишком прекрасно и не может продолжаться; но солнце все так же скользило в далекой синеве, все так же летел ветер и шумели деревья, и все это бесконечно длилось и двигалось вокруг него. Они ... поднимались и спускались по течению реки; были на острове, точно занесенном сюда из детских немецких сказок – с омутом и стрекозами, и громадными желтыми цветами; было так тихо на этом острове, что Володе казалось – слышно, как звенит раскаленный солнечный воздух от быстрого дрожания синевато-прозрачных крыльев стрекоз» (I, 270–271).

Большинство персонажей «Ночных дорог» и повести «На Французской Земле» – не выдуманные фигуры, что также выделяет эти произведения из корпуса «русских» романов писателя, в связи с которыми можно говорить лишь о нескольких действующих лицах, имевших реальных прототипов. В анализируемых произведениях это те, с кем свела жизнь героя-повествователя на его жизненных перекрестках: в романе – старая проститутка Жанна Ральди, образ которой списан с бывшей парижской дамы полусвета Жанны Бальди, клошар Платон – его имя прозрачно намекает на известного в Париже нищего интеллигента по прозвищу Сократ, а также множество встречных эпизодических лиц; в повести – образы советских военнопленных, с которыми пересеклась жизнь Газданова в период его участия во Французском Сопротивлении.

Писатель часто даже не прибегает к творческой переработке собственных бесед со случайными парижскими знакомыми, когда включает их в текст «Ночных дорог» и «На Французской Земле». В романе пример такого рода – сцена знакомства я-повествователя с Ральди: «...Она обратилась ко мне с предложением последовать за ней, мне стало ее жаль, я отрицательно покачал головой.

¹ «Изобразительное решение фильмов отличалось строгостью, даже суровостью – ни режиссеры, ни операторы не поддавались соблазну показать природные красоты и величественные архитектурно-исторические памятники Италии. Опереточная, пейзажная Италия, где все поют и играют на мандолине, все красивы и веселы, – это набившее оскомину “туристическое” изображение страны было надолго изгнано с экрана» (Богемский Г. Судьбы неorealизма. С. 25.)

– У меня не было ни одного клиента сегодня, – сказала она, – я замерзла, я даже не могла выпить кофе.

На углу светилось одинокое кафе. Я предложил ей заплатить за то, что она выпьет и съест.

– И ты ничего отменя не потребуешь?

Я поспешил сказать, что нет...

– Я начинаю верить, что ты действительно русский, – сказала она. – Но ты меня не узнаешь?

– Нет ответил я, – я никогда вас не видел.

– Меня зовут Жанна Ральди, – сказала она. Я тщетно напрягал свою память, но ничего не смог найти.

– Это имя мне ничего не говорит...

– Да, – сказала она задумчиво, – может быть, ты прав, твоё поколение меня уже не знало...» (I, 500).

Интересно то, что в первоначальном варианте «Ночных дорог» все диалоги повествователя с его собеседниками написаны на французском аргю, языке французского «дна», что в большей степени соответствовало авторскому творческому «заданию» отождествления художественной и внехудожественной реальности, а также придавало речи персонажей особую выразительность и большую эмоциональность. Однако по настоянию русского издательства в Нью-Йорке они были переведены самим писателем на русский язык¹. Сквозь фразу: «Я начинаю верить, что ты действительно русский», – как реакцию на обещание я-повествователя «ничего не потребовать» от Ральди за оплаченный им ужин – также просвечивает реальность таксистских будней. По воспоминаниям Дианы Пашутинской, дочери русского таксиста, и владельца кампаний, и клиенты-парижане предпочитали выбирать именно русских шоферов – «воспитанных, честных работяг, не вымогавших чаевые»².

В авторской непереработанности речи русских партизан в повести «На Французской Земле» нам видится иная мотивация: сохранение неповторимой интонации исконной русской речи, которая не раз поражала Я-повествователя своей искренностью: «Были мы в лагере, в Австрии, – рассказывал Владимир Владимирович, – гоняли нас на работы, землю копать – за два километра приблизительно. И вот заметил я там – репа растет. Поздно вечером я выбрался, пошел на это поле, добрался до этой репы и стал тянуть. Она, проклятая, прочно сидит, не вытащишь, да и сил было мало, ослабел от голода. Но решил все равно: умру, а вытащу. И вдруг вижу: стоит надо мной человек с палкой и замахнулся, чтобы ударить. Но мне было уже все равно. Я так думал: достать репу или умереть. Палка опустилась со свистом один раз, потом другой – но не по мне. И вот чувствую, что репа поддается. Это был австрийский крестьянин – они так репу из земли вынимают, палками. Он меня-то, оказывается, пожалел, дал мне репу вытащить, потом ушел и ни слова не сказал» (III, 716).

Особенно отчетливо эта разница ощущается при сравнении речи советских партизан в повести Газданова от речи российских эмигрантов в его «рус-

¹ См.: Комментарии // Газданов Г. Указ. соч. Т. 1. С. 703–704.

² Носик Б. Сентиментальные и документальные истории русского Парижа. М., 2006. С. 267.

ских» романах, отличающейся некоей искусственностью, излишней литературностью. Приведем один из наиболее характерных эпизодов – фрагмент беседы героя с уличной девицей Лидой в «Возвращении Будды»: «Что вы знаете обо мне? Ничего. Но когда вы говорите со мной, в вашем голосе явно чувствуется презрение, вы думаете, я его не слышу? Да, да, я понимаю: мы принадлежим к двум разным мирам ...

– Эту фразу вы где-то прочли, – сказал я без всякого раздражения.

И она стала говорить о своей жизни... Она сказала, что любит этого человека больше всего на свете и готова отдать за него жизнь.

– В таких вещах редко возникает необходимость, – сказал я, – разве что в либретто какой-нибудь оперы...

– А теперь скажите мне: разве я не заслужила хоть немного счастья – даже ценой обмана?

Меня несколько раздражала – в патетических местах ее склонность к книжным оборотам, заимствованным из плохих романов...» (II, 188–190).

Вполне вероятно, что на отказ нью-йоркского издательства им. Чехова печатать диалоги в «Ночных дорогах» на французском аргю оказала влияние сложившаяся во французской литературе языковая традиция. Со времени основания Французской Академии в 1635 г. «социальные и политические институты Франции проводили в жизнь мысль о том, что единственным “правильным” французским является язык, изучаемый в школе, только на этом языке можно писать. Академия, лингвисты, составители словарей призваны были оберегать чистоту языка. Слова или речевые обороты, не входившие в систему этого французского, не просто игнорировали, их изничтожали»¹. Практически все романы Газданова написаны именно таким «правильным», но не французским, а русским языком. Лишь в «Ночных дорогах» он решается отступить от своей художественной манеры. Возможно, этот выбор был им сделан не без влияния творчества Л.Ф. Селина, своим романом «Путешествие на край ночи» (1932), написанным разговорным французским языком, совершившего переворот в сложившейся литературной ситуации: «Началось это так. Я все помалкивал. Ни гугу. Это Артюр Ганат меня за язык потянул. Он тоже студент-медик, свой парень. Встречаемся мы, значит, на площади Клиши. Время – после завтрака. У него ко мне разговор. Ладно, слушаю.

– Чего на улице-то стоять? Зайдем. Ну, зашли.

– Здесь на террасе только яйца варить, – заводится он. – Давай в кафе.

Тут мы замечаем, что на улице ни души – такая жара; извозчиков и тех нет. В холода тоже никого не бывает; помню, все тот же Артюр сказал мне на этот счет:

– Вид у парижан всегда занятой, а на самом-то деле они просто гуляют с утра до ночи; недаром, когда не очень разгуляешься – слишком жарко или слишком холодно, – их опять совсем не видно: сидят себе по кафе да кофе с молоком или пиво потягивают. Так-то оно. Вот говорят: век скорости. Это где? Все болтают: большие перемены. В чем? По правде сказать, ничего не

¹ Годар А. Предисловие к русскому изданию // Селин Л.Ф. Путешествие на край ночи. Ростов-на-Дону, Харьков, 1999. С. 5.

изменилось. Все по-прежнему любят себя сами собой, и точка. И это тоже не ново. Изменились одни слова, да и те не очень: одно-другое, мелочь всякая.

Изrekli мы эти полезные истины и сидим, довольные собой, на дамочек в кафе палимся»¹.

В этом плане Селина можно назвать предтечей неореалистической языковой поэтики, также носившей революционный характер по отношению к голливудской традиции в кино, доминировавшей в Европе в предвоенный период: в отличие от «глянцевого» кинематографа 1930-х, для кинопоэтики неореализма была характерна речевая безыскусность с использованием народного разговорного языка, диалектизмов (яркий пример – фильм Л. Висконти «Земля дрожит», снятый целиком на сицилийском диалекте), а также включение в число исполнителей непрофессиональных актеров. Хотя сам пафос «Путешествия на край ночи» с его эстетикой насилия и мизантропией, все более нарастающей в творчестве Селина от произведения к произведению, далек от гуманистических установок неореализма. В то же время подобный скепсис чрезвычайно близок мироотношению автобиографического героя «Ночных дорог», который по мере знакомства с жизнью ночного Парижа все больше убеждается в том, что, за редким исключением, имеет дело с «опереточным миром», населенным «человеческой падалью». Вот лишь некоторые из портретов, составленные им с пассажиров своего ночного такси – *приличной дамы лет тридцати пяти*: «она ... стояла и делала мне знаки ... у нее была сломана нога. Я поднял ее и уложил в автомобиль; но когда мы приехали, она отказалась мне платить и заявила вышедшему человеку в белом халате, что я своим автомобилем сбил ее и что, падая, она сломала ногу»; *человека в прекрасном костюме*: он «дал мне сто франков, у меня не было сдачи; он сказал, что разменяет их ... ушел и больше не вернулся; это был почтенный седой человек с хорошей сигарой, напоминавший по виду директора банка, и очень возможно, что действительно директор банка»; *дамы в собольей накидке*, укравшей кем-то забытую на заднем сиденье такси гребенку с фальшивыми бриллиантами: «[она] украла ее так же, как это сделала бы горничная или проститутка» (I, 466–467). Документальный план романа практически полностью состоит из подобного рода «социальных» впечатлений, дополненных фигурами министров, священников, генералов, на фоне которых престарелая Ральди со своими товарками и нищий Платон оказываются в гораздо более выигрышной нравственной позиции. Ироническая повествовательная интонация при изображении социальных типажей роднит газдановский роман с сатирической комедией нравов – одним из классических жанров итальянского кино («Брак по-итальянски» В. де Сики, «Развод по-итальянски», «Соблазненная и покинутая» П. Джерми) с его разоблачительным социальным пафосом. В итоге наблюдение над «многими чужими жизнями» обернулось для нарратора полным разочарованием: «Я имел возможность проводить иногда несколько часов в этом кафе... каждую ночь я уходил отсюда все более и более отравленным – и мне понадобилось все-таки несколько лет для того, чтобы

¹ Селин Л.Ф. Путешествие на край ночи. С. 25.

впервые подумать обо всех этих ночных жителях как о живой человеческой падали, – раньше я был лучшего мнения о людях...» (I, 477–478).

Этот безотрадный опыт создает у Я-повествователя впечатление фатальности социальных обстоятельств, с которыми поделать уже ничего нельзя, приводя его в итоге от изначального намерения «понять» к обратному желанию: внутренне дистанцироваться от смрадного мира городского «дна». Здесь напрашивается параллель с фильмом Антониони «Ночь», где доминирует близкая газдановской атмосфера призрачности, условности человеческих связей и где персонажи, как бы случайно появляющиеся в кадре, оказываются не в силах проявить подлинные человеческие чувства. Утвердившаяся за автором «Ночи» характеристика «певец отчуждения» в не меньшей степени может относиться и к автору «Ночных дорог». Хотя в целом для неореализма с его гуманистической направленностью мало характерно подобное дистанцирование от объекта изображения. Что же до поэтики, то наиболее активными средствами в романе Газданова становятся такие, которые объединены Ю.М. Лотманом в его книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (Таллин, 1973) в характерную для неореализма художественную практику «отказов»: от стереотипного героя и сюжета, «железного» сценария, простроенных диалогов и пр. Такая поэтика отказов действительна, по мысли ученого, на фоне памяти об искусстве другого типа. В кинематографе это «глянцевые» мелодрамы, жанр исторической эпопеи и др. В творчестве Газданова такими произведениями другого типа являются его остальные восемь романов, тяготеющих к классическим принципам художественности.

Как в романе «Ночные дороги», так и в повести «На Французской Земле» сцепление разрозненных эпизодов осуществляется приемом монтажной техники, что задает повествованию обоих произведений свойство фрагментарности. Но наряду с этим изображаемые сцены погружаются в поле авторской рефлексии, в результате чего текст обретает многослойность, основными параметрами которой, помимо документального аспекта, становятся лиризм, философичность. Фрагменты такого рода внедряются в фактуальную ткань повествования, преобразая его в лирическое целое, объединенное общей интонацией вчувствования в мир, в первую очередь в мир *других*.

Слияние документального и лирического планов – когда центр изображения смещается извне вовнутрь сознания героя – является еще одной характерной чертой как неореалистического кино («Улица Магадзини», «Семейная хроника» В. Пратолини, «Неаполь-миллионер» Э. де Филиппо), так и литературного неореализма, где наиболее распространенным жанром был «лирический документ», сочетающий автобиографическое письмо и литературный вымысел. Один из ярких литературных примеров – упомянутая выше книга К. Леви «Христос остановился в Эболи», написанная в форме путевого дневника автобиографического повествователя, психологически точно передающего его внутреннее состояние при знакомстве с жизнью горного захолустья на юге Италии, куда он сослан правительством Муссолини. В кинематографе лирическое начало часто выражается приемом закадрового монолога лирического героя. В произведениях Газданова осмысление Я-повествователем собственного эмпирического опыта рождает схожий тип наррации, где «регистра-

ция» факта тут же попадает в зону его лирической рефлексии. Вот один из фрагментов «Ночных дорог»: «Я проводил его [Платона] до угла avenue de Maine, по дороге он говорил о Тулуз-Лотреке и Жераре де Нервале, и я сразу представил себе ужасную смерть Нерваля, маленькую и жуткую улочку возле Шатлэ, и висящее его тело, и эту, точно выдуманную чьей-то чудовищной фантазией черную шляпу на голове повешенного» (I, 477).

Часто новая бытовая зарисовка начинается в романе повторяющимися формулами типа: «я помню, как...», «я думал об этом и о многих других вещах», «я вспоминал его слова», «я замечал», «я наблюдал», «как мне казалось» и пр. Тот же принцип сохранен и в газдановской повести: «Когда она [русская партизанка] рассказывала мне о своем детстве, о летних днях в центральной России, о ранней осени, о том, как шумит трава или рожь, как издали чувствуется влажное движение реки или неподвижная свежесть пруда, я вспомнил эти бесчисленные оттенки и переливы запахов земли, сена, травы, деревьев, медленного дыма над кострами, вспомнил, как пахнут птичьи гнезда с теплыми птенцами, вспомнил, как в холодеющей и нежной синеве неба высоко, не шевеля крыльями, парит орел и как летят гуси . <...> Я слушал, как она рассказывала о таких вещах, которых я был лишен столько лет, и мне казалось, что я вновь вижу перед собой этот давно исчезнувший, огромный и неповторимый мир моего детства» (III, 759).

Нетрудно заметить единство текстовой модели в двух цитируемых фрагментах. Можно заключить, что принцип *извне-вовнутрь*, характерный для «русских» романов Газданова¹, актуален и для его «документальной повести», что, помимо собственно документа, превращает ее и в эго-документ.

В то же время из двух газдановских произведений именно повесть «На Французской Земле» больше соотносится с неореалистической традицией, поскольку, кроме поэтических соответствий, в ней, в отличие от «Ночных дорог», есть и гуманистическая модальность, не говоря уже о тематическом сходстве – борьбе с фашизмом. Тема антифашизма, партизанской борьбы, участия в движении Сопротивления – визитная карточка неореализма, возникшего как раз на волне антифашистских настроений в Европе, прежде всего в Италии. «Триединство “антифашизм – Сопротивление – неореализм” представляется нам неразрывным», – пишет киновед Г.Д. Богемский². Данная точка зрения подтверждается тем, что участниками Сопротивления и антифашистского движения в Италии были ведущие представители течения³. Являясь главной в тематическом спектре неореализма («Рим – открытый город», «Пайза» Р. Росселини, «Солнце еще всходит» А. Вергано), борьба с фашизмом не могла не вызвать у его представителей интерес к советскому образу жизни, совет-

¹ Подробно об этом см. нашу монографию: Проскурина Е.Н. Единство иноязычия: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М., 2009.

² Богемский Г.Д. Указ. соч. С. 7.

³ По словам режиссера У. Барбаро, новое итальянское кино выросло, «как гриб за одну ночь после дождя, каким было для нас освобождение от фашизма и нацистской оккупации» (Барбаро У. Неореалистический фильм: явление и понятие // Кино Италии. Неореализм. С. 263).

ской ментальности и советской культуре, прежде всего искусству кино, которое итальянские мастера считали для себя «великой школой»¹.

Война, участие в Сопротивлении сыграли сходную роль в судьбе Газданова, дав ему неоценимый опыт живого общения с советскими людьми. В повести он старается понять и показать уникальность каждой отдельной судьбы, воспринимаемой им как героическое «путешествие» к общей победе, осуществляемое «в тени смерти». Несмотря на личное участие во французском партизанском подполье, писатель главный акцент переносит на деятельность в нем советских партизан, отводя себе роль не столько участника, сколько свидетеля и регистратора реальных событий. В повести отражено множество портретов, судеб, случаев из военного быта советских военнопленных, среди которых несколько по-настоящему героических историй (побег из плена Антона Васильевича и партизана Феди, героическая смерть Василия Порика, расстрел безымянной девушки-еврейки и др.). Вместе с тем непосредственное соприкосновение Я-повествователя с той системой ценностей, которая до этого момента могла быть для него чисто умозрительной, отзывается в тексте мощным потоком авторской рефлексии по поводу особых свойств советской ментальности: «...нельзя было не заметить той огромной, непроходимой разницы, которая существует между системой их понятий и тем, что можно было бы назвать средневропейскими социальными и экономическими концепциями» (III, 710).

В процессе знакомства с разными характерами он начинает проникать в непривычную для него суть, с одной стороны, социальной психологии советского человека, с другой, – советского жизнеустройства в целом, базирующегося на фундаментальных вековых основаниях национального духа: «Я никогда не разговаривал с ними об отличии советского режима от политических режимов Европы, но косвенные вопросы этого рода не могли, конечно, не возникать. И тогда я убедился в самом главном, самом для них характерном в этом смысле: они не чувствуют, так сказать, контуров режима, они не представляют себе ничего другого. <...> Они, чаще всего, избавлены от забот о насущном хлебе, от вопроса о личном обеспечении; они получают жалованье, потом будут получать пенсию, и всюду, в любой области, на страже их личных интересов стоит вездесущее, всеобъемлющее, всезнающее государство, к авторитету которого они питают безграничное, без тени сомнения доверие. Они знают, что где бы они ни находились ... им помогут, их поддержат, о них позаботятся.

Получается парадоксальная вещь: советский строй, со всей его сложной совокупностью производственных усовершенствований, новейших машин, ра-

¹ Множество свидетельств этого интереса можно найти в сборнике «Кино Италии. Неореализм». Приведем лишь одно из них, принадлежащее У. Барбаро: «Интерес к кино [в Италии] возродился приблизительно в 30-е годы... пробудился интерес к теории. В Италии появились первые переводы трудов Пудовкина и первые советские картины. Эти фильмы показывались только на Венецианских фестивалях, в закрытых кино клубах, но они оказали огромное влияние на итальянских кинематографистов: *советская кинотеория и советские кинофильмы указали итальянским художникам путь к реализму*» (Барбаро У. Указ. соч. С. 266. Курсив автора – Е.П.).

ционализаций, со всем огромным аппаратом пропаганды, информации и т.д., со всей отчетливой видимостью экономического модернизма, оказывается, в сущности, – в социальном разрезе, – чем-то напоминающим семейно-патриархальную систему, стремление к которой так характерно для русской истории вообще. “Вы наши отцы, мы ваши дети”. Надо полагать, что это не результат какой-то временной политической целесообразности, что это нечто более постоянное и соответствующее тому очень условному понятию, которое называется национальным духом или особенностью русского народа вообще» (III, 724–725).

На этих немногим более полустраницах текста Газданов выразил те базисные положения советского социально-государственного устройства, которые в научно-философском исследовании развернулись бы не на одну сотню страниц. И надо отметить, что во всех его размышлениях на сложную тему нет той резкой критической оценки, которую увидел в них Л. Диенеш, первый биограф писателя, отмечавший в своей монографии: «Размышления Газданова о русском характере, а также о России и Советском Союзе, входят в число наиболее интересных страниц этого документального произведения. Он сам всегда был “западником” и очень критически относился к советской идеологии или ментальности, видя в ней продолжение определенных, очень серьезных тенденций дореволюционной России. *Он испытывает отвращение* к их новому и ущербному языку и интеллектуальной скудости, зашедшей так далеко, что им и в голову не может прийти идея интеллектуальной свободы. *Он осуждает* то, что СССР продолжает следовать тоталитарным традициям старой патриархальной России и даже усиливает их»¹ (курсив мой – Е.П.). Наоборот, наблюдения и размышления Газданова строятся на желании увидеть то корневое основание, которое движет советскими людьми, когда, рискуя собой, они защищают тот стиль жизни, тот «режим», который европейцу, «западнику» кажется мало совместимым с понятием человеческого существования.

Идеологическая разность между героем-рассказчиком повести и советскими партизанами не отрицает их внутренней близости. Это выражается прежде всего в той откровенности, с которой все персонажи рассказывают ему свои истории, в том числе относящиеся к их военной биографии. В итоге в сознании Я-рассказчика создается образ «нарождающейся молодой цивилизации, бесспорно имеющей будущее и живущей во имя него»². Эта позиция созвучна точке зрения многих теоретиков и практиков неореализма, видевших в социалистической идее наиболее гармоничную модель человеческого жизнеустройства³.

¹ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 77.

² Там же. С. 77.

³ «Я хочу сказать, – писал, в частности, Ф. Феллини в ответе на открытое письмо М. Миде по поводу фильма «Дорога», – что для того, чтобы подготовиться к богатой, предоставляющей самые широкие возможности общественной жизни будущего, *сегодня, когда так много говорят о социализме*, прежде всего необходимо научиться такой простой вещи, как существование одного

Размышления о свойствах русского характера, истоках героизма и силе ненависти к врагу советских людей вводят в произведение толстовскую «ноту», заставляя вспомнить те страницы «Войны и мира», на которых русский классик изображает «дубину народной войны» 1812 года. Сравнение войны советского народа с Отечественной войной XIX в. не раз встречается в повести. Вот одно из них: «Многие бежавшие пленные вступали просто в отряды французской Résistance. Но это не имело особенного значения, потому что, независимо от того, как это происходило – в индивидуальном порядке, в связи с центром или без связи с ним, – все эти люди действовали совершенно одинаково, точно повинувшись подробным инструкциям, которых им никто не давал. Это было стихийное движение, столь же общее, столь же не знающее исключений, как движение русских народных масс в 1812 году» (I, 758).

Толстовское начало придает фрагментарному повествованию эпопейный формат, на что явно рассчитывает автор и что усиливает героическое звучание сюжета. Эпопейный модус фундаментализируется автором за счет расширения исторического контекста борьбы советского народа, вписания ее в национальную мегаисторию: «Завоеватели Сибири или Кавказа были, конечно, прямыми предками тех советских людей, которые снаряжали арктические экспедиции или устраивали оросительные системы в Туркестане, точно так же, как солдаты императорских армий Екатерины или Павла были предками теперешних солдат Красной Армии» (I, 732).

Одновременно с этим подчеркивается феноменальность современного национального исторического момента: «...никогда, кажется, в истории России не было периода, в котором таким явным образом все народные силы, все ресурсы, вся воля страны были бы направлены на защиту национального бытия, на борьбу за существование, за жизнь этого огромного государства» (I, 732).

Понимая, что история советского партизанского движения во Франции, в отличие от истории партизанской войны 1812 г., вряд ли когда-нибудь будет написана, сами же о себе «они не напишут и даже не расскажут» (I, 772), Газданов берет на себя функцию летописца и одновременно создателя литературного памятника этим рядовым труженикам подполья. Свою задачу он формулирует в финальной части повести, мотивируя ее тем, что, «зная, какую страшную жизнь они вели, зная, через что они прошли и в каких условиях они продолжали борьбу» и «не испытать по отношению к ним невольного чувства благодарности» – для этого «нужно обладать той мертвой беспристрастностью, которой я не могу в себе найти» (I, 772). Такая творческая установка близка цели итальянских мастеров неореализма. Вот, в частности, высказывание А. Вергано, в котором он объясняет свою режиссерскую задачу при создании фильма «Солнце еще всходит»: «Я думал так: нет никого ни в Италии, ни за границей, кто сомневался бы в доблести наших партизан, героические подвиги которых более или менее известны; однако лишь немногие знают, по ка-

человека рядом с другим» (Феллини Ф. Неореализм. Ответ М. Миде // Кино Италии. Неореализм. С. 301. Курсив мой – Е.П.).

ким причинам эти сорвиголовы сражались на этой, а не на другой стороне»¹. Но есть и глубокая разница между этими творческими ситуациями: в одном случае речь идет об итальянском кино, в котором главными персонажами являются итальянские герои Сопротивления, в другом – о повести писателя-эмигранта про советское подполье во Франции. Поэтому, в отличие от ситуации в киноискусстве, творческий случай Газданова не был оценен его современниками так, как надеялся писатель. Реакцию эмигрантской публики на повесть подробно описывает в своей монографии Л. Диенеш. В российской прессе выход книги был встречен полным молчанием, поскольку, напечатанная по-французски, она не стала событием в отечественной литературе. Как выраженные позиции Газданова она также не могла быть популярной: «для правого крыла эмиграции она была слишком левой, скатывавшейся к фактической измене – “сотрудничеству с Советами”»; для левого же крыла, которое было во время войны и некоторое время спустя после нее в пике патриотических и потому просоветских настроений, она была слишком правой»². Итогом этого противостояния стало то, что писатель охладел к своему детищу и никогда о нем не упоминал³.

Среди произведений Газданова «большой формы» повесть «На Французской Земле» стоит особняком. На поверхностный взгляд, она не похожа на них ни по типу повествования, ни по содержанию. По нашему мнению, правомерно в данном случае говорить лишь о содержании, поскольку форма эго-документа является доминирующей в корпусе его «русских» романов, создававшихся в период с 1930-го по 1949 гг. Однако историческая ситуация Второй мировой войны предоставила писателю возможность выйти в новую для него тему, потребовавшую обращения к иному художественному языку, и где документальная стилистика заявлена на уровне авторского плана: «В этой книге нет ничего вымышленного. Все факты, которые в ней приводятся, происходили в действительности. Все лица существовали в действительности. Все, что я описываю, я либо видел собственными глазами, либо знаю со слов непосредственных участников событий или по их письменным показаниям, либо, наконец, мне это известно по официальным документам.

¹ Вергано А. Как родился и был поставлен фильм «Солнце еще всходит» // Кино Италии. Неореализм. С. 110.

² Диенеш Л. Указ. соч. С. 78.

³ Вот как интерпретирует создавшуюся ситуацию О. Орлова: «... как только время борьбы, ставшее временем объединения всего антифашистски настроенного населения Европы, миновало, тут же вступили в силу прежние противоречия, и понятия «русский» и «советский», на короткий период приблизившиеся друг к другу настолько, что могли кое-кем читаться как синонимы, снова оказались разделены непреодолимым барьером. Газданов уже не мог разделить тот всплеск симпатий в адрес Советского Союза, который подвигнул некоторых его старых и добрых знакомых принять советское гражданство...» (Вторая мировая война в судьбе и творчестве Гайто Газданова. Публикация и комментарии О. Орловой. Перевод А. Ефремовой // Дарьял. 2005. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.darial-online.ru/2005_2/orlova.shtml).

Ответственность за все написанное я принимаю на себя. То, что я написал, я написал без чьих бы то ни было советов или указаний. Поэтому все настоящие имена героев этой книги заменены вымышленными, кроме имен тех, которые погибли и памяти которых я ее посвящаю» (Ш, 675).

Отличает же газдановскую эстетическую позицию от позиции мастеров нового кино неугасающая экзистенциальная «нота», звучащая как в «Ночных дорогах», так и в повести «На Французской Земле», где злободневный военный сюжет разворачивается на фоне «тени смертной»: «Я много раз представлял себе то условное развитие событий, последовательность которых я знал и которые были похожи на авантюрный роман, с той трагической разницей, что каждый шаг этих многочисленных героев написанной книги был действительно сопряжен с риском мгновенной и насильственной смерти (Ш, 677); «И человек, которого мое воображение мне столько раз представляло идущим по Эльзасу, был, прежде всего, как и другие его товарищи по ЦК, спутником смерти, которая следовала за ним, как тень» (Ш, 680).

Ориентирующийся на социальную злободневность, документальную достоверность, максимальное приближение к повседневности, неореализм не признавал ни мистики, ни иррационализма, ни чувства экзистенциального одиночества, ни памяти прошлого, считая их «распылением, распадом личности»¹ и противопоставляя этим свойствам коллективизм и человеческую солидарность. Яркий пример – полемика вокруг фильма Ф. Феллини «Дорога», участники которой обвиняли режиссера в том, что он отошел от принципов неореализма, увлекшись темой человеческого одиночества, непонимания, превратив своих героев в персонажи-символы, а все творение – в «трагическую притчу». Сам Феллини считал «Дорогу» фильмом, «повествующим о самых глубоких контрастах, о горькой доле, ностальгии и предчувствиях», пытаясь увидеть вечное во временном, что, по его собственному признанию, действительно плохо увязывалось «с социальной проблематикой и политической направленностью» неореалистического кино², а в кинематографической критике расценивалось как новая ступень в развитии данного направления³. Высказывание Феллини о «Дороге» могло бы быть творческим кредо Газданова в его работе над «Ночными дорогами», с их глубокими социальными контрастами, рассказом автобиографического повествователя-эмигранта о его собственной «горькой доле, ностальгии и предчувствиях».

С течением времени нарастание гуманистической направленности в творчестве Газданова, где центр смыслообразования смещается из сферы одиночества к состраданию, взаимопомощи, участию в судьбе ближнего (романы-притчи «Пилигримы», «Пробуждение»), не смогло до конца заглушить особую авторскую интонацию, знаменующую существование под знаком смерти. Можно, таким образом, говорить лишь об отдельных чертах неореалистической поэтики в прозе писателя, носящих, скорее, типологический характер и не обусловленных его осознанной, последовательной ориентацией на это творческое направление. Данная точка зрения подкрепляется тем, что в произ-

¹ Кино Италии. Неореализм. С. 306.

² См.: Феллини о Феллини. Интервью. Сценарии. М., 1988. С. 56.

³ См.: Богемский Г. Судьбы неореализма. С. 30–31.

ведениях Газданова отсутствуют развернутые рефлексии на тему кинематографа. При обилии в них литературных, живописных, музыкальных рефлексий данный факт становится показательным. Отзвуки этой темы присутствуют в его «русских» романах лишь на уровне мотива *поход в кино*. Однако это не более чем отражение нового для XX века массового увлечения, открывающего такому автору, как Газданов, с его виртуозной игрой смещения планов, яркие возможности для организации художественной реальности, объединяющей виртуальное и действительное. Но это уже иная проблема.