



УТОПИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА

УДК 821.161.1

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-70-80>

Татьяна Борисовна БАТЫР,

доктор философских наук, преподаватель кафедры филологии и истории,
Тараклийский государственный университет имени Григория Цамблака,
Кишинёв, Молдова, e-mail: tbatir@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается утопическое мироощущение писателя первой волны русской эмиграции Гайто Газданова. На материале рассказов «Гостиница грядущего», «Нищий», романов «Пробуждение» и «Переворот» автор показывает особенности его утопических идей и образов, идущих из «эмоциональных глубин» сознания и преломляемых через межкультурное осмысление Газдановым современной ему реальности. Писатель не следовал канонам традиционных жанров утопии, антиутопии, дистопии, негативной утопии. Для его творчества характерен утопически-трезвый взгляд на события в мире и на человеческую природу. «Гостиница грядущего» представляет некую миниатюру утопии и антиутопии с пародийными и гротескными элементами, «Нищий» и «Пробуждение» – бегство из «претворённого» в жизнь благоденствия в сотворённую самими собой утопию, самостоятельный поиск и нахождение своего внутреннего топоса, удерживающего героев от растворения в стандартизированной и унифицированной действительности. Незаконченный роман «Переворот» построен на философских размышлениях об идее справедливости, положенной в основу проекта «нового мира и нового общества» и о её воплощении в результате начавшегося переворота.

Ключевые слова: Гайто Газданов, русское зарубежье, утопия, антиутопия, «Гостиница грядущего», «Нищий», «Пробуждение», «Переворот».

Для цитирования: Батыр Т. Б. Утопические идеи в творчестве Гайто Газданова // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2022. №3 (46). С. 70–80. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-70-80>

UTOPIAN IDEAS IN GAITO GAZDANOV' S CREATION

Tatiana B. BATYR, DSc in Philosophy, University lecturer at the Department of Philology and History of Taraclia State University «Grigory Tsamblac», Kishinev, Moldova, e-mail: tbatir@yandex.ru

Abstract: The article discusses the utopian views of Gaito Gazdanov, the writer of the «first wave» of the Russian emigration. On the basis of his stories «Hotel of the Future», «The Beggar», as well as on his novels «Awakening» and «Coups» the author of the article shows the peculiarities of the writer's utopian ideas and images refracted via the intercultural perception of contemporary to Gazdanov reality, and coming from the «emotional depths» of the human consciousness. He did not follow the canons of the traditional genres of utopia, dystopia, negative utopia. His work is characterized by a utopian-sober view of events in the world and of human nature. «Hotel of the Future» is a kind of miniature of utopia and dystopia with parodic and grotesque elements. «The Beggar» and «Awakening» represent an escape from the «implemented» prosperity into a self-created utopia, an independent search and finding of their own inner *topos* that keeps the characters from dissolving in the standardized society. The unfinished novel





«Coup» is build on philosophical reflections on the idea of justice which is the foundation of the “new world and new society” project, and on its implementation as a result of the coup that has begun.

Keywords: Gaito Gazdanov, Russian emigration, utopia, dystopia, «Hotel of the Future», «The Beggar», «Awakening», «Coup».

For citation: Batyr T. B. Utopian ideas in Gaito Gazdanov's creation. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2022, no. 3 (46), pp. 70–80. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-70-80>

Огромный исследовательский интерес к утопии обнаружил вариативность ее дефиниций и интерпретаций, обусловленных изменчивостью проблематики и смещением приоритетов. Ввиду того, что утопический компонент проник практически во все формы человеческого сознания, получив многочисленные отражения в различных сферах (искусстве, экономике, политике), правомерно было бы исходить в анализе любого культурного текста прежде всего из утопического мироощущения, доходя тем самым до иррациональной имманентности феномена утопизма.

Такой подход наиболее приемлем по отношению к творчеству представителя «незамеченного поколения» первой волны русской эмиграции Гайто Газданова. Являясь одним из создателей «второй России», находясь на перекрестке культур, он направлял свой взгляд к утопии, вслушиваясь в её пульсирующую материю. Утопическая тональность, привносимая его писательской интуицией из «эмоциональных глубин», узнаваема и в едва уловимом пиано звучании, и в громогласных ритмичных тактах, встроенных в атмосферу повествования, в развитие сюжета, в образы героев.

Утопизм в прозе Газданова восходит к предэкзистенциальным традициям русских писателей и философов: Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, В. В. Розанова, Л. Шестова, к экзистенциальным и феноменологическим идеям европейских мыслителей: Г. Марселя, Л.-Ф. Селина, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Г. Шпета, Р. Ингарден, Н. Гартман, М. Пруста. Утопические мотивы в творчестве Газданова неотделимы от «искусства фантастического». По мнению писателя, оно возникло «после того, как люди, его создавшие, сумели преодолеть сопротивление непосредственного существования в мире раз навсегда определенных понятий, предметов и нормальных человеческих представлений», которые «настолько тяжелы, что их можно уподобить вещам материального порядка», а «для того чтобы пройти расстояние, отделяющее фантастическое искусство от мира фактической реальности, нужно особое обострение известных способностей духовного зрения» [2, с. 707]. Свою трактовку фантастического Гайто Газданов излагает в «Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане». Примечательно, что ряд суждений относительно реализма и фантастического Ф. М. Достоевский высказывает в предисловии к публикации «Три рассказы Эдгара По», впервые пере-





ведённых на русский язык. Согласно концепции Достоевского, американский писатель «почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое состояние и с какою силою пронизательности, с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души этого человека» [11, с. 89]. Некоторые российские ученые отмечают близость и внутреннюю связь художественных воззрений и художественного метода у Достоевского и Газданова (Александрова Э. К., Боярский В. А., Гассиева В. З., Кабалоти С. М.). «И привычка оперировать воображаемыми, никогда не происходившими – по-видимому, в силу множества случайностей – вещами сделала для меня эти возможности более реальными, чем если бы они происходили в действительности» [3, с. 6]. В контексте интерпретируемого Газдановым «искусства фантастического» будет написан один из первых его рассказов «Гостиница грядущего». Название представляет аллюзию на расположенный на одной из парижских улиц «островок». С самого начала автор предлагает представить улицу в «орнаменте строгого асфальта, ровных стен и домов». В «Грядущем», размещенном «в пяти этажах», есть «все достижения цивилизации: центральное отопление, горячая и холодная вода». Гостиница имеет свою иерархическую структуру: «В нижнем этаже – только одна постоянная обитательница – с именем Бланш» [2, с. 493]. «В следующих этажах живут братья Дюжарье». Жизнь одних строго регламентирована: «Ровно в четверть десятого агент выходит из своей комнаты», каждое утро Жозеф берет уроки», «М-г Арман – моряк: каждый день спорит с братьями» [2, с. 495–496], других – (Бланш) «многоместна и разнообразна»: «приезжает домой на велосипеде и через два дня продает его», «уходит в модной шляпе и длинном пальто и возвращается в кепи и кожаном плаще». Располагая такой свободой, персонаж «недовольна существующим порядком» [2, с. 493]. Бланш – автор трактата «Губы как таковые» (так же называется первая глава рассказа). Обитатели «Грядущего» не отличаются выраженной индивидуальностью, описание внешности сводится к одной части лица – губам. Они – и «лохмотья красоты», и «материал для парфюмерных изысканий», «незаживающий шрам любви, вооруженной ножом» [2, с. 494]. Не только человеческие качества (губы – это «тавро характера»), но и род деятельности определяется ими: «узкие губы монахинь – дневник без содержания, тетрадка с белыми листами; губы шулеров сделаны из железа; губы проституток из резины» [2, с. 496], а также расовая принадлежность – «губы негров, негритянок». Наделенные именами, в отличие от жителей Интеграла, персонажи в рассказе выполняют те или иные функции (улыбка Армана, свист братьев Дюжарье). Ульрих появляется в рассказе во второй главе «Кровь крестоносцев». Если в начале первой главы незримого собеседника Бланш отталкивает рай, «хоть немного» похожий «на эту улицу», он желает, чтобы его оттуда «выгнали





возможно скорей», Ульрих по собственной воле *соглашается* существовать «в орнаменте ровных стен и крокодильей медлительности», «остановившись» между прошлым и грядущим [2, с. 497]. Его фрак, реплики и песни, звучащие «анахронизмами», непонятны и чужды «цивилизованным современникам», не сохранившим воспоминания о «раскаленном воздухе Палестины». Сам же непохожий ни на кого «обитатель пятого этажа» считает забвение истории, безразличие к медному тазу Дон-Кихота не иначе как болезнью [2, с. 499].

Намеченные пунктирными линиями утопические мотивы в «Гостинице грядущего» набирают силу по мере воплощения творческих замыслов Газданова. В романах «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Ночные дороги», «Возвращение Будды», «Пилигримы», «Пробуждение», в незаконченном политическом романе «Переворот», а также в рассказах «Судьба Саломеи», «Мечтатели», «Нищий», «Письма Иванова», «Счастье» и других писатель показывает становление внутреннего индивидуального утопического мира своих героев, построение ими автономной утопии, движения к ней, её обретение, с возможностью выхода из неё.

В рассказе «Нищий» главного персонажа Гюстава Вердье, получившего очень хорошее образование в Оксфордском университете, мечтавшего стать писателем, интересовавшегося в молодые годы живописью, литературой, философией, читатель застаёт без имущества, без денег, без имени («людей с его фамилией были тысячи и тысячи» и «она становилась почти анонимной»); добровольно отказавшись от того, что «другие считали величайшим благом», он «безмолвно и постоянно» бунтовал против обеспеченной, престижной, правильно устроенной жизни (утопии наяву) [4, с. 572]. Вся жизнь героя есть антиконформистский бунт против стандартов массовой культуры и унифицированного образа счастья. Знакома с персонажем, автор применяет приём двойственного представления: с одной стороны – это всего лишь один из «парижских нищих», с другой – выведенный на авансцену парижанин, одетый во «что-то бесформенное», как бы в знак несогласия с общепринятыми культурно-социальными стереотипами, живущий на глубине чувств, мыслей, идеалов. Его одежда выступает в роли опознавательного символа людей, принадлежащих «к какому-то другому миру, а не к тому, который их окружал» [4, с. 566]. Наблюдая «невидящим взглядом» за Вердье, понять, «как такой человек <...> мог отказаться от жизни, которую он вёл, и стать бродягой и нищим», не могли ни рядовые представители той среды, к которой он ранее принадлежал, ни люди «передовых взглядов», проводившие «исторические или социологические исследования» [4, с. 571]. Сам Гюстав не испытывал никакой ненависти к богатству и *не стремился* к бедности. Производя впечатление «обратного движения» от «благополучия, во имя проблематичного достижения которого совершались <...> революции» [4, с. 572], к нищете, Гюстав «безмол-





вно и постоянно бунтовал против той системы насилия над ним, которая его окружала со всех сторон, и которая заставляла его жить не так, как он хотел, а так как, как он *должен* (*курсив мой – Т. Б.*) был жить» [4, с. 572]. Образ обнищавшего Вердье интертекстуально отсылает не только к одноимённому рассказу Ги де Мопассана, но и к Парадоксалисту Достоевского, субъекту «сознания и мечты» [1, с. 60]. Воспротивившись размеренному и слаженному быту, жизни, наполненной «множеством обязательств», Вердье, как и Парадоксалист, так и не смог примириться с законами природы, арифметики, непробиваемыми каменными стенами, имеющими для других людей («деятелей») «что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное» [10, с. 458]. Его пребывание в «немой и бездушной жизни», тёплом каменном туннеле, серых стенах, непоколебимых благодаря их «дважды два четыре» основанию, сопровождается напряжённым поиском ответа на вопрос о том, «какой смысл имела его жизнь, зачем она была нужна и для какой таинственной цели возникло это долгое движение» [4, с. 569]. Вопросы расшатывают основание фундамента «стен»; в атмосфере сплошных ответов выстраивается, согласно Парадоксалисту, хрустальный дворец, и прилетает птица Каган (легендарная птица, приносящая людям счастье) [10, с. 469]. Фирма «Вердье и сын» – хрустальный дворец Гюстава – воплощение той самой структуры, где есть все элементы и механизмы для активного вовлечения сотрудников в жизненную круговерть: «банковские операции, приёмы, театры, концерты, переговоры с депутатами парламента, знакомства, выслушивание докладов о положении дел, о реорганизации того или иного отделения, необходимость быть там-то в таком-то часу, отвечать на такую-то речь, говорить об экономической эволюции, ехать в поезде, на автомобиле, на пароходе»... [4, с. 572]. Все это подчинено главной задаче – производству точных измерительных приборов для металлургических заводов [4, с. 572]. Этим прекрасным и полезным вещам, детищам «научно-экономических формул» Вердье предпочел сохранение способности и желания жить, выход из дворцов, дающих уверенность и стабильность, комфорт и благосостояние. Как и Парадоксалист, Гюстав Вердье задействует «целиком» свою человеческую натуру «сознательно и бессознательно» с одной только целью – освободиться от навязанного кем-то счастья, самому что-то делать и к чему-то приходить, *«иметь право* пожелать себе даже и глупейшего и не быть связанным обязанностью желать себе одного только умного» [10, с. 472].

В качестве «музыкального сопровождения», подчёркивающего концептуально-смысловую и идейную основу произведения, выполняющего ассоциативную функцию, Газданов использует *Болеро* Равеля. Оно «звучит» с самого начала повествования: его играет на гармонии целыми часами слепой юноша, сидящий между двумя рекламами – кофе и стирального порошка, годами висевшими «на одном и том же месте» [4, с. 566]. Мелодия





дия нахлынула на Вердье, механически раздражая его слух, из далёкого прошлого – концертного зала с рядами кресел и лысой головой дирижера во фраке. Он слышал её сквозь шум в голове, она вызывала в нём физическое отвращение «примитивным ритмом» и «тупым» повторением «одних и тех же варварских звуков», консонирующими с нескончаемой монотонностью давящей на него атмосферы, формально-клишированными мыслями и рутинной парижской действительности [4, с. 569–570].

Тему «нравственных обретений» и преображений, утопических поисков писатель продолжает в образе скромного и мало чем примечательного бухгалтера Пьера Форэ из романа позднего периода Газданова «Пробуждение» (1964). Как и для Гюстава Вердье, внешняя жизнь для Пьера служила лишь фоном, не притягивала и не втягивала его в себя. Политика, газеты, журналы, книги, театр, «премьеры, балетные красавицы, кинематографические артисты знаменитые писатели, художники, скаковые поля, лошади, жокеи, министры» – то, что является неизменным предметом ежедневного обсуждения рядовых французов – не заслуживали его «пристального и углублённого внимания» [5, с. 18]. Значимым было для него «выражение печали на лице его матери» однажды в «майские сумерки». В своей профессиональной деятельности Пьер пользуется «длинными рядами чисел», точным подсчетом, подчиняющимся «неизменным законам и не допускающим ни малейшего от них отклонения», но, в отличие от Вердье, видящего в цивилизации и благосостоянии «насилие», Форэ находит в них «успокоительный и почти философский смысл» [5, с. 18]. Правильнее было бы говорить о двух пробуждениях: Пьера – из состояния механического выполнения рутинных действий, и Мари – из болезненного психосоматического забвения.

Как внутренний бунт против очевидной ясности положения, приведшего к чувству скуки и «бессмысленности окружающего», навёл на принятие решения о воплощении своей мечты и о создании внутреннего никем не навязанного блага? Что побудило Пьера увезти за сотни километров в Париж «несчастное больное животное» – Мари – потерявшего «представление о времени и обо всём остальном» и совсем не знавшее толк в «рациональных понятиях»? Что заставило его совершить этот «сумасшедший» поступок и поселить её у себя в квартире на неопределённый срок? Почему с красивой и воспитанной девушкой по имени Маритен (так звали его маму) он не захотел развивать отношений, а низко наклонённая голова потерявшей рассудок Мари, напомнившая ему таким же образом наклонённую голову его мамы, навсегда привязала его к этой женщине? Кто же он на самом деле? Что в нём преобладает? «Средний парижанин» или идеальный француз? В Пьере уживаются двое. Он соединяет в себе и «среднего парижанина», и «идеального француза», которому претит служба и все, что он делает, другими словами – мир рации – совершенно





чуждый и неприемлемый для мироощущения Пьера. Американский славист и первый исследователь творчества Газданова Ласло Диенеш видит в Пьере метафору для идеального человека, превзошедшего среднестатистического француза-бухгалтера [9, с. 183–184]. В его образе особенно остро встаёт проблема всего газдановского творчества – «сущности» и «видимого»: в представлении окружающих он – человек, у которого в жизни нет «ничего неожиданного, ничего чрезвычайного, ничего выдающегося» [5, с. 71]. В подтверждение приводится содержание статьи в одном из журналов известного социолога, доказывающего, что «в условиях современной цивилизации неизбежно вырабатывается средний тип людей», без «резко выраженной индивидуальности». Автор статьи предупреждал, что их возрастающее число может привести к исчезновению культуры и в частности искусства. Современная цивилизация, где все живут «совершенно одинаковой жизнью, в одних и тех же условиях и даже внешне станут похожи друг на друга» [5, с. 71] – это реализованная основа и ведущий элемент классической утопии. Несмотря на отсутствие амбиций и весьма заниженную самооценку, Форэ совершает прорыв в свою, *рукотворную* реальность, имеющую для него экзистенциально-онтологическое значение, но чуждую и непонятную «средним» и заурядным, «с одинаковой категоричностью» судящим обо всем, не задающим себе никаких вопросов, не старающимся понять то, что «видели и чувствовали», следующим по течению жизни. В этой спроектированной и реализованной им утопии он пробуждается и обретает новый смысл существования на эмоциональной глубине «человеческих чувств» [5, с. 124].

Как и Вердье, Форэ – обладатель хрустального дворца «Анри Дюран и компания», где он является главным бухгалтером. Путь к этой цели был устлан расчетом и «дисциплиной мышления», «ясным ходом последовательных рассуждений», «логическими выводами», привитыми ему со школьной скамьи учительницей литературы. Однако на фоне выздоровления и выхода из «мертвенно-неподвижного состояния» Мари – Анны Дюмон и созерцания сотворённого им «чуда» эти слова звучали для него «с особой неубедительностью». «Как всегда, то, что Пьер думал о ней, он не мог бы изложить в логически построенных фразах. Это чаще всего были почти бесформенные мысли, которые сменялись другими, не успев приобрести даже приблизительной отчётливости. Но их смутное движение было непрерывно, и именно оно *определяло (курсив мой – Б. Т.)* смысл его теперешней жизни» [5, с. 55]. В бесформенности одежды Вердье и мыслей Форэ выражено преодоление ими внешних условностей, переход в новое желанное, ничем и никем не стесняемое качество.

Музыкальная тема присутствует и в этом романе, придавая ему уникальную смыслообразующую форму. Известно, что Газданов работал над этим произведением довольно долго, с 1950-х по 25 июля 1964 г. [5, с. 673],





рассматривая за это время несколько возможных вариантов названий, таких как «Начало романа», «Начало странного романа», «Странный роман», встречающихся и у других менее известных авторов, в том числе у Л. Д. Ржевского [7, с. 119]. Принимая во внимание этот фактор, автор предложил новое название – «Пробуждение», одобренное Гулем в письме от 8 августа 1965 г. [8, с. 127]. Возможно (писатель не даёт объяснений), такой выбор был непосредственно обусловлен одной из самых известных оркестровых пьес «Пробуждение» Гюстава Форе, «французского Шуберта», которую современники композитора считали «элегией любви и просветления». Творческий принцип Форе: «искусство – прекрасная иллюзия, благодаря которой каждый может грезить о том, что выходит за рамки реальности» [5, с. 674]. Сумасбродство мечты вернуть сознание Мари, открывшееся ему чудо её выздоровления – это ли не есть вступление в новую реальность, создание своей уникальной утопии? Для него это – «возникновение нового мира, для неё – пробуждение» [6, с. 121]. Выход за рамки реальности силой «иррациональных и нелепых чувств», противоречащих здравому смыслу, ведёт не к тому, в чём должно, а к тому, «в чём нужно жить» [5, с. 124]. Глубокий символический смысл писатель привнёс в роман, сделав главного героя Пьера однофамильцем композитора.

В завершающих роман диалогах Франсуа, Пьера и Анны об аутентичности жизни Газданов «запускает» политическую игру, делая акцент на необходимости «оградить себя» от «вмешательства <...> государственного аппарата» и «забыть о его существовании» «насколько это возможно» [5, с. 124]. Одним из побудительных мотивов для такого поступка являлось человеческое и умственное убожество находящихся «у власти», в числе которых были, тем не менее, чрезвычайно редкие исключения [5, с. 123]. Изображая, вследствие определяющего влияния таких лидеров, мрачную и печальную картину, Газданов намечает переход к своему последнему незавершённому роману «Переворот».

Здесь автор выходит за рамки свойственной ему формы выражения утопического, «примеряя» в некоторой степени на себе утопию-антиутопию в стиле Платона, Мора, Кампанеллы, Оруэлла, Замятина. В то же время «Переворот» имеет органически тесную идейно-концептуальную связь с «Пробуждением». Название романа содержит неоднородную семантику – изменение писательской стратегии (отошел от парадигмы западного романа «потока сознания»), развитие сюжетной линии (размышления героя, встреча с «человеком в кепке», начало государственного переворота), переключку с упоминаниями в утопии Мора переворота и с главной причиной интенсивного стремления к нему – неприятием существующего строя жизни [14, с. 83]. Изображение некоей «необозначенной» страны с вымышленной валютой и безымянным президентом являются явными отсылками к утопическим коннотациям. В должности министра (до прези-





дентского периода его биографии) ему удалось добиться быстрого экономического подъёма: устранить причины катастрофического положения в стране, опираясь на здравый смысл, вызвав, правда, вначале неодобрение со стороны правительства девальвацией валюты и понижением налогов [5, с. 589]. Роль президента представлялась ему крайне тяжелой, состоящей из разрешения бесконечных проблем, из непрерывной борьбы «против глупости», окружающей его «со всех сторон». В то же время, руководствуясь не столько государственным, сколько «долгом элементарной порядочности» и доверием, оказанным ему избирателями, он не допускал мысли переложить на кого-то другого ответственность за свою страну [5, с. 590].

Являясь свидетелем политических переворотов и их последствий (большевизма в России, движения «новых левых» в Европе, США, Латинской Америке, майских бунтов 1968 г., студенческих революций в Париже и других городах), писатель пытался понять причины и логику развития социально-политических катаклизмов, выявить «механизм» «использования «революции» криминальными элементами». И это также нашло идейно-художественное отражение в его романе [12, с. 113].

Государственному перевороту предшествует «теоретическая» подготовка – беседа безымянного президента с Робертом Вильямсом, которого автор чаще называет «человеком в кепке», о возможности создания более совершенного общественного и государственного устройства на основе замены старого новым, более правильным и более приближенным к идеалу. При этом делается упор на перемене без революции. Инициатор беседы, «человек в кепке», все свои помыслы относительно создания улучшенной структуры и формы правления связывает с меритократией, с носителями высоких интеллектуальных и моральных качеств, с компетентными и порядочными людьми, которые должны прийти на смену невежественным и нечестным [5, с. 598]. Исходным пунктом в рассуждении Роберта Вильямса стало положение об отсутствии тождественности между государственной системой и её концепцией. По убеждению собеседника президента законы, парламент, разделение властей – «это чисто внешний аспект вещей, это форма, в которую облечена так называемая государственная власть» [5, с. 596]. В действительности, полагает он, вся политическая и социальная жизнь «не определяется ни конституцией, ни законами, ни теми или иными политическими принципами», а их толкованием и нарушением со стороны правительства. Всерьез полагая, что отсутствие у правителя иллюзий является своего рода пороком, моральным изъяном, мешающим ему трезво смотреть на положение дел в стране, Вильямс, не раздумывая, начинает свой разговор с президентом с предложения ему уйти в отставку. Позиция президента недвусмысленна и непоколебима. По его мнению, «идеального правительства нет, и в истории человечества его никогда не было», а





«самые неподходящие для власти люди это именно те, у кого *есть* (курсив мой – Т. Б.) иллюзии» [5, с. 596].

План переворота, изложенный «человеком в кепке», произвел некоторые перемены и в самом президенте. Он начинает переосмысливать значение книги Макиавелли «Государь»: если раньше «она казалась ему замечательной», то после состоявшегося разговора предстала изобилующей «принципами целесообразности, успеха, выгоды», «практическими понятиями», отсутствием «соображений о возможности сколько-нибудь бескорыстных поступков – на благо подданных» [5, с. 601]. По завершении беседы президент приходит к следующим выводам: то, о чем говорил Вильямс, «теоретически возможно и осуществимо». Но только «теоретически» «строить лучшее будущее – да, конечно, но не иллюзии и не утопии» [5, с. 604]. Подобная переоценка ценностей происходит и у Вильямса во время начавшихся беспорядков: «так называемые строители нового мира и нового общества – люди чаще всего фанатически настроенные и неумные. Они убеждены в том, что они знают, каким должен быть мир. Но кто может это знать?» [5, с. 604]. По существу, идеалистически настроенный реформатор меняет свои представления о перспективах претворения в жизнь его программы, приходит к тем взглядам, которые высказал ему президент во время предваряющего переворот обсуждения.

Можно соглашаться или нет с Вильямсом относительно того, что иллюзии у правителя должны быть, в отношении творческой деятельности писателя эта мысль не вызывает никаких сомнений. И утопией, наверное, не смог не переболеть в той или иной степени ни один настоящий художник. Гайто Газданов, не питая никаких «иллюзий по поводу признанных социально-политических форм жизни» [13, с. 664], не смог устоять перед миром утопии. Затронутая в романе «Переворот» общественно-политическая проблематика, как было отмечено ранее, не характерна для художественных и философских взглядов писателя. Истоки и сущность мировоззрения и утопического мироощущения Гайто Газданова наиболее ясным и лаконичным образом выражены в «Пробуждении»: сотворить себе «свой собственный душевный оазис», «преодолеть и создать для себя самого какую-то положительную философию», чтобы «не задыхаться каждый день от отчаяния и презрения», а «жить настоящей человеческой жизнью» [5, с. 124–125].

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. Соч. в 7 т. Т. 6. Москва, 2002. 570 с.
2. Газданов Гайто. Собр. соч. в 5 т.: Т. 1, С. 493–834, С. 705–718. Москва, 2009. 881 с.
3. Газданов Гайто. Собр. соч. в 5 т.: Т. 2, С. 3–697. Москва, 2009. 736 с.





4. *Газданов Гайто*. Собр. соч. в 5 т.: Т. 3, С. 566–582. Москва, 2009. 736 с.
5. *Газданов Гайто*. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4, С. 5–134, С. 653–680. Москва, 2009. 737 с.
6. *Газданов Гайто*. Собр.соч. в 5 т.: Т. 5, С. 120–122, С. 126–128. Москва, 2009. 736 с.
7. Гуль Р. Б. – Г. И. Газданову. 30 января 1965 г. С. 119–120 // Газданов Гайто. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. Москва, 2009. 753 с.
8. Гуль Р. Б. – Г. И. Газданову. 8 августа 1965 г. С. 126–128 // Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. Москва, 2009. 753 с.
9. *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. 304 с.
10. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 15 т. Т. 4. С. 452–550. Ленинград: Наука, 1989. 784 с.
11. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 30 томах. С. 88–89. Т. 19. Ленинград, 1979. 359 с.
12. *Красавченко Т. Н.* Писатель и политика: Гайто Газданов. С. 105–116 // Литературное зарубежье как культурный феномен. Москва, 2019. 212 с.
13. *Красавченко Т. Н.* Гайто Газданов: традиция и творческая индивидуальность. С. 653–672 // Газданов Гайто. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. Москва, 2009. 736 с.
14. *Мор Томас*. Утопия. Москва–Ленинград, 1947. 271 с.