

Е.В. КУЗНЕЦОВА

**ПОЭТИКА ПРОЗЫ ГАЙТО ГАЗДАНОВА
И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ЕЕ РАЗВИТИЯ
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

Монография

**АСТРАХАНЬ
2012**

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры литературы ФГБОУ ВПО
«Благовещенский государственный педагогический университет»

А.В. Урманов;

доктор филологических наук, проректор по научной работе Некоммерческого
партнерства высшего профессионального образования "Прикамский
социальный институт"

С.В. Шустова;

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы ФГБОУ ВПО
«Астраханский государственный университет»

Л.В. Спесивцева

Кузнецова, Е.В. Поэтика прозы *Гайто Газданова* и закономерности ее развития в контексте традиций русской литературы первой трети XX века [Текст]: монография / Е.В. Кузнецова. – Астрахань: Издатель: Сорокин Роман Васильевич, 2012. – 244 с.

ISBN 978-5-91910-136-9

Посвящена исследованию художественной прозы Г.Газданова как единого литературного явления, имеющего определенные закономерности развития и бытования, которые обусловлены спецификой авторской позиции и общей эстетической и философской концепцией. Исследованы связи Г. Газданова с русской орнаментальной прозой первой трети XX века, влияние на его поэтику художественных открытий Андрея Белого, А. Ремизова, К. Федина, эстетики группы «Серрапионовы Братья», а также творческие находки писателя в области повествовательной техники. Вопрос о полижанровости романов Г.Газданова решается с точки зрения проблем постмодернистской эстетики, декларирующей отмену границ между разными уровнями литературной иерархии. Выделяются и исследуются основные свойства лирического рассказчика прозы Г.Газданова, впервые сопоставленной с идеями трансперсональной психологии Станислава Грофа.

Будет интересна филологам, преподавателям литературы русского зарубежья в школе и вузе, а также всем интересующимся творчеством писателей-эмигрантов первой волны.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА	19
1.1. Модернистские традиции в освоении хронотопа	19
1.1.1. Биспациальность как инвариант художественного пространства .19	
1.1.2. Париж – микромодель картины мира писателя	26
1.1.3. Импрессионистская концепция времени	35
1.2. Функциональный аспект системы образов	44
1.2.1. Герой-писатель в роли наблюдателя и реципиента	44
1.2.2. Созидательное начало «Пигмалионов» Г. Газданова	52
1.2.3. Полифункциональность женских образов	55
1.3. Смыслообразующие метамотивы романов и рассказов	
Гайто Газданова	62
1.3.1. Комплекс экзистенциальных мотивов и проблемы экзистенциального сознания	62
1.3.2. «Витальные» мотивы: поиск гармонии между человеком и миром .78	
ГЛАВА 2. ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЗЫ ГАЙТО ГАЗДАНОВА В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДАЛЬНОСТИ .91	
2.1. Своеобразие художественного синтеза в романной прозе	91
2.1.1. Отражение родовых конвергенций в сюжетосложении	91
2.1.2. Сближение элитарной и массовой литератур как конструктивный принцип жанрообразования	110
2.2. Развитие малой эпической формы	120
2.2.1. Жанровые модификации новеллы и рассказа	120
2.2.2. Сюжетно-композиционные особенности газдановского рассказа	136
ГЛАВА 3. ДИНАМИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ	147
3.1. Дебютные рассказы Гайто Газданова в русле стилевых исканий прозы 1920-х годов	147
3.1.1. Элементы орнаментальной поэтики	147
3.1.2. Медитативно-лирическое повествование	160
3.2. Формирование феноменологического повествования в прозе Гайто Газданова	170
3.2.1. Традиции русского «феноменологического романа» XX века и творчество писателя	170
3.2.2. Роман о художнике в свете феноменологического повествования .177	
3.3. Лирический рассказчик в структуре феноменологического нарратива	193
3.3.1. Воплощение лирического «я» в рассказах 1930-х гг.	193
3.3.2. «Путешествие вглубь себя»: опыт персонального и трансперсонального переживания в романах «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды»	204
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	211

ВВЕДЕНИЕ

Проза Гайто Газданова – ярчайшее явление русской литературы прошлого столетия, впитавшее в себя традиции русской классики и развивающее художественные импульсы, полученные от неклассического искусства, явление, вписывающееся в традиции модернизма и стоящее у истоков возникновения постмодернистской эстетики. Г. Газданова можно поставить в один ряд с такими писателями, как И. Бабель, М. Булгаков, И. Бунин, А. Белый. Е. Замятин, Вс. Иванов, Б. Пастернак, В. Набоков, А. Ремизов, К. Федин, И. Шмелев и др., его творчество стало частью классического наследия русской словесности XX века.

Гайто Газданов дебютировал в 1920-е годы, работа над последним романом «Переворот» была прервана смертью писателя в 1971 году. Существовая в литературе почти полвека, он сумел создать прозу, скрепленную единством эстетических принципов. Цементирующее значение имело сознание автора, которое предопределяло функционирование всех уровней текстовой структуры, их взаимосвязь, семантику отдельных элементов, их соотношение со значением всего произведения.

В литературном процессе XX века проза Г. Газданова занимает особое место и потому, что писатель сумел сказать новое слово о мире, в котором он проявился как талантливый собеседник русских и зарубежных классиков, вдумчивый и внимательный ученик романтиков и символистов, предтеча французского экзистенциализма, блестящий стилист, глубокий психолог, мастер сюжета. Уникальность фигуры Г. Газданова подчеркивается тем, что писать по-газдановски, воспроизводя присущий ему стиль, не смог никто из его современников и потомков. Неподражаемость – основная черта его прозы.

Писатель известен как автор девяти романов, и более пятидесяти рассказов, а также как литературный критик, эссеист, журналист. Его романы и рассказы были переведены на другие языки и вошли в сокровищницу мировой литературы.

Актуальность данной работы обусловлена масштабом творческого наследия Гайто Газданова, занимающего важнейшее место в истории русской литературы XX века, уникальностью его поэтики, оригинально преломившей опыт модернизма и неореализма первой трети XX века, значительностью влияния, оказанного творчеством писателя на литературный процесс. Исследовать миропонимание автора, воплощенное в жанровой, стилевой, образной, сюжетно-композиционной, повествовательной структуре текста, выявить закономерности эволюции прозы Г. Газданова, обозначить место писателя в общей картине развития литературы XX века – актуальные задачи литературоведения. Обращение к их решению вызвано отсутствием в газдановедении работ, охватывающих весь корпус созданных писателем прозаических произведений, которые были бы рассмотрены как художественная единая система.

Исследователи Г. Газданова стремятся выявить в обширном творческом наследии писателя тексты, объединенные одной темой или структурным принципом, либо рассмотреть отдельную группу произведений, определяемых как метатекст. Эти попытки достаточно успешны, и все же они основаны на том, чтобы разъять единство газдановской прозы, выделив в ней в качестве основной ту или иную грань, что оставляет без исследовательского внимания другие аспекты.

Назрела необходимость в целостном подходе к творчеству писателя, который позволяет оценить его произведения во всей совокупности главных и второстепенных признаков, определить связь между произведениями как между отдельными частями целого. Изучение конститутивных признаков его поэтики, эволюционных изменений его прозы, ее связи с новаторскими достижениями модернизма и неореализма позволит определить характерные тенденции литературного процесса XX века.

На формирование и развитие писателя особенно повлияли два фактора: это – литературно-исторический контекст и развитие современной писателю научно-философской мысли. Первая треть XX века – время формирования Газданова-писателя – связана со сменой художественных парадигм. Период модернизма, по мнению Ю.Б. Борева, «отличается быстрой и стремительной сменой художественных направлений» [70; 518]. Модернистские течения, а также активно развивавшийся в русской литературе начала века неореализм, представили новые концепции мира и человека, требующие особых средств выразительности, обновления художественной формы. Многообразие идей и художественных решений символизма, акмеизма, импрессионизма, экспрессионизма, сюрреализма заметно повлияли на становление и развитие поэтики писателя. С другой стороны, будучи широко образованным человеком, Г. Газданов учитывал опыт русской и зарубежной литературы XIX столетия.

Важный момент, который имеет серьезное значение для понимания творчества Г. Газданова, – развитие в XX веке массовой культуры. То, что писатель жил в «эпоху радио, кино и телевидения с их разветвленной системой жанров и новостей через каждые полчаса, бесчисленных газет и журналов» [269; 221], в большой степени повлияло на его прозу.

Во многом вектор творческих исканий обусловила вынужденная эмиграция Г. Газданова. Писатель разделил судьбы своих современников, так называемого «незамеченного поколения», отсюда темы, мотивы, образы, эмоциональная модальность его книг. Но за пределами родины сохранилось важное для творчества условие – свобода эстетических поисков. В отличие от советских писателей, вынужденных либо «писать в стол», либо починиться эстетике соцреализма, Г. Газданов, как и другие писатели-эмигранты, был свободным от ангажированности государственно-политической системой. Хотя эмиграция по-своему деформировала условия литературной жизни: особенности жизни за рубежом обусловили дефицит читательского внимания, почти полную изолированность от литературы метрополии, «отрыв от почвы» (Ф. Степун), сложные бытовые условия.

Важным фактором, определившим своеобразие газдановской прозы, стали достижения науки и философии XX века. Г. Газданов жил и писал в то время, когда были сделаны основные открытия З. Фрейда, К.Г. Юнга, А.Эйнштейна, Н. Бора, Ф. де Соссюра, Л. Витгенштейна. Новые знания о человеке и мире, о структуре человеческой личности были представлены «философскими дискурсами, во многом определившими интеллектуальный облик XX века: фрейдизмом и постфрейдизмом, бихевиоризмом, экзистенциализмом, феноменологией, герменевтикой, культурной антропологией» [196; 527].

В своем исследовании мы обращаемся к трем важным аспектам изучения прозы Г. Газданова: **поэтике, эволюции и традиции**, поскольку именно они определяют исключительное своеобразие художественного стиля писателя.

Термин «поэтика», широко распространенный в современном литературоведении, используется нами в том значении, которое придавалось и придается рядом ученых-филологов понятию «описательная поэтика». Описательная поэтика или микропоэтика «свое внимание сосредоточивает на свойствах конкретных произведений и делает выводы на основании обзора текстов» [324; 63], она занимается описанием литературного произведения в аспекте звукового, словесного и образного строения текста, «что позволяет создать «модель» – индивидуальную систему эстетически действенных свойств произведения» [105; 295]. «О п и с а т е л ь н а я (разрядка автора – Е.К.) поэтика ставит целью воссоздание того пути от замысла к окончательному тексту, пройдя который исследователь может полностью проникнуть в авторский замысел. При этом разные уровни и части произведения рассматриваются как единое целое» [149; 936]. Она направлена на «выделение и систематизацию элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения... занимается описанием структуры конкретных произведений отдельных авторов» [105; 295]. По мнению Е. Фарино, «единицей описательной поэтики является отмечаемое ею свойство (прием, троп и т. д.) » [324; 64].

Формалисты выдвинули важный для описательной поэтики принцип функциональности: «функциональное изучение литературного приема и является руководящим принципом в описании и классификации изучаемых явлений», – отмечал Б.В. Томашевский [310; 17].

Отказываясь от апологетики приема, которая была свойственна раннему этапу деятельности ОПОЯЗа, В.М. Жирмунский определяет художественный прием как подчинение фактов языка «художественному заданию»: «Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественноисторический факт: прием как таковой – прием ради приема – не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием: в этом задании, то есть в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание» [143; 28]. Эти утверждения позволили прийти к

осознанию важной задачи поэтики: выделение приемов предполагало объяснение их художественных функций и роли в произведении.

Серьезным этапом в осмыслении описательной поэтики является подход М.М. Бахтина, который подчеркивал неразрывную связь формы и содержания, авторской идеи и способов ее претворения, целостности авторского создания, воплощенного во всех элементах произведения. Ученый писал: «...без систематического понятия эстетического, как в его отличии от познавательного и этического, так и в его связи с ними в единстве культуры, нельзя даже выделить предмет, подлежащий изучению поэтики – х у д о ж е с т в е н н о е (разрядка автора – Е.К.) произведение в слове, – из массы произведений другого рода... Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества» [56; 9 – 10]. Теория автора, центральная в учении М.М. Бахтина, позволяет взглянуть на проблемы описательной поэтики под особым углом зрения: художественное единство текста обеспечивается единством авторского сознания, воплощенного в нем. Любой элемент поэтики необходим автору для выражения своего особого мирозерцания. Художественная функция приема напрямую связана с выражением авторского отношения к герою, представлением ценностной позиции автора.

Можно сделать вывод о том, что описательная поэтика сосредоточена на исследовании системы приемов, их эстетической роли и принципах использования в целях репрезентации авторской позиции.

Взаимосвязь между авторским миропониманием и художественными особенностями текста особенно очевидно проявляется в тех случаях, когда меняется поэтика уже сложившейся художественной системы. Наглядно это представлено на этапе обновления русского реализма рубежа XIX – XX веков: неореализм, возникший внутри реалистического движения, был особенно внимателен к художественному опыту модернистских течений, вбирал в себя элементы модернистской поэтики. Движущей силой изменений стал мирозерцательный синтез, который нашел выражение в противоположительских тенденциях, приоритетности сущностных категорий мысли над социально-конкретными. Провоцирует поиск новых средств художественной выразительности обновление мирозерцательной основы реализма, именно оно ведет к художественному синтезу.

Обусловленность поэтики мировидением автора вызывает необходимость рассматривать совокупность художественных особенностей текста в неразрывном единстве с авторской концепцией мира и человека, как способ ее эстетического воплощения. Анализ основных параметров картины мира, жанрово-родового своеобразия текста, его повествовательной структуры как важных аспектов поэтики позволит максимально приблизиться к представлениям автора о базовых категориях бытия (пространстве и времени, движении, материальном и идеальном и проч.), о системе человеческих отношений, социально-политических и идеологических институтах, искусстве

и культуре, также к бессознательным авторским интенциям, которые невольно воплотились в тексте.

Своеобразие газдановской прозы обуславливается ее приверженностью литературным традициям первой трети XX века. Среди исследований, посвященных писателю, много работ компаративистского характера, рассматривающих его прозу через сопоставление с русскими и зарубежными классиками XIX – XX вв. (Н. Гоголем, Ф. Достоевским, Л. Толстым, А. Чеховым, М. Прустом, Д. Джойсом и др.), с французскими экзистенциалистами (Ж.-П. Сартром, А. Камю и др.), с писателями первой волны русского зарубежья – И. Буниным, В. Набоковым, И. Шмелевым и представителями «незамеченного поколения» русской эмиграции – Б. Поплавским, Л. Червинской, Ю. Фельзеным и др.

Между тем для понимания структурных и семантических особенностей прозы Гайто Газданова, необходимо учитывать включенность творчества писателя в контекст модернистских традиций. Их формирование приходится на короткий, но емкий во всех смыслах период Серебряного века (1890-х – 1920-х годов). Первые художественные опыты писателя совпадают с завершением этого периода, продолжая традиции, характерные для Серебряного века. Экстралитературные факторы (начавшийся в 1920-е годы процесс огосударствления литературы государством, разделение единого литературного потока на три потока, экспансия соцреалистического канона), безусловно, заставляют говорить о завершении эпохи Серебряного века, однако в творчестве отдельных писателей (особенно представителей русской диаспоры) тенденции модернистской прозы и поэзии сохраняются и активно развиваются.

В изданном в 2000 году ИМЛИ масштабном труде «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) Серебряный век оценивается как сложная целостность, в которую входят полярные художественные и философские концепции, разнообразные эстетические парадигмы, направления и течения, творческие индивидуальности. Выделяется ряд показателей целостности этого периода, который для нас имеет большое значение, поскольку оказывается основанием для того, чтобы считать Г. Газданова прямым наследником литературы Серебряного века.

Первый, названный В.А. Келдышем показатель, связан с повышенным интересом к «проблеме личности». «Вопросы об отдельном человеке и его отношениях с обществом... постоянно возникали перед русской литературой... Новое искусство, вступающее в XX в., противопоставляет ближайшему предшественнику (позитивистскому художественному опыту) пафос субстанциональных вопросов бытия... Всеобъемлющие изменения, духовные и общественно-исторические, которые принес XX в., проникали в мельчайшие поры действительности, внушая необходимость говорить о текущем, об отдельном и личном с точки зрения века, мира, бытия вообще, настойчивое стремление осмысливать жизненный процесс в свете универсальных начал существования» [271; 39]. Внимание к личности, понятой, прежде всего, в бытийном аспекте, пронизывает лучшие произведения классиков

реалистической и модернистской литературы: А. Чехова, И. Бунина, И. Шмелева, Л. Андреева, Б. Зайцева, А. Белого, Ф. Сологуба и многих других авторов. Обращена к проблемам человека и его бытийной сущности и проза Г. Газданова. Экзистенциальная проблематика, уже не раз отмеченная исследователями творчества прозаика, обусловлена интересом к метафизическим вопросам существования человека в мире. Бытийные вопросы, связанные с поиском смысла и ценностей жизни, имеют для автора и героя самодовлеющее значение. И хотя исследователи зачастую соотносят вопросы экзистенциального порядка с причастностью писателя «незамеченному поколению» младоэмигрантов, представляется, что проблема личности осмыслилась им намного шире и глубже. Нередко автор лишает своего героя определенных сословно-классовых, профессиональных, семейных признаков и связей и помещает его в условно-исторический, не имеющий примет времени контекст для того, чтобы показать читателю «голого человека на голой земле», человека, трагически ощущающего абсурдность своего метафизического существования. Этой гранью своего творчества Г. Газданов особенно близок литературе экспрессионизма и экзистенциализма, первая утверждала «отчужденность человека от враждебного ему мира» [70; 574], вторая представила «одинокую эгоистическую самооценку личности в мире абсурда» [там же; 587]. Интерес к проблеме человека с точки зрения его бытийного предназначения – это первое, что говорит о включенности Г. Газданова в широкий контекст традиции Серебряного века и более узкий – его модернистских исканий. К проблеме личности Г. Газданов подходит и с точки зрения проблем феноменологии, подход к которым был обозначен в неореалистическом творчестве А. Чехова и И. Бунина.

Следующий показатель целостности литературы Серебряного века – историзм, повышенная чуткость к вопросам истории и связанный с ним пафос эсхатологических предчувствий. В.А. Келдыш подчеркивает особое их значение для модернистских направлений: «...среди других литературных направлений «серебряного века» именно символисты особенно остро и пронизательно ощутили катастрофизм текущей истории... История неизменно возводилась к категориям значительно более широкого плана, чем конкретно исторические, поверялась вышеисторическими мерилami, что передалось и постсимволистским направлениям. Восприятие в ином, чем у символистов, но тоже бытийном измерении неустранимо присутствует у Мандельштама, Хлебникова, раннего Маяковского и др. Присутствует и у ранней Ахматовой с ее пронзительно драматическим ощущением своего времени» [271; 45]. Безусловно, что Г. Газданов воспринял и эту установку Серебряного века. Но для А. Блока, Велимира Хлебникова, Андрея Белого, О. Мандельштама, Анны Ахматовой в период до Октябрьского переворота и Гражданской войны тема истории – повод для выражения трагических предчувствий, ожидания катастрофы и ощущения «предконца», а для Г. Газданова катастрофа – свершившийся факт. Г. Газданов русскую историю рассматривает с другой временной позиции. Будучи непосредственным участником катастрофических

событий, писатель воспринимает историю как совершившийся и перманентно совершающийся распад бытия, а не только как ряд изменений социально-экономического и культурно-политического плана. Это особенно характерно для его произведений 1920 – 1940-х годов, написанных после грандиозных исторических катаклизмов: революции, Гражданской войны и Второй мировой.

Обеспечивает целостность литературы рубежа веков такое явление, как неомифологизм. Эта «по существу родовая черта модернистской (и близкой к ней) литературы» [там же] позволяет, обратившись к древним и современным мифам, к мифологическому сознанию, глубже осмыслить современность. Газдановский неомифологизм ориентирован на изначальные константы человеческого и природного бытия, на выявление неких неизменных, вечных начал; события и коллизии современной жизни, описываются как бы в двух системах понятий: мифологической и конкретно-бытовой. По мнению В.П. Руднева, обращение модернистской литературы к мифу приводит к тому, что «художественный текст XX века сам начинает уподобляться мифу по своей структуре. Основными чертами этой структуры являются циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка художественного текста мифологическому языку с его «многозначным косноязычием» [269; 270]. Перечисленные черты исследователь обнаруживает в романах Андрея Белого «Петербург», М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Т. Манна «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус», произведениях Ф. Кафки. Отметим, что структурные элементы романа-мифа присущи романам «Вечер у Клэр», «Полет», «Возвращение Будды», «Пилигримы», «Эвелина и ее друзья», что еще раз подтверждает необходимость рассмотрения прозы писателя в свете модернистской традиции.

В хронологических рамках Серебряного века начинаются интенсивные стилевые процессы, которые характерны как для литературы реалистической, так и для модернистской. «Приоритету личностного фактора, верховенству бытийных начал сопутствовали нарастающие субъективированность и одновременно обобщенность формы. Происходило перемещение основного акцента с «изобразительности» на «выразительность» [271; 47]. Идея создания нового поэтического языка, противопоставленного языку практическому, по-разному преломилась в литературе реализма и модернизма и наложила свой отпечаток на писателей разных художественных систем. «В прозе, – отмечает Н.А. Кожевникова, – поиски особого языка вылились с одной стороны, в формы сказа, с другой – в формы особой «неклассической» прозы» [168; 55]. Неклассическая или орнаментальная проза – широко распространенное явление 1910 – 1920-х годов, связанное с поисками новых выразительных средств, тяготеющая «к романтическому воспроизведению действительности» [там же; 55]. Орнаментальная тенденция более или менее последовательно отразилась в творчестве Вс. Иванова, К. Федина, Л. Леонова, Е. Замятина, И. Бабеля, И. Бунина, М. Булгакова, Б. Пильняка, Л. Рейснер, А. Ремизова, Ю. Тынянова. К их художественному опыту обращается и молодой Г. Газданов, вводя в свои

ранние романтические рассказы арсенал художественных приемов орнаментальной поэтики. Это еще один признак принадлежности писателя литературе модернизма, поскольку именно ей принадлежало первенство в возрождении забытого нормативным повествованием стиля «плетения словес». И в то же время обращение к орнаментальности – факт, доказывающий самобытность творческого почерка Г. Газданова, ярче проявляющегося на фоне уже сформировавшейся модернистской традиции.

Художественные поиски Серебряного века, наследником которого выступает Г. Газданов, связаны с интенсификацией процессов жанрово-родового синтеза. «Важнейшая особенность жанровых трансформаций в литературе модернизма – непосредственно воздействие лирической стихии на традиционно объективированные структуры» [271; 48]. Этот процесс затронул творчество, изучаемого нами писателя, настолько серьезно, что его произведения правомерно было бы назвать лирической прозой. Лиризация прозы – аспект, сближающий Г. Газданова с глубоко новаторской прозой Андрея Белого, Е. Замятина, К. Федина, И. Бабеля и других писателей-модернистов.

Преобразования эпических жанров, вызванные «усилением диктата авторской воли над материалом» [там же], происходят в неореалистическом творчестве А. Чехова и И. Бунина. Художественное сгущение, концентрация и сжатие авторской мысли, усиление выразительности способствовали модификации малой прозы, появлению «романа в миниатюре», «сжатой эпопеи». Эта художественная тенденция также была продолжена Гайто Газдановым.

Особую роль в становлении писателя сыграли миропонимание и эстетика таких художественных течений начала века, как неореализм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм, ранний экзистенциализм. К началу писательской деятельности Г. Газданова, эти течения были оформившимися и легитимированными участниками литературного процесса, открыто декларировавшими свои эстетические позиции. Его творчество, особенно на первом этапе, представляет собой эклектическое образование, в котором причудливо сочетались стилевые и идеологические тенденции этих течений. Между тем прямое следование тем или иным традициям не стало эпигонством или простым подражанием. Синтез необходим был Г. Газданову для того, чтобы воплотить свое, особенное восприятие мира и человека. В его основу положен принцип оксюморона, который позволяет в случайном увидеть закономерное, в интимно-личном и сиюминутном – вечное, в грубо-житейском – поэтическое, в хаосе – гармонию. Творческое освоение и плюралистическое объединение художественных элементов различных модернистских течений позволяет назвать его прозу *эпизодом русского модернизма*.

Изучая эволюционный аспект прозы Г. Газданова, мы считаем необходимым обратиться к тем замечаниям, которые были высказаны Ю.Н.Тыняновым в статье «О литературной эволюции» (1977 г.).

Главным понятием литературной эволюции для Ю.Н. Тынянова является смена систем. Проза Г. Газданова развивалась в русле уже сложившихся систем модернизма и реализма, сопоставление с которыми позволит рассмотреть ее не как изолированное и обособленное явление, а как часть общелитературного процесса, а также выявить генезис отдельных сторон его поэтики, увидеть частное и общее, черты типологического сходства с произведениями разных литературных направлений и течений.

Выдвинутый формалистами принцип функциональности отдельных элементов поэтики Ю.Н. Тынянов рассматривает в свете проблем эволюции: оценка конструктивной функции, или синфункции (соотношения элемента с другими элементами данной системы), по Тынянову, обязательно должна исходить из автофункции (соотношения элемента сразу по ряду других подобных элементов других произведений-систем). Данное положение ведет к необходимости выявить нюансы различий между автофункцией и синфункцией. В ходе развития художественной системы писателя может происходить изменение синфункции в соответствии с эволюцией жанрового, образного, композиционно-сюжетного, стилевого своеобразия его прозы.

Учитывая системный характер словесного творчества, Ю.Н. Тынянов вполне обосновано утверждает, что не все элементы этой системы имеют равноправное значение, предполагается «выдвинутость группы элементов («доминанта») ...произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой» [317; 277]. Роль такой доминанты на разных этапах творчества Г. Газданова выполняли различные элементы поэтики.

Выделение доминанты позволяет несколько иначе взглянуть на проблему периодизации его творчества, чем это было до сих пор. В газдановедении нет единого мнения о хронологических этапах прозы писателя. Характерной чертой периодизации, предложенной Л. Диенешем, является дробность: ученый выделяет пять периодов, соответствующих написанию различных произведений. Первый связан с «пробой пера» (1926 – 1929) – этап написания ранних рассказов; второй ознаменован появлением романа «Вечер у Клэр» (1929 – 1930); третий – тридцатые годы – включает в себя создание рассказов и романов «История одного путешествия» и «Полет», четвертый приходится на военные и послевоенные годы, а пятый, в котором Г. Газданов, по мысли Л.Диенеша, предстает перед читателем как экзистенциальный гуманист, охватывает последние два десятилетия творческого пути писателя. Очевидно, что в основе предложенной исследователем периодизации лежит хронологический принцип. Е.Н. Проскурина выделяет в романном творчестве писателя два периода: 1920 – 1940-е годы, в которые происходит «совершенствование автором «сюжета-стиля» (термин В. Руднева) и соответствующих ему жанровых и повествовательных форм» [264; 4] и 1950 – 1960-е годы, связанные с отказом от предшествующей художественной стратегии, что «повлекло смену «конструктивного принципа» (Ю. Тынянов) и художественных характеристик» [264; 4] в его поздних романах. Эволюция

романного творчества представлена исследовательницей в виде двух этапов: первому соответствует интенсивный поиск новых форм художественной выразительности, их совершенствование, которое можно расценивать как движение по восходящей линии, а второму – спад художественного мастерства, нисходящая линия творческого развития. Однако исследователь, как мы уже отметили, останавливается только на анализе романов, значительная часть творчества Г. Газданова, а именно – его рассказы, оставлена без внимания. Наиболее адекватной тем процессам, которые происходили в творчестве изучаемого нами автора, нам представляется периодизация, предложенная С.М. Кабалоти, которая включает в себя критерии стиля, полифонии, образа автора. Их особенности в разные годы творчества писателя отражают специфику сложных эволюционных процессов. Однако исследователь ограничивается изучением первых двух десятилетий творчества писателя.

С учетом вышесказанного представляется необходимым изучение эволюции прозы Гайто Газданова с точки зрения системного функционирования элементов. Развитие и изменение этих элементов не всегда происходило синхронно, поэтому эволюция прозы Г. Газданова – процесс неравномерный, затрагивающий поочередно отдельные аспекты поэтики. Это во многом осложняет создание четкой периодизации творчества писателя. Представляется, что в качестве основного критерия периодизации необходимо выбрать отношение прозы писателя к другим литературным системам и тем художественные доминанты, которые на разных этапах составляют своеобразие его прозы. Необходимо учитывать также то, что генерализация эволюционных движений происходит на уровне авторского сознания, повышение активности которого является конструктивным принципом прозы XX века.

О Г. Газданове критики начали писать после появления его первого произведения в эмигрантской периодике. Среди рецензентов писателя: В. Ходасевич, Г. Адамович, М. Осоргин, Б. Зайцев, М. Слоним, Н. Оцуп, В. Варшавский, В. Вейдле, С. Савельев, М. Горлин, А. Бахрах, Л. Ржевский, М. Горький, Р. Гуль и др.

Начало научным исследованиям творческого наследия Гайто Газданова положила монография Л. Диенеша о жизни и творчестве писателя, вышедшая в 1982 году в Мюнхене на английском языке. В своей книге американский славист определил основные темы и мотивы прозы Г. Газданова, особо акцентируя ее автобиографический характер. Как писал исследователь, «<...> первое лицо в произведениях Газданова неизменно – и без всяких сомнений – представляет собой его самого, а не художественное Я, обстоятельство, которое делает его, как по форме, так и по содержанию, "лирическим" писателем» [125; 239]. Автор первой монографии указал на то, что в творческой манере Г. Газданова гармонично «слились» русская и западная повествовательные традиции. «В слиянии двух разнородных элементов – русского и западного – в одно целое – прозрачную классическую прозу с новым тревожным содержанием, с ее «арзамасским ужасом» XX века, с утратой веры и всех ценностей и в то же время с духовным преодолением пустоты и, в конечном счете, торжеством над этими

разрушительными стремлениями – Газданов создал нечто новое в русской литературе, такое, чего до него не было» [там же; 9]. Одним из основных положений газдановской концепции человека Л. Диенеш назвал «комплекс Валери», обреченность на трагическое одиночество и невозможность общения.

Эта работа послужила отправной точкой для дальнейших исследований прозы Г. Газданова. Ценность ее не только в том, что она открыла имя этого писателя (сначала для профессиональной аудитории), но и в том, что она задала вектор дальнейшим исследованиям.

В ряде работ, посвященных проблемам младоэмигрантов, творчество Гайто Газданова рассматривается в историческом контексте как литературное явление «незамеченного поколения», неразрывно связанного с социокультурным контекстом времени (Л. Ливак, Г. Струве). С точки зрения многих исследователей, проза писателей-младоэмигрантов представляет синтез, сближение русской и французской литературных традиций, и в этом ее своеобразие и сложность.

В монографии «Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939» М. Раев пишет: «Особый вклад авторов молодого поколения заключается не столько в стилевых новациях и экспериментах, сколько в выборе тем и способе их раскрытия <...> Они отошли от узкого понимания натурализма, все чаще делая акцент на психологии отдельной личности, ее реакции на чуждое и необычное окружение <...> Они обнаружили большой интерес к таким проявлениям человеческой психики, которые не могут быть объяснены со строго материалистических, натуралистических и рационалистических позиций» [265; 145 – 146].

Своеобразие литературного наследия «молодых» писателей-эмигрантов было, на наш взгляд, удачно и интересно раскрыто в докторском исследовании Ю.В. Матвеевой «Самосознание поколения в творчестве писателей-младоэмигрантов» (2009). На примере творчества отдельных авторов исследовательница рассматривает механизм превращения жизненного опыта и выработанного мироощущения в художественную реальность литературных произведений. Глубокая по содержанию работа направлена на поиск общности мотивов и образов в произведениях перечисленных писателей, но несколько нивелирует индивидуальность отдельных авторов. Отметим также, что выбор произведений, в том числе Г. Газданова, в работе остается «традиционным», не включает в себя малоизученные тексты.

В последние годы творческое наследие и жизненный путь Г. Газданова стали предметом активного изучения. Об этом свидетельствует появление нескольких монографий (Н.Д. Цховребов, С.М. Кабалоти, Ю.В. Матвеева, Ю.В. Бабичева, Е.Н. Проскурина и др.), кандидатских и докторских диссертаций, научных статей; Обществом Друзей Гайто Газданова регулярно проводятся конференции, посвященные проблемам изучения его творчества. В июле 2009 г. вышло в свет третье, полное собрание сочинений Гайто Газданова в пяти томах. Составители представили архивные материалы и документы, произведения, не

опубликованные при жизни писателя и ранее не известные широкому кругу читателей и большей части исследователей-литературоведов.

Монография современного исследователя С.М. Кабалоти посвящена изучению эволюции поэтики прозы Г. Газданова 1920 – 30-х годов. Ценность этой монографии заключается в том, что писатель показан уникальным мыслителем, произведения которого дополняют и расширяют представления о природе человека и мира и могут быть поняты только в свете важнейших открытий XX века в области философии, психологии, эстетики и культуры.

Работа Н.Д. Цховребова направлена в большей степени на исследование творчества Г. Газданова в неразрывной связи с биографией писателя, в его историческом контексте, в отражении современной писателю критики. В целом интересное исследование Н.Д. Цховребова носит научно-популярный характер и адресовано, прежде всего, широкому кругу читателей.

Ю.В. Матвеева в своей первой монографии «"Превращение в любимое": Художественное мышление Гайто Газданова» (2001) систематизировала прозу, опубликованную при жизни писателя, выделяя в ней три тематические «доминанты»: мистическую, романтическую, экзистенциальную.

В 2002 году вышло учебное пособие Ю.В. Бабичевой, посвященное творчеству Г. Газданова, в котором автор рассматривает творческую индивидуальность Гайто Газданова в русле обновления русского реализма на рубеже XIX–XX вв. Обозначенный аспект изучения прозы писателя представляется нам очень перспективным.

В 2009 г. была опубликована монография Е.Н. Проскуриной «Единство иносказания. О нарративной поэтике романов Гайто Газданова». Исследование романов Г. Газданова проводится в аспекте нарративного анализа. Центральным является также положение о том, что содержательность письма как целого приобретает в романном корпусе Г. Газданова в итоге воплощения, а не возникает на уровне авторского замысла.

Имеется ряд исследований (Ю.Д. Нечипоренко, А.В. Мартынов и др.), связывающих прозу Гайто Газданова с философскими и культурными исканиями западной культуры первой трети XX в. Как правило, творчество Гайто Газданова связывают с философией экзистенциализма (Л. Диенеш, Т.Н.Красавченко, Ю.В. Матвеева, О.М. Дюдина, Т.Т. Камболов, В.М.Жердева, А.В. Мартынов, С.Г. Семенова, Л.В. Сыроватко, Н.Д. Цховребов, Л.В.Матанцева, Ю.Ф. Симонян и др.).

Монография С.А. Кибальника «Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе» представляет конкретный анализ экзистенциальных мотивов и интертекстуальной поэтики Гайто Газданова в контексте русской предэкзистенциальной (Н. Гоголь, И. Тургенев, Ф.Достоевский, Л. Толстой, А. Чехов, В. Розанов, Лев Шестов) и европейской экзистенциальной (Г. Марсель, Л.-Ф. Селин, А. Камю, Ж.-П. Сартр) традиций. Исследователь уточняет степень вовлеченности русской литературы в экзистенциальную проблематику, своеобразие русской экзистенциальной

традиции и ее преломление в так называемой «феноменологической прозе» XX века.

С разных позиций рассмотрели литературное творчество Гайто Газданова, раскрыв оригинальность художественного мира, своеобразие изображенных им героев, учитывая особенности лично-творческого феномена писателя в динамике общественного восприятия на протяжении XX столетия, такие ученые, как И.А. Дьяконова («Художественное своеобразие романов Газданова» (2003)), О.Е. Гайбарян («Искусство и творческая личность в художественном мире Г. Газданова: эстетический и поэтологический аспекты» (2005)), О.С. Подуст («Художественная картина мира в творчестве Г. Газданова 1920 – 30-х гг: к проблеме национальной идентичности» (2003)). Диссертационное исследование Е.В. Асмоловой посвящено своеобразие художественного психологизма в романах Г. Газданова. К проблеме психологизма Г. Газданова обращаются также Ю.В. Матвеева, Т.О. Семенова, Ю.В. Бабичева, В.А. Боярский.

Анализ научной литературы, посвященной исследованиям прозы Г.Газданова, позволил нам классифицировать ее по следующим направлениям: 1) исследования в контексте западноевропейских литератур; 2) в контексте традиций русской классики; 3) изучение прозы с точки зрения общепозитивского анализа; 4) изучение романного корпуса писателя как художественного единства, как единого «метаромана».

Все выделенные подходы не противоречат друг другу, а только дополняют и сохраняют единство научной мысли в главном – без творчества Гайто Газданова не может быть создана целостная историко-литературная картина XX в.

Эти работы дали обильный, интересный материал к дальнейшему осмыслению проблем творчества Г. Газданова.

Несмотря на это, масштаб фигуры писателя не определен адекватно во многом потому, что ученые ограничиваются рамками литературы русского зарубежья, а это препятствует осознанию важности роли писателя в истории русской литературы и требует помещения его творчества в более широкий контекст. Нерешенным остается ряд важных вопросов, связанных с систематизацией произведений Г. Газданова, обоснованием их содержательной и формальной цельности. Практически не изучена эволюция художественных принципов писателя, картина мира, созданная в его произведениях; далеко не всегда не учитывается глубинная взаимосвязь между мировоззрением писателя и процессом модернизации художественной формы текста. Недостаточно исследованы его рассказы.

Все это ставит нас перед необходимостью выйти за рамки исследования отдельного произведения или группы произведений, объединенных признаками метатекста для того, чтобы изучить художественную прозу Г. Газданова как единое литературное явление, имеющее определенные закономерности развития и бытования, которые обусловлены спецификой авторской позиции и картины мира, общей эстетической и философской концепцией.

В данной монографии произведения Г. Газданова исследуются как художественное единство, цельность которого обеспечивается общностью идейно-эстетических установок автора.

Отправной точкой нашей работы становится включение произведений писателя в контекст модернистской, неореалистической и реалистической литературы XX века. Гайто Газданов представлен наследником основных течений модернизма: символизма, импрессионизма, экспрессионизма. Это позволяет глубже проникнуть в своеобразие художественной картины мира, смоделированной писателем. В нашем исследовании предлагается описание основных ее компонентов – хронотопа, системы образов, комплекса ведущих мотивов, которые ранее рассматривались в газдановедении, однако разрознено и фрагментарно. Анализ и реконструкция художественной картины мира писателя на материале 9 романов и 52 рассказов производится впервые. Новизна работы состоит в существенном расширении и дополнении картины жанрово-родового своеобразия художественной прозы Г. Газданова. Приоритет отводится жанру рассказа, который занимал в творчестве писателя значительное место, но почему-то до сих пор не стал отдельным объектом исследовательского внимания. В монографии выделяются жанровые разновидности рассказа. К решению поставленного ранее вопроса о полижанровости романов Г. Газданова мы впервые обращаемся с точки зрения проблем постмодернистской эстетики, декларирующей отмену границ между разными уровнями литературной иерархии. В ходе анализа произведений, ранее пребывавших на периферии газдановедения, утверждается паритет эпического, драматургического и лирического начал.

С точки зрения научной новизны, важной частью работы является глава, посвященная эволюции повествовательных форм: в ней впервые устанавливаются связи Г. Газданова с русской орнаментальной прозой первой трети XX века, влияние на его поэтику художественных открытий Андрея Белого, А. Ремизова, К. Федина, эстетики группы «Серапионовы братья», а также творческие находки писателя в области повествовательной техники. В ходе анализа зрелых романов и рассказов писателя разрабатывается сравнительно недавно введенное в литературоведческий обиход понятие «феноменологическое повествование» и предлагается его определение, уровни его реализации, сложно взаимодействующие с лексико-фонетическим, образным, интертекстуальным аспектами текста.

В монографии конкретизируется также сущность такой повествовательной инстанции, как лирический рассказчик, роль которого значительно возрастает в структуре феноменологического нарратива. Называются основные свойства лирического рассказчика прозы Г. Газданова, впервые сопоставленной с идеями трансперсональной психологии Станислава Грофа.

Творчество Г. Газданова представляет собой художественный феномен, интересный тем, что (как и большая часть произведений модернистского искусства) являет собой пример открытой системы, в том значении, которое

придавал этому понятию Л.Н. Гумилев. По мнению ученого, открытые системы способны получать необходимые импульсы для развития извне, обновляться, отдавать избыток энергии [119; 431]. Творчество Г. Газданова было открытым для восприятия художественных идей и стратегий, находящихся на разных полюсах культуры XX века: с одной стороны, прозаик обращается к модернистскому искусству во всем многообразии его воплощений, с другой – к традиции русской и зарубежной классики, с третьей – к массовой культуре. В произведениях писателя черты, заимствованные из разных художественных систем, не аннигилируют друг друга, они взаимно сосуществуют, в итоге порождая оригинальное художественное явление, повлиявшее на ход дальнейшего литературного процесса.

ГЛАВА 1

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА

1.1. Модернистские традиции в освоении хронотопа

1.1.1. Биспациальность как инвариант художественного пространства

Основная эстетическая установка Г. Газданова определяется манифестацией модальной целостности мира. Это означает, что в его произведениях отображен не готовый мир, а мир, становящийся и непрерывно творимый личностью. В соответствии с этой установкой мы рассматриваем отношения личности и созданного в произведениях мира. Важнейшей категорией описания этого мира являются пространственно-временные отношения, существующие внутри него, поскольку «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [211; 251]. Художественная картина мира писателя на основе сложившихся в литературоведении подходов может быть определена как «художественное целое, включающее пространственно-временной континуум с определенными героями, образующими ценностное ядро мира и осваивающими данный тип хронотопа в соответствии с художественным заданием автора, воплощенное в словесной ткани произведения. Основными параметрами картины мира в литературоведении можно признать художественное пространство и время, предметный мир, систему действующих в ней героев и систему инвариантных мотивов» [346; 5]. Этому определению мы и будем придерживаться в данной работе.

Исходя из того, что художественную прозу Г. Газданова мы рассматриваем как единое литературное явление, имеющее определенные закономерности развития и бытования, которые обусловлены спецификой авторской позиции и картины мира, общей эстетической и философской концепцией, попытаемся выделить в ее художественном единстве устойчивые пространственно-временные структуры, обладающие инвариантными признаками, которые позволили бы воссоздать важнейшие черты созданной писателем картины мира.

Гайто Газданов принадлежит к числу писателей, создающих свою художественную реальность на материале современной ему действительности. Писателю органически присуща потребность творить мир созвучный его времени, улавливая ритм и особенность эмигрантской среды. Между тем понятно, что в литературе пространство и время не даны нам в чистом виде. «О пространстве мы судим по заполняющим его предметам (в широком смысле), а о времени — по происходящим в нем процессам» [138; 18].

Его принадлежность к литературе модернизма обуславливает своеобразие хронотопа его произведений. Степень субъективизации повествования в модернистской парадигме художественности значительно возрастает: «...искусство модернизма вынуждено отказаться от принципа

достоверности, жизнеподобия... Предметом изображения литературы модернизма являются не подлинные противоречия общества, а отражение их в кризисном сознании человека» [346; 9]. Особенности художественного времени и пространства в модернистских текстах напрямую зависят от того, сквозь призму какого сознания они изображены.

Термин «биспациальность» был предложен Ю.И. Левиным в ходе анализа произведений В. Набокова, он обозначает двоемирие как структурный каркас художественного мира [192; 323 – 391]. Биспациальность произведений Г. Газданова воплощается в пространственно-временной модели его прозы, своеобразии которой обусловлено устойчивым интересом писателя к психологическим механизмам памяти и той важной роли, которую занимают воспоминания в жизни газдановских героев. Его художественная картина мира состоит из двух обязательных компонентов: внешнего пространства, которое соответствует здесь-и-сейчас героя и внутреннего пространства, расширяющего границы актуальности.

Принцип биспациальности становится отличительной особенностью пространственной организации в произведениях А. Белого («Петербург», «Котик Летаев»), В. Набокова («Машенька», «Весна в Фиальте», «Другие берега»), К. Федина («Города и годы»). У В. Набокова и К. Федина биспациальность выражена психологическим (сфера воспоминаний) и реальным (здесь и сейчас) пространствами. В отличие от В. Набокова и К. Федина, в психологическом пространстве прозы Г. Газданова мы выделяем рациональное пространство (сфера воспоминаний) и иррациональное (уровень бессознательного, сфера визионерских видений и снов).

Многоуровневость художественного пространства сближает Г. Газданова, в первую очередь, с А. Белым. В «Петербурге», например, биспациальность художественного мира реализуется на выделенных выше уровнях психологического и реального пространства (сны-трансы Аблеухова-старшего (*двойное пространство*), грезы Аблеухова-младшего, город, природная стихия и т.п.). В «Котике Летаеве» пространство наррации построено как воспоминания главного героя. «Белый представлял – следуя розенкрейцеровскому варианту теософских учений, – что человек существует на пересечении многих миров, в нем отражается множество планов: физический, психический, духовный, ментальный, астральный (через который осуществляется связь человека с «мировыми просторами») и т.д.» [271; 167]. Необходимость выделить амбивалентную природу психологического и реального пространств продиктована спецификой художественной картины мира, созданной Г. Газдановым. Особенности их изображения и соотношения позволяют создать писателю уникальную картину мира, в центре которой главный герой – субъект восприятия и оценки. Его сознание, а также то, что скрыто в подсознании личности, становится отправной точкой моделирования различных пространственно-временных континуумов.

Чаще всего в пределах одного текста, соответствующего поэтике модернизма, можно обнаружить несколько типов литературно-

художественного пространства. Г.Г. Исаев, исследуя художественный хронотоп в цикле путевых поэм «Тень птицы» И. Бунина, выделяет психологическую, точечную, космическую, ирреальную, географическую модели пространства, которые активно взаимодействуют [151; 150].

На первый план в прозе Г. Газданова так же, как и в поэме И. Бунина, выходит психологическое пространство, которое, по мнению Г.Г. Исаева, «замкнуто в субъекте повествования. Наблюдается погруженность во внутренний мир рассказчика, точка зрения при этом является не жесткой, а подвижной, передающей динамику его внутреннего мира» [там же; 150]. Этот внутренний мир героя, своего рода пространство его «внутренней Вселенной» [40; 71], отвечает за сферу эмоций.

В дебютных рассказах и романе «Вечер у Клэр» биспациальность художественного пространства включает в себя психологическое рациональное и реальное природное пространства.

Необходимо отметить, что разным типам художественного пространства может соответствовать то или иное время. Психологическое пространство, как правило, в творчестве Г. Газданова связано с зоной памяти. Погружение в прошлое становится импульсом для переживания героем самых разных эмоций, состояний и чувств, раздумий и рефлексий.

Уже в романе «Вечер у Клэр», написанном в 1929 году, действие происходит одновременно в нескольких пространственных и временных пластах. Настоящее и прошлое, воспоминания о России и эмигрантская действительность тесно переплетены. Герой свободно преодолевает любые пространственные барьеры и временные границы, в результате в повествовании происходит наложение психологического и реального типов пространств.

В произведениях, написанных позднее, возникает тип иррационального психологического пространства, существование которого связано, прежде всего, со сферой бессознательного и обладает признаками ирреального континуума. Герой находится в пограничном состоянии между двумя мирами: реальным и ирреальным. Границы между этими мирами часто размыты, и иногда читателю трудно догадаться, где грани этих миров («Возвращение Будды», «Смерть господина Бернара», «Воспоминание» и др.). Иррациональное пространство причудливо перемешивает детали, соотносимые с различными историческими эпохами: в рассказе «Воспоминание» описан карнавал в Венеции эпохи Возрождения, в видениях главного героя романа «Возвращение Будды» появляется Центральное государство, являющееся аллюзией на тоталитарные общества XX века. Внешнее, реальное пространство, как правило, озаменовано событиями настоящей жизни героя.

Психологическое (рациональное и иррациональное) пространство является результатом работы памяти, воображения и мышления героев Г.Газданова, сложного и не всегда доступного пониманию взаимодействия рационального и иррационального начал. «Наплывы» памяти воссоздают реальный мир таким, каким его увидел герой, в психологическом пространстве

приметы реальности окрашены теми или иными эмоциональными переживаниями героя. Впечатления, полученные им, выходят на первый план и замещают собой объективное описание действительности. Свойственное эстетике импрессионизма внимание к мимолетным ощущениям, субъективным впечатлениям, к миру чувств формирует внутреннее психологическое пространство его рассказов и романов.

Если же герой перемещается в иррациональное пространство, как это происходит в романе «Возвращение Будды», то эти представления утрачивают свою актуальность, и модель пространства, складывающаяся из элементов реального мира, подчиняется бессознательным устремлениям героя, интуитивному знанию о мире, а подчас и иррациональному его пониманию. Визионерские видения, сны, состояние транса, когда душа героев «блуждает» и живет самостоятельной жизнью, отдельной от их физической оболочки, создают метафизический континуум, существующий параллельно материальному миру.

Иррациональное пространство изображено, когда герой спит и видит сновидения (вещие сны в рассказах «Воспоминание», «Счастье» и др.), или когда во время нового приступа «странной болезни» он впадает в транс или в визионерские видения («Возвращение Будды»). В романе «Пробуждение» внутреннее состояние героев – Пьера и Мари – объясняется их сновидениями. Сон Пьера – это воспоминание о прошлой жизни, как и сон Мари-Анны в конце романа. Сон ее символичен: «Несколько раз она видела один и тот же сон: ей снилось, что она поднимается по узкой горной тропинке, что она поднялась очень высоко и не может вернуться тем же путем назад. И когда она, наконец, добирается до вершины горы и боится посмотреть в ту пропасть, которая должна открыться перед ее глазами, она вдруг видит, что она в долине, что нет ни пропасти, ни гор, что все ровно и спокойно, что спускаются медленные сумерки и она знает, что ей недалеко до того места, куда она идет» [7, Т. 4; 113]. Это состояние напоминает смутное ожидание счастья и спокойной жизни с Пьером, новой для нее жизни. Вернувшись в реальность из мира сновидений, и вспомнив свою прежнюю жизнь, Мари не решается рассказать о ней Пьеру и записывает свою историю. В пограничном состоянии между сном и явью Пьер впервые встречает Мари: «Он проснулся оттого, что почувствовал на себе чей-то пристальный взгляд. Он открыл глаза; прямо перед дверью – были уже сумерки – стояла какая-то женщина, как ему показалось, в рубашке, совершенно промокшей и прилипшей к ее телу. Нечесанные волосы беспорядочно свисали с ее головы. Она стояла спиной к свету, и лица ее Пьер не мог рассмотреть» [там же; 27].

В рассказе «Воспоминание» главный герой, находясь во сне-трансе, путешествует во времени в другой век, находится в Венеции и участвует в неких трагических для себя событиях. По мнению Л. Диенеша, в рассказе ставится проблема идентичности, в основе его – идея существования где-то рядом, в незримых глубинах памяти, сознания, бытия некой «другой реальности», загадочные и непостижимые взаимоотношения dream и identity

[Цит. по: 154; 252]. Как отметил С.М. Кабалоти, визионерские выводы в план «другой реальности» отличаются здесь от тех, которые имели место у Гайто Газданова раньше. При том, что они столь же аллегоричны и порой символичны; сама их универсальность не абсолютна, а скорее ситуативна, сведена, к своего рода, более-менее определенной культурно-психологической и культурно-исторической типологии: это ситуации, характерные для мира африканской архаики; для Венеции, по-видимому, в эпоху братоубийственных «распрей»; для России петровских времен; наконец, для мира восточной, азиатской древности с криками «чужих голосов на понятном, но не родном языке» [154; 257]. В этом рассказе, как и в других произведениях, Г. Газданов показывает доминантность «второй реальности» над действительностью и ее разрушительную силу. Стирание границ достигается различными средствами, но, отметим, что если речь идет о перемещениях героя в визионерских видениях и снах в иррациональном пространстве в другие временные планы, то лексика не имеет существенных различий с лексикой «реального» времени и персонажи, переходя из пространства одного мира в другой, хорошо понимают друг друга, говоря на одном языке (например, общение главного героя со следователем Центральной тюрьмы в «Возвращении Будды» и др.). Эти и другие приемы позволяют писателю расширить, «размыть» пространственные границы реальной жизни персонажа для свободного перемещения в пространстве. Отметим, что создание психологического типа пространства происходит в тесном единстве с изменениями хронологического порядка, с «блужданиями» героев Г. Газданова по длинному коридору времени.

В «беззвучной симфонии мира», сопровождающей, например, рассказчика «Ночных дорог», границы между пространственно-временными сферами оказываются проницаемыми. Ощущение своего единства с движением мировой жизни, характерное для рассказчика, выносит его за рамки обычного эмигрантского существования, в котором часто меняются «условия существования, города и страны» [9; 304]. Жизнь для героя «Ночных дорог» – это не только скитания и странствования, но и «блуждания» по миру художественной и философской мысли. Тенденция к подобному расширению границ пространства и времени обуславливает картографию внутренних маршрутов героя. Эпоха Возрождения, романтизм, художественно-философские поиски Л. Толстого и Ф. Достоевского, архитектура Петербурга и Западной Европы, исторические катаклизмы начала XX века – все это составляет основные вехи этих маршрутов.

Своеобразие хронотопа «Ночных дорог» связано с идеей движения, значение которой подчеркивается большим количеством использованных в романе глагольных форм с семантикой движения: *проходили, наступала, поехали, возвращался, являлся, проводил, уходит, ушли, проезжаю, проходил*. Приоритетными являются и те глаголы, которые обозначают динамику внутренних процессов: *думал, представлял, помню, чувствовал, испытывал (страдания), заметил, вспомнил, привык, забывал*.

Вектор движения героя не ограничивается координатами реального географического пространства. Его направленность определяется движением во времени историческом и частном. Мировая история и история жизни отдельного человека, «ночного клиента», интересуют рассказчика в равной мере, потому как они сосуществуют в едином потоке. Этот же поток включает в себя и незримых собеседников героя – писателей и философов, идеи и образы которых находятся в особом измерении, куда способно проникнуть сознание рассказчика.

Категории пространства и времени актуальны для героя только в динамике его приобщения к ним: «В том огромном и безмолвном движении, увлекавшем меня, точно в клубящейся мгле ежедневно рождающегося и умирающего мира, в котором, конечно, не было понятий о смысле и направлении, – и могучий, неостанавливающийся и неприятный мне ритм которого я бессильно ощущал, – всякая жизнь... остро интересовала меня, и всякое событие, имевшее отношение к этим вещам, навсегда запечатлевалось в моей памяти...» [9; 359].

Движение пространственно-временного потока синхронно движению памяти героя, с импрессионистической чуткостью улавливающего мельчайшие нюансы происходящего: «...всякое событие... навсегда запечатлевалось в моей памяти, одновременно с часом дня или ночи, когда оно происходило, запахом воздуха, лицами людей, окружавших меня, сидевших в кафе или проходивших по улице. И над этими вещами, в том виде, в каком они оставались во мне, время было бессильно, и это было, пожалуй, единственное, что мне удавалось удержать из беспрестанно исчезающего, движущегося мира, который все увеличивался, по мере того как проходило время, и в бездонных пространствах которого гибли целые страны и города и почти бесчисленное количество людей, которых я больше не увижу» [там же; 359].

Заглавие романа «Ночные дороги» полисемантически уже в силу той смысловой нагрузки, которую содержат в себе его компоненты. Традиционно образ дороги – это символ поиска жизненного пути, попыток философского осмысления жизни. Образ дороги – это и метафора жизни, судьбы. Эпитет «ночные» связан с временем суток, которое обычно в фольклоре и литературе, имеет негативные коннотации. Ночь – время действия inferнальных сил, совершения преступлений, пробуждения в человеке темного начала. В то же время ночь – это и время для раздумий, свобода от суеты («Воспоминание» А.Пушкина) необходимая для размышлений. Эти значения определяют метафоричность заглавия. Оно может обозначать те пути, которые рассказчик в своем воображении проделывает вместе со своими клиентами, его экскурсии в чужие биографии, в бессознательное других людей. Ночные дороги – это и то «воздушное течение», присутствие которого рассказчик постоянно ощущает в своей жизни и которое объединяет его с великими художниками и философами. Ночные дороги – это история первой половины XX века, темная, страшная своей жестокостью, абсурдно-нелепая. Наконец, это – жизнь самого рассказчика, русского эмигранта, человека, в силу исторического абсурда

оказавшегося на обочине жизни, познавшего ее изнаночную, ночную сторону, связанную с тайной смерти, падением человека, трагедийностью его существования в безнадежно враждебном ему мире.

В лирико-философских отступлениях рассказчика выражается идея времени как потока, движущегося сквозь пространство и могущего быть сохраненным только в процессе сознательного движения душевных сил человека. Его картина мира основана на глубоком знании литературы, философии и истории, на наблюдениях за другими людьми, на собственном эмоциональном опыте. И хотя время действия романа охватывает два года, а место действия неизменно – это Париж, течение мыслей, впечатлений героя, движение его памяти вглубь собственной жизни и воображения вглубь жизней других людей, его размышления о культуре и цивилизации, о законах истории и судьбы значительно преобразуют этот четко ограниченный пространственно-временной континуум.

Роман «Ночные дороги» Г. Газданов написал в 1952 году, к тому моменту он прожил в Париже уже почти тридцать лет, работая таксистом. И. Бабель говорил в начале 1930-х гг. Ю. П. Анненкову: «Остаться бы здесь и стать шофером такси, как *героический* Гайто Газданов» [100; 248 – 272] (курсив мой – Е. К.). Как пишет М. Горбова, «необычные встречи шофера дают эмигранту «трагическое чувство жизни» (перевод с фр. – Е. К.) [381; 44]. Этот факт биографии писателя нашел свое отражение в романе, хотя понятно, что «Ночные дороги» – это не «производственный роман», а произведение, наполненное глубоким лиризмом и сложной философией, которая направлена на осмысление категорий пространства и времени в их нерасторжимой взаимосвязи. Сложность художественного хронотопа – конструктивный принцип поэтики Г. Газданова: сюжеты большинства его романов и рассказов описывают передвижения, которые герой может совершать как во внешнем, так и во внутреннем мирах, перемещаясь из одной страны в другую, от воспоминания к воспоминанию, от размышления к мечте. Роман «Ночные дороги» не составляет исключения. Его хронотоп неоднороден, состоит из нескольких планов, существование которых обусловлено изменением позиции героя-рассказчика. Внешняя позиция связана с его передвижениями по Парижу, поездками по ночным бульварам и улицам.

Однако работа таксиста для героя – не только способ заработать деньги, но и дорога к другим людям, преодоление собственного одиночества. Занимая позицию сопричастности к жизни другого, рассказчик проникает внутрь биографии своих клиентов, его воображение воссоздает прошлое и настоящее этих людей, значительно расширяя пространственные и временные границы романа.

Другим направлением, по которому движется мысль и сознание рассказчика, становится мировая культура и история, представленные разными именами, странами, эпохами. «В силу какого-то невероятного стечения обстоятельств мои юношеские блуждания – зима, Россия, огромное красное солнце над снегом, Кавказ, Босфор, Диккенс, Гауптман, Эдгар По, Офелия,

Медный Всадник, Леди Гамильтон, трехдюймовая пушка, в панораме которой прошло столько городских стен и рощ, где стояли неприятельские батареи, и, наконец, ужасное месиво человеческих лиц...; Шекспир, Великий Инквизитор, смерть князя Андрея, Будапешт и мосты над Дунаем, Вена, Севастополь, Ницца, пожары в Галате, выстрелы, море, города и беззвучно струящееся время... все это множество чужих и великолепных существований, весь этот бесконечный мир, в котором я прожил столько далеких и чудесных жизней, свелся к тому, что я очутился здесь, в Париже, за рулем автомобиля...» [9; 305].

Своеобразие художественной картины мира, созданной в прозе Г.Газданова, состоит в том, что четких границ между различными типами художественного пространства не существует. Переход из одного пространства-времени в другое происходит чаще всего незаметно, погружения героя в план своих воспоминаний или же состояния транса не отмечены резкой сменой повествовательного ракурса.

Отличительным свойством пространственно-временной модели мира, созданной в прозе Г. Газданова, является наслаивание разных типов континуумов, образующее сложный смысловой рисунок его произведений. Ниже мы неоднократно вернемся к тому значению, которое имеет в романах и рассказах писателя психологический (рациональный и иррациональный) тип художественного пространства, поскольку именно компоненты психологического пространства определяют неповторимый облик и колорит газдановской прозы. Между тем в следующем параграфе нам представляется необходимым остановиться на воплощении в его прозе образов реального пространства.

1.1.2. Париж – микромодель картины мира писателя

К формам реального пространства мы относим, прежде всего, изображенные в произведениях Г. Газданова топосы: провинциальные российские города, Константинополь, Галиполи, Шумен, Париж, Бомбей, Лондон, Французская Ривьера, лес, степь, поле. Это географическое пространство, насыщенное множеством топонимов, есть реальность, в которой существуют герои и которую они осваивают. Центральным топосом газдановского мира является Париж.

В литературоведении понятие «парижский текст» появилось сравнительно недавно. В.Н. Топоров определил «петербургский текст» как художественную реализацию образа города, и это определение может по аналогии распространяться на «московский», «римский», «венетский», «лондонский», «дублинский» и другие тексты [312; 57]. Научная разработка этих понятий соответствует одному из наиболее востребованных и перспективных в современном литературоведении направлений, изучающему сверткостные тексты. Н.Е. Меднис определяет сверткостный текст следующим образом: «Сверткостный текст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое

единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [228; 25]. К числу свертхтекстов относят так называемые «городские тексты», поскольку именно «городской текст» «отвечает главному требованию свертхтекста – имеет четко обозначенный локус – Лондон, Петербург, Москва, Рим, – который предстает как единый концепт свертхтекста» [58; 71].

Особенность создания в литературе «городских текстов» заключается в перекодировке символических текстов города, воплощенных в его архитектурном, культурно-историческом, природном планах, в литературный текст. По мнению Ю.М. Лотмана, «погруженный в культурное пространство человек неизбежно создает вокруг себя организованную пространственную сферу. Сфера эта, с одной стороны, включает в себя идейные представления, семиотические модели, а, с другой — воссоздающую деятельность человека, так как мир, искусственно создаваемый людьми, — агрокультурный, архитектурный и технический — коррелирует с их семиотическими моделями... Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, является то, что, в отличие от других основных форм семиотического моделирования, они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе» [210; 334]. Создание образов реальных географических пространств в литературе запускает механизм перекодировки пространственных образов на литературный язык.

На писателя, обратившегося к созданию какого-либо «городского текста», большое влияние оказывает и мифология города, складывавшаяся на протяжении столетий, и индивидуальные, созданные предшественниками «городские тексты», которые в себя эту мифологию отчасти вбирают и в то же время становятся основой для последующего ее слоя. Безусловно, что Г.Газданов не мог не испытать на себе воздействие литературных традиций, сложившихся во французской и русской литературах XIX – XX веков. «Парижский текст» как совокупность произведений, посвященных образу города, возникает в творчестве писателей разных направлений. Во французской литературе это – В. Гюго, Э. Золя, О. Бальзак, Стендаль, Г. Флобер, Ги де Мопассан, А. Доде, Ж.-К. Гюисманс, П. Верлен, А. Рембо, А. Жид, М. Пруст, Г.Аполлинер, в русской – Н. Карамзин, И. Тургенев и другие участвуют в создании парижского свертхтекста. В отдельную группу можно выделить произведения писателей-эмигрантов М. Алданова, Н. Берберовой, И. Бунина, В. Некрасова, И. Одоевцевой, Б. Поплавского, Н. Тэффи, поскольку писатель-эмигрант занимает промежуточную позицию между национальным писателем, который является коренным жителем своей страны и описывает ее «изнутри» и путешественником, занимающим позицию наблюдателя.

Париж, являясь важным культурным центром эмиграции, вместившим в себя более трехсот тысяч русских беженцев, почти сразу занял значительное место в эмигрантской литературе. Вот как пишет Н. Берберова о Париже: «Париж – не город, Париж – образ, знак, символ Франции... Этот город насыщен смыслом больше, чем Лондон, Мадрид, Стокгольм и Москва, почти так же, как Петербург, Нью-Йорк и Рим... он все равно войдет в дом, в комнату, в нас самих, станет менять

нас, заставит нас вырасти, состарит нас, искалечит или вознесет, может быть – убьет» [62; 262].

«Парижский текст» в произведениях русских писателей-эмигрантов первой волны может рассматриваться как интерпретирующий код, объясняющий особенности эмигрантского мировосприятия, специфику эмигрантской рецепции локального городского текста как сложной семиотической структуры, содержащей своеобразие национального менталитета.

Несмотря на то, что во французской и русской литературах «парижский текст» представлен значительным количеством произведений, научных описаний «парижского текста» немного, среди них – диссертационные исследования Н.В. Рыбаковой «Парижский текст в художественном сознании Анны Ахматовой», М.А. Гололобова «Парижский текст в романах Э. Золя», А.А. Рубан «Образ Парижа во французской литературе конца XIX – начала XX веков».

Актуальность изучения образа Парижа в творчестве писателей-эмигрантов определяется не только недостаточной изученностью, но и тем, что «городской текст» становится частью «художественного пространства, выстраиваемого преимущественно из перспективы героя-эмигранта и порождающего определенные типы сюжетов и символических полей» [259; 5].

Во французском литературоведении интерес к образу Парижа возник уже в 1867 г., когда вышел «Парижский гид», включавший в себя обзор произведений, в которых упоминался Париж. В исследовании Мари-Сильви Жан «Ночной Париж: Нерваль, Мопассан, Пруст, Арагон» (1991) представлен глубокий анализ образа Парижа в оппозиции *дневной / ночной* в произведениях этих писателей.

Создавая художественный образ столицы Франции, Г. Газданов не просто «привязывает» изображенный мир к определенным топографическим реалиям, но и наделяет его особой символикой и смыслом, делает неотъемлемой частью картины мира своих произведений. «Парижский текст» романов и рассказов писателя – элемент, конституирующий художественное пространство его прозы.

Часто Париж является *point de départ* путешествия героя, из него он отправляется в пространство памяти или грез. Париж – место действия большей части рассказов и почти всех романов писателя. Писатель не скупится в своих произведениях на подробное описание этого города, его кварталов, передавая особую атмосферу столицы. В описании Парижа (особенно в дебютных произведениях) можно ощутить влияние на молодого писателя стиля А.Белого (в создании образа Петербурга): «Глядя мечтательно в ту бескрайность туманов, государственный человек из черного куба кареты вдруг расширился во все стороны и над ней воспарил; и ему захотелось, чтоб вперед пролетела карета, чтоб проспекты летели навстречу – за проспектом проспект, чтобы вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как змеиными кольцами, черновато-серыми домовыми кубами; чтобы вся,

проспектами притиснутая земля, в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом; чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя, чтобы... Мокрый, скользкий проспект пересекался мокрым проспектом под прямым, девяностоградусным углом; в точке пересечения линий стал городской... И такие же точно там возвышались дома, и такие же серые проходили там токи людские, и такой же стоял там зелено-желтый туман» [2; 17 – 18]. Такую же «геометрию» описания места и обитателей мы встречаем и у Г. Газданова: «В орнаменте строгого асфальта, ровных стен и домов, где пол гладок, как брюхо ящерицы и швейцары медлительны, как крокодилы» [7, Т.4; 493]; «Кафе было полно, на длинных скамьях за столами сидели люди настолько неправдоподобные... не мог сделать двух шагов и падал со странной неподвижностью тела, совершенно не сгибаясь и даже не протягивая вперед рук...» [6, Т. 3; 195]; «Это было большое кафе...обилием прямых линий и острых углов и еще тем, что громадные лампы потолков были устроены в форме нескольких параллельных плоскостей... когда эти плоскости образовывали с потолком характерные для кафе острые углы...» [там же; 197 – 198].

Г. Адамович в своем отклике на роман «Ночные дороги» обратил внимание на атмосферу газдановского Парижа, где происходят «блуждания по городу, встречи с чудаками и пьяницами, беседы с людьми, ночью живущими, а днем спящими; мир причудливый и совсем особый, где рядом с деловитым рабочем, пьющим у прилавка горячее молоко, может оказаться, кто знает, и Верлен!» [32]. Позднее другой критик, А. Слизский, также отметил эту особую атмосферу, подчеркивая, что «отказать автору нельзя ни в таланте, ни в наблюдательности; портреты и зарисовки проституток и алкоголиков, сутенеров, наркоманов и развратников удачны, остры и точны» [286; 160].

В повести «Великий музыкант» герой представляет свое восприятие облика города в первые дни его пребывания в эмиграции: «Дойдя до угла бульваров Распай и Монпарнас, я вспомнил, как по приезде своем в Париж, я часто приходил сюда и смотрел на незнакомые, широкие улицы; и от того, что я не знал, куда они идут и где кончаются, от этого недостатка чисто практических сведений, у меня создавалось такое чувство, точно я стою перед чем-то неизвестным: и сотни различных мыслей о парижских жителях представлялись мне – в том туманном и чудесном виде, к которому тогда было привычно мое воображение» [6, Т. 3; 207]. Париж воспринимается героем по-разному в разные периоды его жизни: «В те времена я имел о Париже очень приблизительное представление, и вид этого города ночью неизменно поражал меня, как декорации гигантского и почти безмолвного спектакля...<...> Теперь, когда я знаю Париж лучше, чем любой город моей родины, мне нужно сделать над собой большое усилие, чтобы вновь увидеть этот его почти исчезнувший, почти потерянный облик» [9; 184]. Париж первого романа – теплый, влажный, чуть романтический; «он существует только ночью; образ его

сливается с образом возлюбленной, ему передается ее тепло, ее ровное дыхание. Париж "Ночных дорог" – город одиноких» [329; 51].

Образ Парижа может быть рассмотрен через оппозицию ночь / день. Ночная жизнь города отличается от дневной настолько, что писателю удалось в своих произведениях создать два образа Парижа – ночного и дневного. Одни персонажи населяют богатые кварталы города и живут дневной жизнью («Пилигримы»). Другие – маргинальная среда, обитатели парижского дна («Ночные дороги»), русские эмигранты (Монпарнас, Монмартр, Большие Бульвары) и рабочие, – живут в бедных рабочих кварталах Сен-Дени («Бистро»). Перед нами предстают два разных города, с разными обитателями разных кварталов, с разными событиями. Даже воздух ночного Парижа другой: «В ней (ночной жизни – Е.К.) было нечто искусственное и ненастоящее и все, что происходило, совершалось в ином воздухе и воспринималось иначе, чем если бы это случилось днем, – да я думаю, что, пожалуй, днем это вообще не могло случиться. <...> ... ночью вообще люди живут не так, как днем, они находятся в полупрозрачном забвении, бессознательном, но несомненном, и говорят о вещах, о которых молчали бы днем – точно опьянев от неизвестных и незримых паров разлитого в воздухе, почти ядовитого напитка» [9; 197]. Мир ночного Парижа и дневного Парижа представлен как разные реальности, и герой ведет разное существование в этих мирах: «... мое собственное существование проходило в каком-то ином пространстве, ритм которого не соответствовал внешним обстоятельствам» [6, Т. I; 628]. Ритм жизни в дневном городе суетливый («Хана», «Бомбей», «История одного путешествия» и др.), лишенный романтического очарования, в ночном городе – текучий, медленный, освещенный таинственным светом уличных фонарей: «Был поздний час, прохожих становилось все меньше, и на ярко освещенной террасе кафе, окруженной бледнеющим и удаляющимся светом тротуарных фонарей, который, в свою очередь, смешивался с лунными лучами, мы остались одни, остальные уже ушли...» [9; 213]; «...и я продолжал с наслаждением шагать в эту прозрачную, безмолвную и светлую ночь. Париж спал глубоким сном в этот час» [там же; 215]; «Я возвращался домой обычно в пятом или шестом часу утра, по неузнаваемым пустым и сонным улицам» [там же; 226]. Герой предпочитает ночную жизнь: «...во мне произошла перемена, которая в дальнейшем отразилась, однако, и на внешнем образе моего существования и привела меня к тому, что я стал предпочитать ночь дню и дневной свет сделался мне неприятен. Это произошло примерно на пятый год моего пребывания в Париже» [там же; 188]: «...я вставал все позже, возвращался домой глубокой ночью – и, наконец, после нескольких недель такой жизни стал уже регулярно ложиться утром и вставать вечером» [9; 189].

Путь героя в «Вечере у Клэр» в реальном пространстве маркирован названиями улиц, станций метро и т.п. По такому подробному описанию можно составить маршрут его пути: «...и шел потом пешком с улицы Raynouard на площадь St. Michel..., проходил мимо конюшен Ecole Militaire....потом я шагал по длинной и узкой улице Babylone, ... пока я не пересекал черную

сверкающую полосу бульвара Raspail, ... я добирался наконец до своей гостиницы». Как верно подметил С.Р. Федякин, «медленное движение по ночному городу, медленные, лениво изгибающиеся фразы, описывающие это движение, – и, от детали к детали, все отчетливее становится образ ночного города, которому не вредит ни воображаемая, расцвеченная огнями и "покрытая иностранными кораблями", несколько романтическая "гавань", ни – в самом начале абзаца – "густой конский запах, столь необычный для Парижа", – своего рода образ "от противного", "вписанный" в образ города под знаком отрицания ("не"). Ночной Париж – спокойный, теплый, столь близкий к поэтической формуле "печаль моя светла", начинается с упоминания Клэр, образ которой и вносит – поначалу совсем незаметно – в этот пейзаж теплоту и мягкость ("печаль моя полна тобою"). И даже смутные, тревожащие ночные тени ("шевелились какие-то дрожащие тела"), сумрачные, недоволепловившиеся образы, скорее даже пра-образы, здесь выдержаны в той же тональности, в том же: "мне грустно и легко" [329; 50].

Однако ночной Париж в романе «Ночные дороги» остается враждебным рассказчику, и он ощущает свое одиночество острее, когда остается наедине с собой в ночном городе: «В этом ночном Париже я чувствовал себя каждый день, во время работы, приблизительно как трезвый среди пьяных. Вся его жизнь была мне чужда и не вызывала у меня ничего, кроме отвращения или сожаления, все эти любители ночных кабачков или специальных заведений, эти своеобразные влюбленные, по терминологии Ральди, похожие своим бесстыдством на обезьян зоологического сада, – от всего этого, как говорил один из моих коллег по шоферскому ремеслу, специалист греческой философии и неутомимый комментатор Аристотель, с души воротило. Уйти от этого было нельзя; и об этих годах моей жизни у меня осталось впечатление, что я провел их в огромном и апокалиптически смрадном лабиринте» [9; 192]. Парижский текст этого романа столь же неоднозначен, как и в других произведениях писателя. Париж – город, обнажающий дисгармоничность человеческого существования, заставляющий героя острее чувствовать экзистенциальную трагедийность своей жизни.

Вместе с Еленой Николаевной («Призрак Александра Вольфа») герой-рассказчик совершает прогулки по Парижу, показывая ей «настоящий город», парижское дно: «нищие рабочие кварталы, провинциальные, отдаленные от центра улицы, постройки на окраинах, некоторые набережные» [12; 67].

По словам С.Р. Федякина, ночь – время застывшей жизни, и время той, прошлой России, которая становится вновь ощутимой в Париже. О парижском пространстве романа «Вечер у Клэр» исследователь пишет: «Здесь, в этом городе, Россия рождается вновь, и образ Парижа, запечатленный в первом абзаце, "размывается", из воплощенной реальности превращается в тот возможный изгиб жизни юного героя, который с медленным движением писателя по своему прошлому, с медленным прояснением сюжетных изгибов, все более и более приобретает черты неизбежности» [329; 51].

Значимость места происходящих событий подчеркнута и тем, что оно обязательно обозначено в самом начале описываемых событий, и детализированными описаниями пространства, что делает художественный топос почти осязаемым, а в некоторых дебютных рассказах даже кинематографичным.

Человек в мире Г. Газданова соотнесен с реальным пространством как *чужой* среди *чужих*. В романе «Ночные дороги» мы встречаем, по мнению Т.Н. Красавченко, «монументальную панораму современного чистилища и ада, «мертвого мира», места мучений человека» [181; 240]. Герой не находит своего места, поэтому постоянно находится в движении (бродит по ночным улицам, работает ночным таксистом, гуляет в Люксембургском парке и т.д.).

Совсем не случайно роман «Ночные дороги» начинается с четкого обозначения местонахождения героя: «...глубокой ночью на совершенно безлюдной в эти часы площади Св. Августина» [9; 157]. Рассказчик пристально наблюдает за перемещениями инвалидной коляски: «Тележка с удивительной медленностью, как во сне, обогнула круг светящихся многоугольников и стала подниматься по бульвару Османн. Я приблизился, чтобы лучше ее рассмотреть...» [там же]. Наблюдение за движением сидящей в тележке старухи отражает жизненное и философское кредо рассказчика: «...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 чужие мне жизни, которое последние годы почти не оставляло меня» [там же; 158]. «Бескорыстное любопытство» рассказчика становится ключом к содержательному аспекту романа.

Фабульным каркасом «Ночных дорог» является история знакомств героя с обитателями парижского дна: нищими эмигрантами, проститутками, спившимся философом. В центре повествования – история его дружбы с бывшей ослепительной красавицей, дамой полусвета – Жанной Ральди. Фотографии Ральди многолетней давности переносят его в пространственно-временной пласт другой жизни, позволяют проникнуть в прошлое другого человека: «Я увидел теперь отчетливо блеклые фотографии Ральди, снятые в эпоху ее расцвета, снимок с гербом города Ниццы в жемчугах, с рисунком масляными красками, изображавшим казино на сваях, с надписью «Ниццкий карнавал, первый приз» и датой: один из первых годов нашего столетия» [там же; 309].

Поведение своих знакомых и случайных клиентов он пытается объяснить, рисуя в воображении картины их жизни: «Я подумал, что он жил годами все в одном и том же своем маленьком городке, составлял нотариальные акты... и тайком от семьи и близких знакомых лелеял убогую и наивную иллюзию, что он в сущности, блестящий кутила и любитель женщин, и вот ради этой иллюзии, которая придавала всей его жизни тайный смысл, он уезжал в Париж, «по делам»...» [9; 224].

Между тем у названия этого романа есть и конкретное значение. Ночные дороги – это городские дороги, «зловещий и фантастический Париж... чужой город далекой и чужой страны», Париж, увиденный глазами «незамеченного поколения» (В. Варшавский), которому судьба «не дала возможности проявить себя в каком-нибудь большом человеческом начинании. Они были обречены стать людьми гораздо более лишними, чем все «лишние люди» русского прошлого. ... Они еще помнят Россию и на чужбине чувствуют себя изгнанниками. ... Но воспоминаний о России у них слишком мало, чтобы ими можно было жить» [79; 15 – 17]. В.С. Варшавский писал об эмигрантах первой волны, к числу которых принадлежал Г. Газданов, его герои, многие персонажи эмигрантской литературы: «Это действительно как бы «голый» человек... В социальном смысле он находится в пустоте, нигде и ни в каком времени, как бы выброшен из общего социального мира и представлен самому себе... Давящее чувство небытия, тоска по какой-то дали и слова Гамлета «пала связь времен» – вот, вероятно, весь состав сознания такого человека» [80; 164].

Позиция «незамеченного поколения» объясняет отчасти значение и смысл самого романа. Стремлением преодолеть отчужденность, внутреннее состояние одиночества и потерянности, изолированность от мира и разрыв отношений с обществом, восстановить распавшуюся «связь времен» обусловлено движение рассказчика-эмигранта во времени и пространстве не только собственной судьбы, но и судеб других людей, его приобщение к течению мировой истории, ходу философской мысли, пространству культурной памяти.

В городе герой Г. Газданова физически находится в замкнутом пространстве: узкие улочки, гостиничный номер, квартира, кабинеты, гостиные и т.п. («Гостиница грядущего», «Превращение», «Водяная тюрьма», «Биография» и др.) – и испытывает потребность в выходе за границы этого материального мира. Писатель настойчиво детализирует обстановку, нагнетает предметность места действия с помощью описаний гостиничного номера, комнаты, квартала. Например, в рассказе «Быстро» с самого первого абзаца детальное описание Парижа меняется по мере продвижения в бедные, рабочие кварталы: «Бывают в Париже иногда особенно светлые дни, когда вдруг воздух становится чист, как если бы это было в поле или в лесу. И тогда и фасады домов, и фонарные столбы, и вывески, и балконы приобретают необыкновенную отчетливость и выразительность. <...> Париж начинает меняться, вырождаться, тускнеть и в сущности перестает быть Парижем: уменьшаются и вытягиваются дома, мутнеют окна, на железных, заржавленных балюстрадах балконов повисает белье, становится больше стен и меньше стекол, темнеют и трескаются двери домов, – и вот, наконец, начинают тянуться глухие закопченные стены, окружающие фабрики» [10; 131]. Постепенно перемещение это заканчивается детальным описанием комнаты главного героя Франсуа: «У него была маленькая комната с сырой и глубокой кроватью, небольшим тазиком и кувшином для умывания, стоявшем на хромом столе; на идущих пузырями обоях были отпечатаны огромные красные цветы, на стене висело огромное

зеркало, неверно отражавшее лицо» [10; 131]. Писатель останавливается на таком подробном описании комнаты для того, чтобы эта удручающая картина объяснила, почему Франсуа приходил сюда только на ночь.

В романе «История одного путешествия» он создает образ эмигрантского Парижа, с Монпарнасом в центре, передавая особую атмосферу: «За столиками *Соррале* сидело множество народа <...> Невзрачные художники с голодными лицами, нелепо одетые <...> спорили о Сезанне, Пикассо, Фужита; <...> какой-то развязный и многословный субъект ожесточенно хвалил французскую поэзию и цитировал стихи Бодлера и Рэмбо <...> Вот молодой автор, находящийся под сильным влиянием современной французской прозы <...> Вот подающий надежды философ – труд об истории романской мысли, книга в печати о русском богоборчестве, интереснейшие статьи о Владимире Соловьеве, Бергсоне, Гуссерле; живет на содержании у отставной мюзикхолльной красавицы <...> – Неприятная вещь, Монпарнас, – сказал Володя, поднимаясь. – Да; только это хуже, чем вы думаете, – ответил Артур» [7, Т. I; 217 – 218].

В произведениях Г. Газданова предстает образ Парижа во время немецкой оккупации («Панихида»): «Это было в жестокие и печальные времена немецкой оккупации Парижа. Война захватывала все большие и большие пространства. Сотни тысяч людей двигались по замерзшим дорогам России, шли бои в Африке, взрывались бомбы в Европе. По вечерам Париж погружался в ледяную тьму, нигде не горели фонари и не светились окна. Только в редкие зимние ночи луна освещала этот замерзший, почти призрачный город, точно созданный чьим-то чудовищным воображением и забытый в апокалиптической глубине времен. В многоэтажных домах, которые давно перестали отапливаться, стояла ледяная сырость» [6, Т.3; 572].

Писатель очень точен в описаниях места и времени повествования, это придает некую документальность изложению: «В те времена я пришел однажды в небольшое кафе, в одном из предместий Парижа, где у меня было свидание со случайным знакомым. Это было вечером, лютой зимой сорок второго года» [6, Т.3; 579]. Такое подробное описание жизни и быта представителей русской эмиграции во время оккупации изнутри несет отпечаток правдоподобности и реалистичности.

Художественный топос текста включает в себя всю систему его неоднородных пространственных отношений и может выступать «в качестве языка» для выражения других, непространственных отношений [314; 104]. По мнению А.И. Домашнева, одна из возможностей членения топонимической структуры текста связана с действующими лицами: обладая собственным пространством в композиции сюжета, каждый персонаж получает в то же время дополнительную характеристику через приписанное ему автором пространство художественного действия [128; 87]. Повторение описания Парижа в разных произведениях, например, получает символическое переосмысление и актуализирует разные нюансы, становясь символом крушения надежд (Ральди, Платон из «Ночных дорог»), ухода из жизни (Тигр

из «Вечернего спутника») и т.п. Выполняя характерологическую функцию, топонимические описания входят тем самым в структуру образа персонажа.

Итак, образ Парижа, состоящий из противно-и сопоставленных элементов, смыслодополняющих друг друга, неоднозначен и многолик. Жители города, его здания, площади, бульвары и улицы, разное время суток, атмосфера тех или иных мест в разные исторические моменты – все это передает неповторимый колорит не только самого Парижа, но и того отражения, которое получает этот город в драматическом сознании русского эмигранта. Его позиция не может определяться лишь как позиция наблюдателя или аутсайдера, постепенно он становится одним из жителей Парижа, ощущая свою глубинную сопричастность городу и его коренным жителям.

В прозе Г. Газданова Париж – это место, наполненное особым драматизмом. В нем с яркостью выявляется несовершенство человеческой природы, соединившее прекрасное с безобразным, высокое с низким, созидательное с разрушительным в пределах одного пространства, стремящегося к противоположным полюсам: нищеты и богатства, дня и ночи, благородства и преступности. Антиномичная структура Парижского текста связана с многочисленными оксюморонами в жизни этого города. Газдановский Париж в каждом отдельном произведении наделяется новыми штрихами и деталями, которые вместе «работают» на создание образа города, одновременно притягивающего и отталкивающего автора и героев, города неповторимого в своих противоречиях, отражающего тот сложный, подчас хаотичный миропорядок, который писатель пытался запечатлеть в своих книгах.

1.1.3. Импрессионистская концепция времени

Эстетика импрессионизма в творчестве Г. Газданова проявляется в организации художественного времени, концепция которого основана на признании ценности мига. «Импрессионизм, основанный на фиксации мгновения, впечатления секундного фрагмента бытия, приходит в результате к осознанию ценности времени как длительности, как течения, как процесса постепенного, плавного превращения настоящего в прошлое, будущего – в настоящее. Через ощущение самоценности мгновения импрессионист приходит к ощущению самоценности бытия; мгновения, соединившись, ожили, наполнились осмысленным движением времени. Именно через мгновение импрессионистическая эстетика постигает вечность... при всем многообразии восприятия времени, накопленном литературой импрессионизма, несомненным является одно: ценность мгновения, будь оно локализовано в прошлом или настоящем, и ценность времени земного бытия человека, воспринимающего это мгновение» [112; 181].

В прозе Г. Газданова многочисленные переходы из одного пространственного плана в другой вызваны спецификой импрессионистской концепции времени, которая позволяет чередовать разные мгновения жизни. В ранней прозе Г. Газданова, ориентированной на эстетику модернизма начала

века, обнаруживаются приемы монтажной композиции, которые передают различные мгновения бытия героев.

Фрагментарность временной организации является основной структурной характеристикой дебютных рассказов «Гостиница грядущего», «Повесть о трех неудачах», «Шпион», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак». Все они построены на игре временными планами. Например, в рассказе «Гостиница грядущего», в том случае, когда дается описание событий в их непосредственном развитии, на первый план выступает непреобразованное сюжетное время, и основой повествования становится форма настоящего времени для выражения уже свершившегося и предстоящего действия. В этом рассказе, как и в перечисленных выше, используется настоящее время для описания событий, в «реальности» происходившие в разные временные отрезки. Мы насчитали 12 таких временных эпизодов. Первый – это настоящее, из которого рассказчик обращается к читателю: «Можете себе представить – парижская улица» [7, Т.1.; 493]. Его обращение производит эффект голоса за кадром фильма, который комментирует происходящие события. Фрагментарность временной организации создает впечатление кинематографичности изображения, обусловленное также приемом монтажа отдельных, казуально, казалось бы, мало связанных эпизодов. Как при съемке фильма дается крупный план, очень точно описано место действия. Далее камера без плавных переходов, что объясняет скачок во времени, сфокусирована на герое, рассказывающем историю Бланш в том же настоящем времени, которое он использует и для совершенного действия: «Она вдруг приезжает домой на велосипеде и через два дня продает его» [там же, 493]. Это опять создает впечатление перемещения кинокамеры. Его последующий диалог с Бланш происходит не одновременно со временем рассказывания этой истории, а гораздо раньше, и об этом не сразу можно догадаться, так как нет никаких логических переходов во времени и пространстве. Нельзя понять, где происходит этот диалог: на улице, в комнате Бланш, на лестнице или в другом помещении гостиницы. После этого короткого, обрывистого диалога рассказчик вновь продолжает представлять других обитателей гостиницы и возвращается к исходному настоящему времени изображения. Одновременно с его рассказом и свистом братьев кто-то входит в гостиницу, синхронность эта выражена при помощи слов: «Когда его подметка стукнет... – сразу открываются четыре двери. Со второго на него смотрит Жозеф, с третьего – Жан, с четвертого – Жак и с пятого – Жакоб» [там же; 494], «А Сережа все поет...» [там же; 495], «...три брата спускаются во второй этаж. Тогда m-г Си вызывает Сюзи» [там же]; при помощи повторов: «Ровно в четверть десятого агент выходит из своей комнаты. Ровно в четверть десятого открываются четыре двери и четыре брата кричат...» [7, Т.1; 495]; при помощи графических средств:

«Жозеф говорит: – Держи.

Жан: – Смотри. А некто

Жак: – Вот этот? поднимается

Жакоб: – Наплевать. по лестнице» [там же; 495].

Как и у Д. Джойса («Улисс»), в этом рассказе «ни одно из синхронно протекающих событий «в тени» не остается – они производятся параллельно, кумулятивно нанизываясь друг на друга» [76; 352]. Обозначается место действия, действующие лица. Сразу следует отметить экономичность изобразительных средств: вместо развернутых портретов и развернутых характеристик выделяются основные, существенные, нужные детали. Это усиливает эффект разорванности, фрагментарности повествования, необходимый для изображения сумбурной, плохо устроенной жизни постояльцев гостиницы.

Пространственно-временная организация находит воплощение на синтаксическом уровне. В первой части рассказа «Губы как таковые» очень много неполносоставных и собственно-именных предложений, составляющих целые абзацы, которые сменяются чередой простых предложений: «В орнаменте: ежедневных обедов и жизней легких, как облако. Гостиница грядущего. ... В нижнем этаже – только одна постоянная обитательница – с именем Бланш: это псевдоним, так как она брюнетка. Ей двадцать лет. ... В графе о профессии – студентка» [7, Т.1; 493]; «Трактат о губах как таковых. Губы как лохмотья красоты, как материал для парфюмерных изысканий, как незаживающий шрам любви, вооруженной ножом» [7; 494]. Рассказчик не останавливается на деталях, он обрисовывает картину, набрасывает декорации, в которых происходят события. Герои ограничены своей житейской повседневной возней, и счастье их построено на очень узкой, лимитированной экономической основе – точно рассчитанной. Отсюда понятна и возникающая ирония героя-рассказчика. События эти представляют повседневную жизнь обитателей, и синтаксис (неполные предложения, разорванные фразы) отображает несуразность и алогичное их существование. Динамизм повествования задается именно благодаря смене именных конструкций на глагольные. Действия персонажей происходят одновременно в определенный временной отрезок.

По мнению Л.В. Сыроватко, сама гостиница грядущего дана в ином ключе, преимущественно через звук: шумы, голоса, реплики и ремарки – эстетика сценария, как бы предназначенного для радио [298; 776].

В этом рассказе отсутствие причинно-следственных связей, нестабильность действия передает атмосферу Парижа начала прошлого века и положение самого героя-рассказчика в нем. Все подчинено идее временности, смутного периода, ожидания лучших изменений. Повествование основано на законе экономии времени, характерном для устной речи: обрывки фраз, эллиптические предложения, разговорный стиль, диалоги и т.п. Все эти языковые средства используются для создания динамизма повествования, для воплощения идеи суетливости и несуразности. Метафоричность описанного позволяет понять то удручающее впечатление, которое гостиница производит на героя-рассказчика: образы рептилий, ключевые в рассказе, ассоциируются с опасностью и негативными ощущениями: «... пол гладок, как брюхо ящерицы,

и швейцары медлительны, как крокодилы» [7, Т. 4; 493]. В этом контексте символично и название рассказа: гостиница как место временного проживания, то есть пространство и грядущее, то неясное время, когда все изменится, но неизвестно, в какую сторону. Уже само название рассказа представляет собой пространственно-временное соединение. Но метонимическое грядущее – собирательный образ, – представлено и теми персонажами, которые обитают в этой гостинице: «Грядущее помещается в пяти этажах» [там же; 493]. Знакомство с этими обитателями дает понять, что будущего у них нет. Эти два понятия могут быть интерпретированы и как противоречивые, полярно несовместимые; нет нормальной, прежней, привычной жизни в этой эфемерной гостинице: «В гостинице грядущего нет твердой привычки иметь постоянную профессию» [там же; 496]. Герои занимаются пустыми, не нужными никому, кроме них, делами: «Бланш пишет трактат <...> Значит, Бланш недаром называется студенткой» [там же, 496]. Только последние три абзаца рассказа выстраиваются в хронологическом порядке: «В три часа...; Часов в десять вечера...; Через полчаса...» [там же]. Все эти многочисленные временные отрезки представляют всего один день из жизни обитателей гостиницы, использование одного грамматического настоящего времени подчеркивает, по нашему убеждению, тот факт, что изо дня в день ничего не меняется, уклад жизни обитателей монотонный и неинтересный. Перспективы будущего неопределенны, надежды на выход из затруднений иллюзорны.

Описывая ряд фрагментарно-хаотических эпизодов из жизни постояльцев гостиницы, Г. Газданов опирается на импрессионистскую концепцию важности мгновения, мига, в каждом из которых отражается суть существования его героев.

Г. Газданов часто специально увеличивает субъективное время героя по отношению ко времени изображения для того, чтобы показать психологические процессы. Эта тенденция характерна для импрессионистской прозы, в которой реальные параметры времени «сдвинуты, мгновение здесь может по законам субъективной памяти перерасти в вечность, сравняться с вечностью по значимости, может не кончиться, длиться постоянно» [112; 187].

В его прозе многие аспекты художественного мира подчиняются принципу субъективизма, в том числе и организация художественного времени. «Импрессионизм в литературе, – считает Е.М. Евнина, – является углублением или особой формой психологизма, учитывающего вновь открытые подсознательные, текучие и трудно уловимые настроения и чувствования, связанность духовных процессов с телесными. Здесь был сделан еще один шаг к тому, чтобы зафиксировать необычайную сложность и подвижность внутреннего мира человека, шаг, связанный, несомненно, с кризисом позитивистских идей и развитием субъективизма в философских учениях конца XIX века» [134; 262].

Г. Газданов дал блестящий пример подобного рода психологизма в романе «Призрак Александра Вольфа». Он представил подробную картину того, что пережил герой-рассказчик всего лишь за несколько минут

«реального» времени. В романе этот эпизод занимает почти четыре страницы. Психологически скрупулезный анализ предваряет лаконизм фраз, констатирующих действия героя: «Я простоял несколько секунд... <...> В эту секунду я выстрелил. <...> Я оставался неподвижно там, где стоял, рядом с трупом моей лошади, две или три минуты» [7, Т.1; 31 – 32]. На этих страницах подробно описаны переживания, саморефлексия, малейшие движения души героя. По мнению И.И. Иоффе, в литературе импрессионизма «характер, поступки отступают перед их сочетанием, перед стечением обстоятельств происшедшего. Колорит события преобладает над фабулой события... Личность интересна в пределах данного мгновенного события, и не более. Импрессионизм... дает человека не единой, спаянной волей, но текучих, изменчивых настроений, безвольного, разорванного на тысячи ощущений» [150; 260 – 261]. Задаче передать эти ощущения подчинены многие эпизоды романов «Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды», «Ночные дороги», рассказов «Шпион», «Фонари», «Хана», «Бомбей», «Третья жизнь» и др.

Субъективно воспринимаемое время, описанное в романах Гайто Газданова, чаще всего дискретно. Линейная непрерывность времени утрачена, поскольку оно всецело зависит от сознания героя, курсирующего между прошлым, настоящим и будущим. Прерывистость, фрагментарность, издавна известная литературе, в произведениях Г. Газданова становится основным принципом организации художественного времени, динамизирующим сюжет.

Ориентация на воспринимающее сознание героя деформирует реальное время событий, которое может «сжиматься» (для актуализации мгновенности) и, напротив, намеренно «растягиваться» (прием ретардации). Мгновенные остановки художественного времени в отступлениях, рассуждениях, комментариях также спровоцированы теми или иными ощущениями героя. Организация художественного времени обусловлена важнейшим принципом импрессионистской эстетики, которым является «право писателя на предельную субъективизацию, право на смещение грани между субъективным и объективным в пользу субъективного, право на преобразование жизни по законам объективной памяти, по законам воспринимающего сознания» [112; 191 – 192].

Субъективизация повествования требует использования монтажной техники, которая позволяет выбирать из потока времени наиболее существенные фрагменты, различные временные планы которых «присоединяются» друг к другу с помощью конструкций типа «Я помню....», «Я вспомнил...», «Я вспоминал...» и т.п. Кроме указанных конструкций мы находим в достаточно большом количестве другие случаи, когда неожиданно возникший в повествовании образ (осязательный, звуковой, зрительный и т. д.) вызывает в герое поток ассоциаций, который в следующем фрагменте текста переносит его в другой пространственный и временной мир, как, например, в рассказе «Железный Лорд» (запах цветов *aux marché des Fleurs*), в романе

«История одного путешествия» и многих других: «Володе послышался тихий шум неторопливого прибоя – в летнюю темную ночь — и запах водорослей; длинные, зеленые, они прибивались к берегу и лениво полоскались в наступающей воде, и когда волны откидывались назад, легкий ветер доносил до Володи их увядающий запах. Володя втянул в себя воздух, стараясь отчетливее вспомнить их исчезающую, пахучую тень, и внезапно почувствовал — до того сильно, что открыл глаза и приподнялся на локте, — то горьковатое, почти миндальное, что, поколебавшись секунду в воздухе Володиной комнаты, вдруг стало плечами и ртом Аглаи Николаевны» [6, Т.1; 187 – 188].

Хронотоп прозы Г. Газданова соотносится с импрессионистической картиной мира, которая создает «целую концепцию подсознательного восприятия бытия, когда из пестрой мозаики цветов звуков, красок, запахов складывается некая целостность, объемная картина, сотворенная заново сознанием художника» [112; 191]. Художественное время в произведениях писателя образует сложную и многослойную структуру, и система координат повествования сориентирована не на реальное историческое время, а на «внутреннее восприятие», «внутренний хронотоп» героя-рассказчика, в котором прошлое переживается как настоящее, а картины будущего не обозначены. Выразить такое ощущение времени можно с помощью приемов нелинейного письма – монтажного, ассоциативно-присоединительного типа повествования, что отмечалось многими исследователями (С.М. Кабалоти, Н.Д. Цховребов и др.).

Роман «Вечер у Клэр» начинается с возвращения героя к себе в гостиницу. Параллельно герой совершает путешествие в свое прошлое, в воспоминания о событиях, которые привели его в начале романа в комнату Клэр. В одном абзаце романа «Вечер у Клэр» (эпизод на корабле) И.А.Дьяконова вычленила более восьми временных планов, свидетельствующих о том, что в этом повествовательном фрагменте сосуществуют, сменяя друг друга, восемь хронотопов. Так, помимо хронотопа рассказчика, который во время гражданской войны оказывается на пароходе, отплывающем из Феодосии в Константинополь, появляется временной план будущего [132; 47]: «И я стал мечтать, как я встречу Клэр в Париже, где она родилась и куда она, несомненно, вернется. Я увидел Францию, страну Клэр, и Париж, и площадь Согласия» [6, Т. I; 152-153]. Далее возникает временной план прошлого: «На пароходе отбивали склянки, их удары сразу напомнили мне бухту в Севастополе, покрытую множеством судов...» [там же]. Севастопольский порт вызывает в памяти картины далеких японских гаваней, заснувших над желтым океаном, задрожавший звук пилы — воспоминание о времени, когда герою было всего три года. Этот же звук переносит рассказчика в «Петербург с замершей водой, которую божественная сила звука снова превращала в далекий ландшафт островов Индийского океана» [6, Т. I; 152-153]. В конце фрагмента все указанные повествовательные планы синтезируются, в результате чего исчезает представление о «реальном» времени, а подлинным его измерением становится

«внутреннее восприятие, переживание момента в определенном состоянии, который, будучи воскрешаем памятью, – повторяется» [218; 132].

Время находит свое отражение в произведениях писателя как многоплановый прерывистый фон с ретроспективным показом событий, что определено особенностями импрессионистского времени: «это время – припоминаемое, ориентированное в прошлое» [112; 187].

Время, направленное в прошлое, не всегда далекое, и возврат ко времени изображения наблюдается во многих других произведениях («Черные лебеди», «Биография», «Железный Лорд», «Исчезновение Рикарди» и др.). В каждом произведении Гайто Газданова ощущается разрыв между временем, о котором идет речь, и временем рассказывания. По мнению И.А. Дьяконовой, эта диахронность во многом предопределена автобиографической основой романов Г. Газданова, но в то же время газдановский хронотоп заметно отличается от диахронного повествования автобиографий большим количеством временных перебивок [132; 47].

Наиболее частотны случаи перехода из одного временного плана в другой (особенно из настоящего в прошлое) в форме воспоминаний действующих лиц. Прием ретроспекции позволяет совместить разные временные пласты. Основное время повествования постоянно прерывается отступлениями-воспоминаниями, переносящими героя в другое пространство и время. Начало романа «Вечер у Клэр» («Клэр была больна») представляет ситуацию, которая включает в себя встречу с женщиной, возможность находиться рядом с ней, ее состояние внешне оправдывает присутствие героя-рассказчика возле нее и то, что их отношения не меняются качественно. Говоря о пустяках, оба ощущают, как атмосфера сгущается, и неизбежность любовной развязки неотвратимо приближается. Временные рамки обозначены употреблением прошедшего незаконченного времени, указывающего на повтор действия в прошлом: «Я просиживал у нее целые вечера..., опаздывал к последнему поезду...». Все это происходило по вечерам, когда после работы герой приходил к своей возлюбленной и проводил с ней время за ненужной болтовней: «...вечером я снова отправлялся к Клэр... вчера я опять явился..., на следующий день я приходил, я говорил..., я слушал и боялся, она смотрела мне в глаза» [7, Т.1; 39]. Они находились одни, так как ее муж... несколько месяцев тому назад уехал на Цейлон, но не торопились менять свои отношения, не торопились именно герой, так как для него ожидание встречи и обладания любимой уже вошло в привычку и Клэр из реальной женщины превратилась в вожделенную мечту: «Я ждал встречи с Вами десять лет» [там же; 45]. Эта женщина была для него тайной, запретным плодом. И все же время свиданий с Клэр – это время воспоминаний, ставших в Париже для Николая Соседова более важными, чем встречи с Клэр.

В романе «Вечер у Клэр» находит свое воплощение еще один важный в рамках эстетики и поэтики импрессионизма принцип: приоритет личного частного времени над историческим. Главный герой романа, находясь в комнате Клэр, вспоминает свое дореволюционное прошлое: детство,

родительский дом, учебу в гимназии. Период гражданской войны, непосредственным участником которой он являлся, в его памяти сохранился весьма примечательно: Николай запомнил только то, что было значимо и важно для него лично, то, что произвело на него наибольшее впечатление. И это никак не было связано с событиями «большой» истории, но для его внутреннего мира составило непреходящую ценность: «...и подобно тому, как дома и в гимназии значительные события нередко оставляли меня равнодушным, а мелочи, которым, казалось бы не следовало придавать значения, были для меня особенно важны, – так и во время гражданской войны бои и убитые и раненые прошли для меня почти бесследно, а запомнились навсегда только некоторые ощущения и мысли, часто очень далекие от обычных мыслей о войне. Самое лучшее мое воспоминание, относящееся к этому времени, заключалось в том, как однажды меня послали на наблюдательный пункт, находившийся на верхушке дерева, в лесу. ... Было так хорошо и прозрачно, и все звуки доходили до меня так ясно, и в маленьком озере, которое мне было видно сверху, так сверкала и рябилась вода, что я забыл о необходимости следить за вспышками и движением неприятельской кавалерии, о присутствии которой нам сообщила разведка, и о том, что в России происходит гражданская война, а я в этой войне участвую» [9; 113].

Первый роман Г. Газданова имеет такую же композицию, что и роман К.Федина «Города и годы» (1921 – 1924). Ориентация начинающего писателя на творческую манеру К. Федина проявляется и в том, что дискретное, мозаично изображенное время, время в том виде, в каком оно существует в сознании героя, моделирует импрессионистскую модель мира, в центре которой находится воспринимающее этот мир сознание. Субъективность повествовательного ракурса обуславливает скачки во времени и выбор определенных моментов в судьбе героя, особенности их интерпретации. Картина мира, представленная в прозе Г. Газданова, в связи с этим во многом противоречива: она дает события как разрозненные, разбросанные во времени и вместе с тем перетекающие одно в другое, соединенные в один поток памятью и чувствами героев. В прошлом и настоящем герой выбирает только то, что привлекает его. Особым значением он наделяет те мгновения своей жизни, которые оставили в его памяти наибольшие впечатления и ценность которых определяется не их местом и ролью в судьбе страны, народа, может быть, даже истории человечества, а их влиянием на его внутренний мир. Такой сугубо импрессионистический подход моделирует в прозе Г. Газданова особое понимание времени, которое перестает быть некой условной и абстрактной категорией, а становится живой, подвижной и лично значимой величиной.

Именно хронотоп во многом определяет своеобразие художественной картины мира произведений Г. Газданова. Многослойность пространственно-временной структуры позволяет ввести в текст ряд подвижных, перетекающих друг в друга образов, событий, эмоционально-психологических состояний, владеющих сознанием, памятью и воображением героя. Его восприятие является в силу особенностей поэтики импрессионизма отправной точкой

усложнения хронотопа, важный признак которого – «рекурсивность» (М.Звягина), делающая возможными обратные переходы из одного типа пространственно-временной модели в другую. Попытки героя осмыслить свою жизнь, избавиться от чувства экзистенциального одиночества, преодолеть отчужденность ведут за собой расширение пространственных границ какого-то определенного локуса и выход за пределы настоящего времени. В частности, в романе «Ночные дороги» послевоенный Париж изображен как место, остро драматизирующее противоречивость человеческого бытия. Культурная память и воображение героя делают возможными перемещения в другие пространственно-временные континуумы в поисках гармонизирующего начала.

Итак, художественная картина мира в прозе Гайто Газданова находится в отношениях взаимообусловленности со структурно-семантическими особенностями поэтики его произведений. Наиболее репрезентативными с этой точки зрения являются такие ее элементы, как пространственно-временная организация, мотивная структура и система образов. В результате их взаимодействия и создается особенный мир газдановских романов и рассказов.

Отличительная черта этого мира – отсутствие целостности, внутренний раскол, и, как следствие, драматическое противоречие между различными частями, состояниями, сущностями этого мира. Наиболее выразительно эта специфика проявляется в структурировании хронотопа, инвариантной моделью которого является биспациальность, то есть двучастность, двусоставность, двоемирие. Противоположные и сопоставленные компоненты этой модели могут варьироваться: прошлое и настоящее, Россия и Европа, Петербург и Париж, дореволюционная Россия и советская, Париж бедных кварталов и официально-помпезный, ночной и дневной, город и естественная, природная среда, пространство реальности и онейросфера. Разделение мира на части всегда является нарушением первоначальной гармонии и драматизирующим сознание героя фактором. Дестабилизация внутреннего состояния героя подчеркивается его одновременным пребыванием в двух мирах, как правило, это мир настоящего и мир воспоминаний о прошедшем, конфликт между которыми неизбежен и неразрешим. Импрессионистская концепция времени, основанная на ценности мгновения, определяет композицию произведений Г. Газданова. В ранних рассказах 20-х годов использован монтажный принцип объединения разновременных фрагментов в одно целое. Дискретность повествования, ослабление причинно-следственных связей между отдельными эпизодами – одна из особенностей поэтики раннего Г. Газданова, соответствующая модернистским тенденциям к эксперименту с текстом. В романной прозе писателя импрессионистское восприятие времени актуализируется в плавных и незаметных переходах от одного временного плана к другому. Повествователь сосредоточен на фиксации мимолетных состояний, незаметно сменяющих друг друга, на воспоминаниях, переходных настроениях.

1.2. Функциональный аспект системы образов

1.2.1. Герой-писатель в роли наблюдателя и реципиента

Художественная картина мира Гайто Газданова своеобразна во многом благодаря необычности созданных писателем образов. Наличие метауровня, на котором проявляется тематическая, мотивная, смысловая и структурная целостность газдановской прозы, позволяет говорить о единой для нее системе персонажей. Эта система включает в себя как центральных, так и второстепенных героев.

Романам и рассказам Г. Газданова в силу их принадлежности к модернистской художественной парадигме свойственна ориентация на сознание центрального персонажа, субъективностью которого пронизано все произведение. Его личность можно считать исходным пунктом, «так как с ним соотнесены все линии художественного действия, все персонажи» [128; 77]. Все основные события начинаются и разворачиваются вокруг главного героя, именно он выбирает круг своего общения и со-общения.

В творчестве Г. Газданова главный герой – смысловой центр произведения, независимо от того, является ли он основным субъектом повествования или нет. Главные герои романов и рассказов писателя составляют по ряду критериев отдельные группы. Среди таких критериев наиболее значимыми нам представляются следующие: творческий потенциал личности, соотношение созидательного и разрушительного начала в человеке, автобиографичность. Отталкиваясь от этих критериев, мы разделили героев газдановской прозы на две группы:

- герои-писатели или люди других творческих профессий, чаще всего наделенные автобиографическими чертами, склонные к рефлексии и саморефлексии, к внутренним метаморфозам;
- герои-созидатели, так же как и персонажи первой группы, наделенные способностью к творчеству, которая, как правило, проявляется в усилиях преобразовательного характера, направленных на других людей.

У каждой группы персонажей есть свои антиподы, герои, которых также можно объединить в другие группы, но по противоположным признакам:

- мнимые творцы, обделенные творческим даром, но искренно верящие в его наличие;
- герои-разрушители, оказывающие отрицательное воздействие на окружающих.

Высокое личностное сознание в литературе художественной модальности основывается на автономии личности по отношению к миру и Богу. Как подчеркивает С.Н. Бройтман, в личности ценится не то, что приближает ее к отвлеченной идее человека, а ее отличие от других людей [76; 256]. Создавая типы в своих произведениях, писатель отделяет главного героя от остальных персонажей именно по признаку его непохожести на них.

Герой-рассказчик Г. Газданова – творческая личность, интеллектуал, яркая индивидуальность – связан с писательской деятельностью, русский эмигрант,

имеющий за плечами горький опыт потерь и боли. Он размышляет, переживает и познает окружающий его мир через свои ощущения. Основные события в произведении показаны через призму его рецепции. Все внимание сконцентрировано на внутреннем мире главного героя. Этот герой изображен в разные периоды своей жизни (детство, юность, молодость, зрелые годы) и в разных жизненных ситуациях. Если рассматривать романы Г. Газданова о художнике как метаструктуру, то можно выделить в них отдельный сюжет о развитии и становлении творческой личности.

Процесс становления писательской личности интересовал Гайто Газданова на протяжении всей жизни, особенно привлекали его особенности психологии человека, способного к акту творчества, его память, мышление, воображение, то, как эта личность, отличающаяся от других способностью расширять горизонты реального мира, воспринимает действительность. В этом плане его произведения обнаруживают близость тенденциям, которые в русской литературе XX века проявились достаточно выразительно в творчестве М. Булгакова, К. Вагинова, В. Набокова, Л. Леонова и других авторов, обратившихся к теме творчества. Г. Газданов сумел найти свой мотив в освоении этой темы. Если у М. Булгакова в «Мастере и Маргарите», «Жизни господина де Мольера», «Театральном романе» рассматриваются отношения художника и его времени, художника и власти, у Л. Леонова в «Воре» и в романах К. Вагинова под пристальным вниманием оказывается психология творческого процесса, а В. Набоков в «Даре» вводит читателя в писательскую лабораторию, то Г. Газданов пытается изучить особенности восприятия и понимания мира творческой личностью. Поэтому его занимает все то, что предшествует созиданию нового. Это – внутренние процессы, связанные со становлением и рождением тех или иных настроений, состояний, необходимых для развития такой личности. Внимание к этим процессам во многом определяет лирический и одновременно драматический мир его прозы.

В первых рассказах герой-рассказчик не назван по имени, автор сообщает лишь его прозвище – Молодой. Он отличается от остальных участников описываемых им событий своей способностью художественно преображать действительность, свежестью восприятия. Затем молодой писатель или журналист появляется в других произведениях: «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Превращение», «Водяная тюрьма», где подчеркивается повышенная чуткость его восприятия, способность свободно перемещаться в любую точку своего прошлого, с точностью воссоставляя далекие события. Ю.В. Бабичева отмечает, что процесс осознания своего дара у этих героев «как одно из направлений путешествия души показан в самой ранней его стадии – предчувствия, пробуждения, становления» [42; 18].

«Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа» – романы, над которыми писатель работал в конце 30-х – начале 40-х годов, значительно усложняют психологический портрет героя-рассказчика. В этих произведениях, как и в романе «Вечер у Клэр», он является основным субъектом повествования, что значительно сокращает дистанцию между читателем и

героем. В отличие от героя-писателя модернистской литературы, аутичного и замкнутого в себе, рассказчик «Ночных дорог» обращен к другому. Он сознательно культивирует собственную наблюдательность, внимательно присматривается к окружающим, стараясь проникнуть в прошлое и настоящее каждого своего знакомого. В романе «Эвелина и ее друзья» рассказчик «перегружен чужими воспоминаниями», он настолько глубоко погружен в литературную традицию и судьбы героев своих и чужих произведений, что постепенно утрачивает собственную идентичность. Это придает его собственной жизни черты литературного текста, искусственности, от которой он избавляется, только осознав владеющее им давно чувство любви. Таков в самом общем виде вектор эволюции газдановского героя-писателя.

Мы считаем, что и на этапе *становления / поиска* герои находятся в процессе, они продолжают искать выход из сложившихся обстоятельств, пытаются обрести некую гармонию с окружающей действительностью, т.е. находятся в процессе становления и творческого, и личностного, а не только живут событийно-бытовой жизнью. Открытый финал представляет несколько вероятностных возможностей развития ситуации. Так, например, неизвестно, как поступит в дальнейшем Володя Рогачев (из романа это остается неясным), как сложится в дальнейшем судьба Николая Соседова после встречи с Клэр, безымянного писателя и Ольги и т.д.

Образ героя-писателя, являясь знаковым в прозе Гайто Газданова, воплощает идеи гуманистов, он противопоставляется окружающей его бездуховности.

В большинстве произведений главный герой имеет автобиографическую основу. В газдановедении утвердилось мнение (Л. Диенеш, Ст.С. Никоненко, Л.В. Сыроватко, Ю.В. Бабичева, О.М. Орлова, С.Г. Семенова и др.), что в произведениях с акториальным типом повествования, герой-рассказчик – лицо автобиографическое и многие исследователи, говоря о некоторых фактах биографии Г. Газданова, в качестве примеров даже приводят цитаты из его произведений (особенно, из романа «Вечер у Клэр»). Действительно, судьбы его героев во многом напоминают судьбу самого писателя, но отождествление автора и героя не являются вполне корректными с научной точки зрения.

По точному замечанию М.М. Бахтина, «самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде является черпать биографический материал произведений и обратно, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания, т.е. попросту совпадение фактов жизни героя и автора, производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируется <...>» [55; 36 – 37].

Полное отождествление писателя-творца и героя-рассказчика и прямые аналогии с жизнью и биографией Г. Газданова невозможны, хотя автобиографичность, безусловно, остается важной чертой многих его героев. Отношения автора и героя интересны, прежде всего, в ценностно-смысловом плане, где их оценки, взгляды и позиции зачастую действительно совпадают.

Главные герои дебютных рассказов и романов «Вечер у Клэр», «История одного путешествия» выражают нравственно-философскую концепцию целого поколения. Их воспоминания типичны для всех молодых людей, оказавшихся в эмиграции, они – выразители присущих многим эмигрантам воспоминаний о счастливой жизни старой России.

Уже в первых рассказах безымянный герой-рассказчик Молодой, проявляет свои задатки будущего писателя: он анализирует, оценивает, преображает окружающую его действительность. В романе «Вечер у Клэр» он персонализируется, получает имя Николай Соседов. Все события представлены через призму его памяти и субъективной оценки. Динамика повествования в романе достигается чередованием фрагментов описаний, рефлексий главного героя и рассказом о происходящих событиях. Благодаря отступлениям-воспоминаниям можно проследить этапы процесса личностного становления героя, его эволюцию.

Способность к саморефлексии у рассказчика романа «Вечер у Клэр» возникает в раннем детстве, в 8 лет. Его творческий дар проявляется, когда он описывает окружающий его мир как фабулу будущей книги. Предпосылками такого мировидения послужили книги и воспитание. Он достаточно подробно пишет о книгах в домашней библиотеке, которые читал, о своих литературных приоритетах, о тех писателях, философах, которые повлияли на формирование его эстетических предпочтений и воззрений: «Я тогда много читал; помню портрет Достоевского на первом томе его сочинений. <...> Я думаю, что это время усиленного чтения и развития, бывшее эпохой моего совершенно бессознательного существования, я мог бы сравнить с глубочайшим душевным обмороком» [7, Т. 1; 52]. Художественное воображение героя формирует способность при чтении переноситься в мир произведения. Постепенно два мира (реальный и ирреальный) начинают соперничать в его сознании. Его способность перемещаться в двух мирах расценивается им как «болезнь сознания», он ощущает себя иным, не похожим на окружающих его людей: «Моя внутренняя жизнь начинала существовать вопреки непосредственным событиям...» [там же; 53]. Такой восприимчивостью и сверхчувствительностью наделены и другие герои газдановской прозы, которых мы включили в первую группу.

Это состояние сосредоточенного внимания герой-рассказчик романа называет болезнью, недугом: «То время, когда я был всецело погружен в себя, ушло <...> и только изредка возвращалось ко мне, как припадки утихающей, но неизлечимой болезни» [там же; 53].

В других произведениях («Воспоминание», «Возвращение Будды», «Третья жизнь», «Фонари», «Водяная тюрьма» и др.) главные герои, имеющие самое непосредственное отношение к писательскому ремеслу, часто впадают в состояния транса, визионерства, физического и психического истощения.

Герой-писатель рассказа «Третья жизнь» предельно откровенен и раним, не стесняясь, пишет о самом сокровенном. Свое внутреннее состояние он описывает как душевную болезнь и называет его *ужасное томление, томление*

ожидания. В этом смысле рассказ перекликается с другими его произведениями (рассказ «Водяная тюрьма», романы «Вечер у Клэр», «Возвращение Будды» и др.), где герой также далек от реальности [186; 48]. Сережа из романа «Полет» постепенно проявляет способность строить свой собственный мир, этот дар начинает доминировать в сознании героя. Воображение позволяет ему убежать от реальности, укрываться в выдуманном им мире. Романтическая натура Сережи полностью раскрывается в его любовных отношениях с Лизой, когда он придумывает ирреальный мир, пытаясь художественно преобразовать действительность, воплотить свои фантазии, понимая, что в реальном мире его связь с родной тетей не будет воспринята позитивно.

Еще одна важная черта газдановского героя-писателя – быть соглядатаем, все время находиться на границе *события / соседства с событием*, но не в центре его (Т.О. Семенова). Чаще всего он остается наблюдателем внешнего действия, и вся его активность заключается в действии внутреннем, это тот случай, «когда внешнее действие служит толчком к освобождению внутреннего процесса, на котором сосредотачивается главный интерес сюжета» [76; 340].

Т.О. Семенова справедливо подмечает, что «соседство», «событийствование» характерно для всех героев Г. Газданова: его герой «всегда, будь он солдатом Добровольческой армии, журналистом, шофером и т. д., – сосед». «Соседство», по ее мнению, является универсальным повествовательным положением героев Газданова, которое позволяет им быть в меру отстраненным и в меру приближенным к окружающим. Только в таком положении газдановский герой-рассказчик способен совместить сопереживание с критической оценкой [277; 13].

Герою-писателю особенно присуща наблюдательность: он смотрит за другими людьми и как будто ищет невымышленные сюжеты для своих произведений: «И мое воображение рисовало мне картины, относящиеся к молодости этой женщины, создало вокруг нее целый мир, неверный, расплывчатый, но бесконечно очаровательный...» [9; 195].

«Истинный творец» (И. Дьяконова), начинающий писатель, Володя Рогачев собирается писать роман, в котором через ощущения и эмоции Артура он начинает выстраивать цепочку собственных ассоциаций. Описание творческой манеры работы над художественным произведением схоже с тем, как оно передано в рассказе «Счастье»: «Он замечал тогда, что полнота впечатления создается почти иррациональным звучанием слов, удачно удержанным и необъяснимым ритмом повествования, так, как если бы все, что написано, нельзя было рассказать, но что шло между словами как незримое, протекающее здесь, в этой книге, человеческое существование. Но когда он пытался писать так, почти не обращая внимания на построение фраз, все следя за этим ритмом и этим иррациональным, музыкальным движением, рассказ становился тяжелым и бессмысленным. Тогда он принимался за тщательную отделку текста, и выходило, что на его страницах появлялись удачные

сравнения, анекдотические места, и они становились похожими на ту среднюю французскую прозу, которую он всегда находил невыносимо фальшивой. И лишь в редкие часы, когда он не думал, как нужно писать и что нужно делать, когда он писал почти что с закрытыми глазами, не думая и не останавливаясь, ему удавалось, с помощью нескольких случайных слов, выразить то, что он хотел; и перечитывая некоторое время спустя эти страницы, он отчетливо вспоминал те ощущения, которые вызвали их и сохранили, вопреки закону забвения, их неувядаемую и иллюзорную жизнь» [6, Т.1; 263 – 264].

Один из главных героев «Истории одного путешествия» Володя Рогачев, как и Николай Соседов, обладает способностью перевоплощаться в других, которая приводит его к осознанию своей «непохожести» на окружающих его людей: «Ему казалось, что он принадлежит к людям, которым судьба дала что-то лишнее и тяжелое, что их давит все время и стесняет их движения и еще заставляет считать, что настоящее и то, в чем они живут, это все только случайность и недоразумение... Они могут быть скептиками, не верить ничему, не хранить никаких иллюзий, и все же есть нечто, мечтательное и далекое, что, несмотря на свою хрупкость, весь свой явный, безумный мираж: сильнее их и их отрицания» [там же; 158].

Процесс становления, творческого и личностного поиска, лежит в основе такой сюжетной схемы, в которой нет определенной исходной точки, и открытый финал предполагает множественно-вероятностные решения. Говоря о героях первого типа, отметим, что их творческое становление подобно путешествию, конечная точка которого так и не появляется в произведении, напротив, она снова становится точкой отсчета, либо исходной ситуацией для следующего путешествия. Так, для Николая Соседова встреча с Клэр, ее обретение – это одновременно и ее потеря, и начало следующей истории. В романе «Возвращение Будды» герой плывет на корабле в Австралию к своей возлюбленной Катрин, о которой мечтал последние годы: «... и я думал, что теперь, почему-то именно теперь, я заслужил право на другую жизнь» [6, Т.2; 252]. Эта другая жизнь означает возврат к реальной жизни. Финал романа не дает четкого представления о дальнейшей жизни героя: остается неясно, достигнет ли он Австралии и как произойдет его встреча с Катрин. Здесь опять открываются множественные возможности разрешения ситуации. И процесс становления героя, возможно, остается незавершенным.

Итак, общность героев первой группы мы видим в сходстве внешних и внутренних характеристик. Почти полностью совпадают основные вехи биографий героев, русских эмигрантов, прошедших Гражданскую войну и очутившихся на чужбине. Все они вначале работают, где придется, получают хорошее образование, хотя многие так и не приобретают соответствующего социального статуса.

Герой-писатель – это смысловой фокус и ценностный ориентир тех романов и рассказов, в которых он появляется. Мировосприятием и мироощущением героя-писателя задается система пространственно-временных,

морально-этических, художественно-эстетических координат в картине мира произведения.

Исходная позиция становится некой точкой, провоцирующей творческий поиск героя, а также состояния транса, выхода за пределы сознания в область бессознательного, представленного снами, видениями, фантазиями.

В творчестве Г. Газданова истинность художественного потенциала определяется способностью героя к особо чуткому пониманию мира, к проявлению сочувствия как глубокого интуитивного постижения своей и чужой жизни, а также умением тонко улавливать изменчивые состояния своей души и передавать мельчайшие оттенки чувств и эмоций.

В рассказе «Водопад» устами героя формулируется писательское кредо: «Как вы хотите, чтобы я писал? – говорил мне один из моих товарищей. – Вы останавливаетесь перед водопадом страшной силы, превосходящей человеческое воображение; льется вода, смешанная с солнечными лучами, в воздухе стоит сверкающее облако брызг. И вы держите в руках обыкновенный чайный стакан. Конечно, вода, которую вы наберете, будет той же водой из водопада; но разве человек, которому вы потом принесете и покажете этот стакан, – разве он поймет, что такое водопад? Литература – это такая же бесплодная попытка» [6, Т.3; 332].

Отсутствие этих качеств свидетельствует о неполноте дара, об ущербности таланта или даже его отсутствии. Героев, выдающих себя за художников, но не являющихся ими, писатель описывает с сарказмом. Это антиподы истинных художников, псевдописатели: «Книги Аркадия Александровича были, действительно, чудесны; то непреодолимое и прекрасное, что было в них, все росло и шумело и никогда не кончалось, все было умно, нежно и печально, – и только никто, кроме Ольги Александровны, не умел этого видеть» [7, Т.1; 323]. Объектом авторской иронии является писательское мастерство Аркадия Александровича, автора сентиментальных и однотипных романов. Работая по одной схеме, этот персонаж «прекрасно понимал и знал, что это такое (самолюбие и нравственность – Е. К.), и конфликты его героев имели чаще всего этические основания; но этому пониманию не соответствовали никакие его личные чувства» [там же; 326]. Причины литературного фиаско своего героя автор ищет в его личности. Будучи человеком слабовольным, компромиссным и нерешительным, Аркадий Александрович «не был способен испытывать или понять ни соблазна преступления, ни разврата, ни сильной страсти, ни стремления к убийству, ни мести, ни непреодолимого желания, ни изнурительного физического усилия... все шло в культурных полутонах и оттого все получалось, в сущности, неубедительно» [7, Т.1; 328]. Личностные качества, темперамент и характер писателя неразрывно связаны с особенностями его мастерства. Безынициативный и вялый Аркадий Александрович творчески бесплоден, первые порывы его молодости, связанные с желанием изменить «и жизнь, и искусство», очень быстро иссякают, а вместе с ними и способности к творческому поиску. Попытка несколько изменить стиль своих произведений

выглядит смешной: «после обеда, он сиделся писать книгу, которая называлась «Весенняя симфония» и в которой он непривычными словами описывал любовь двух молодых людей; причем в этой книге не было ни тлена, ни увядания, ни праха, а описывались вещи положительные и лирические; и это было бы неловко читать, как неловко было бы смотреть на старую и толстую женщину в легком газовом платье, которая бы прыгала по сцене, изображая юную сильфиду» [7, Т.1; 332 – 333]. Авторский сарказм подчеркивает неадекватность писательских притязаний Аркадия Александровича степени его таланта. В рассказе «Наследство» ирония автора выявляет его отношение к герою: «Сидор Спиридонович Вернер был преимущественно журналистом; хотя не всегда и не исключительно, но в значительной степени и главное, по призванию» [7, Т.4.; 480]. Трусов герой пытается оправдать тем предназначением, которое ему якобы уготовано: «В эпоху гражданской войны в России он считал, что не имеет права жертвовать своей жизнью, идя на фронт, ибо он незаменим в тылу, как пропагандист» [там же; 480]. Отсутствие журналистского таланта кажется незаметным на фоне общей бездарности: «В остальном его читатели и сотрудники были еще менее сильны, чем он, и, в конце концов, Сидор Спиридонович стал почти знаменитостью» [там же; 481].

Тема личности художника в русской литературе всегда звучала проблематично. Противоречивость творческой личности драматизируется у А.Пушкина: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, В заботы суетного света он малодушно погружен. Молчит его святая лира, Душа вкушает ...сон, И средь детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он». Гайто Газданов продолжает традиции русской классики в решении вопросов совместимости ничтожества и таланта, гениальности и злодейства.

Роман «Призрак Александра Вольфа» – одна из попыток его решения. Талантливо и искусно владея словом, Вольф все же не является в представлении автора настоящим художником. Высокой техники писательского мастерства недостаточно для того, чтобы стать им. Личность Вольфа – человека мстительного и злобного – препятствует развитию его литературного дара. Искусство Вольфа – только мимикрия, поскольку он сам остается в ряду псевдохудожников.

Г. Газданов дифференцирует понятия «писатель» и «личность», выделяет два аспекта: творческий и биографический. Морально-нравственный облик писателя является достаточно значимым для него. Противоположные полюса его образной системы представляют образы истинных и ложных художников. Первые являются своего рода лирическими двойниками писателя, вторые – объектами его жесткой иронии и сатиры. Г. Газданов в отношении творческого человека абсолютизирует принцип нравственности: настоящий писатель не может не соответствовать ему.

1.2.2. Созидательное начало «Пигмалионов» Г. Газданова

Ко второй группе мы относим тех героев, чью миссию можно назвать миссией преобразования: Артура («История одного путешествия»), Роберта, Роже («Пилигримы»), Пьера Форэ («Пробуждение»), Мервиля («Эвелина и ее друзья»), рассказчика («Об Ольге», «Эвелина и ее друзья»). У них есть своя Галатея: Виктория, Жанин, Мари-Анна, Сюзанна, Ольга, Эвелина. Эти персонажи объединяет, по мнению Л. В. Сыроватко, «...стремление преобразовать окружающий мир: помочь конкретному человеку, изменить его судьбу, подарить ему надежду на другую жизнь. Этот герой способен на творческий акт, посильный лишь Богу» [297; 660]. Мы определяем их как героев-созидателей, но творческий процесс созидания у них разнонаправлен. Артур меняет жизнь Виктории, дает ей возможность заново ее начать. Ради нее он идет на убийство, вытаскивает любимую женщину из среды порока. Созидательная функция Роберта направлена на изменение Жанины, и в процессе ее становления, он меняется сам.

Артур Томсон – персонаж противоречивый, совершивший убийство, которое он понимает, видимо, как возмездие за проступок убитого им доктора Штука. Он мало похож на англичанина, в его поведении отсутствуют стереотипные национальные черты: чопорность, снобизм и сдержанность. Артур – образованный, прекрасно говорит на нескольких языках, интеллигентный, спортивный, физически сильный, он, подобно многим персонажам Г. Газданова, переживает одиночество. Драма его существования обостряется при расставании с возлюбленной. И только ее возвращение, и стремление Артура найти и развить лучшие черты любимой женщины изменяют его мироощущение, делают его более гармоничным.

Образованный Роберт внешне спокоен, большое место занимает описание его мыслительной деятельности: он анализирует все события, иронизирует даже в критических и опасных для его жизни ситуациях, иногда проявляет некоторую циничность даже по отношению к своим близким людям. Выросший в роскоши, не привыкший трудиться и бороться за свое счастье, он ведет неинтересную, пресную, однообразную жизнь. Только что-то экстраординарное может всколыхнуть его и заставить почувствовать вкус жизни (пусть даже горький). Встреча с Жаниной, уличной женщиной, пробуждает Роберта. Занявшись превращением Жанины в образованную и интеллигентную даму, Роберт изменяется сам. Происходит его раскрепощение, исчезают привычная отстраненность и холодность. Поступки Артура и Роберта мотивированы любовью к женщине.

Метаморфоза Фреда («Пилигримы») обусловлена той социальной средой, в которой формировался его характер. Повествователь рассказывает о детстве Фреда, о тех жалких, ужасных условиях, в которых он рос, о жестокости, которую он испытал по отношению себе, и находит причины его сближения с криминальной средой в социуме.

Этот персонаж дважды претерпевает изменения. В первом случае, когда выходец парижского дна, подросток Френсис попадает однажды к немолодой

проститутке – любительнице низкопробного детективного романа. Именно она дает Френсису новое имя – Фред, так звали героя ее любимого авантюрного романа. И Френсис постепенно приобретает сходство с этим вымышленным образом, из раннего подростка преобразуется во Фреда, становится жестоким сутенером. В этом преобразении творческий потенциал не являлся определяющим, но для того, чтобы превратиться из ничтожества в личность, ему потребовалось много усилий.

Ключевым моментом во второй метаморфозе Фреда, исходной точкой начала процесса становления стал подслушанный в кафе разговор (речь шла об истории культуры), из-за которого происходит надлом в его сознании, еще не сформировавшееся понимание и предчувствие чего-то прекрасного, того, что поможет ему в жизни, то, чего он очень хочет: «О чем спорили эти люди? Он ничего не понял ни из того, что сказал первый, ни из того, что ответил второй. И какое значение в жизни каждого из них могла иметь история европейской культуры? <...> Он повторял про себя: эллинское наследство, христианство, классификация, иррациональная область, – это звучало как непонятные слова иностранного языка. Для понимания этого нужны были какие-то сведения...» [6, Т.2; 350]. Это означает, что до этого Фред вполне не был доволен тем, где и как жил. Это отличает его от Ренэ, Дуду и других, обнаруживает присущую ему способность к перерождению.

По его словам, именно то, что Жанина предпочла кого-то лучше него, и не давало ему покоя. Он тянулся, как и она, к лучшему, светлому. Фред сумел использовать посланный ему шанс и встретился с Рожэ, о котором ему рассказал сосед по тюремной камере. Так первый шаг возвращения героя к самому себе оказывается связанным с возвращением собственного имени.

Показательным является то, что сам сосед не сумел изменить свою жизнь, и мы понимаем, что для этого необходим характер, который есть у Фреда. Это – сильный, интересный человек. Значительную роль в его судьбе сыграли книги и стремление продолжить образование, благодаря которому он смог противостоять предопределенности.

Финал поражает неожиданной и нелепой гибелью Фреда-Френсиса. Роковая случайность становится причиной гибели героя и отражением трагического мироощущения автора.

В романе два варианта истории о метаморфозе. И два разных финала этой истории: преобразенные любовью Жанин и Роберт изменяются к лучшему; Френсис, узнавший мир с другой стороны, погибает. В роман вводится идея жизни-странствования, которая может оказаться для пилигримов небезопасной. Символична смерть Фреда: он падает со скалы из-за сильного тумана. Автор приводит читателя к мысли о существовании в мире непредвиденных роковых обстоятельств, поскольку даже тогда, когда ориентир, казалось бы, найден, человека могут ожидать любые случайности. Ему дано быть творцом своей судьбы и судеб близких, любимых им людей лишь отчасти. Он не сможет всецело управлять своей жизнью, и такие важные ее моменты, как рождение, любовь, смерть, неподвластны ему.

Пьер Форэ из романа «Пробуждение», спасая Мари-Анну, возрождается сам, понимает свое предназначение и смысл своей жизни. В свою очередь, Мари возрождается, или точнее, перерождается под влиянием любви Пьера, она меняется полностью. Главный герой Пьер Форэ, ничем не примечательный молодой человек, бухгалтер, остается совсем один после смерти матери. Смысл жизни он обретает вновь только после встречи с Мари, ставшей полуживотным, получеловеком из-за потери памяти. Она живет в лесу, в землянке, не воспринимает окружающий ее мир. Пьер решает взять ее с собой в Париж, показать врачам и попытаться вылечить это существо. Целый год он занимается ее «лечением» и постепенно влюбляется в нее. Развязка – возвращение памяти к Мари-Анне и счастливый исход истории. Но основные события романа происходят в душе Пьера. Сначала описываются его нежные чувства к матери, благодаря чему понятнее боль утраты и невосполнимость потери близкого человека, а также одиночество героя, но не тотальное, как, например, в рассказе «Черные лебеди», однако мучительное. Пьер находится в состоянии, близком к болезни. После встречи и общения с Мари, которая полностью зависит от него, он вновь обретает смысл своего бытия.

Героев-созидателей объединяет стремление изменить свою и чужую судьбу. Участвуя в становлении другого человека, герой-созидатель обретает понимание собственной жизни, находит путь к личностному росту и развитию.

Теневыми двойниками героев, в которых доминирует созидательное начало, выступают героини-разрушители. К их числу можно отнести Александра Вольфа. Это – падший демиург, злой гений, который появляется в романе «Призрак Александра Вольфа». Александр Вольф окутан аурой таинственности. Это двуликий герой, подобный Янусу: Добро осталось до встречи со смертью, Зло заполнило его жизнь после. Первая сущность героя представлена его другом Вознесенским, и она прямо противоположна той, с которой встретился герой-рассказчик. После случая в степи Вольф живет в ожидании смерти. Он наполовину мертв, что подчеркивается некоторыми деталями его внешности: бледность, мертвенность, прозрачность. В герое подчеркивается его призрачность, inferнальное начало. Как пишет К.Н.Мамаев, «он виден все время только издали, только на горизонте читательской доступности: сквозь дымку войны, памяти, расстояния, чужих впечатлений, принадлежащего ему литературного текста» [219; 123]. Разрушительное начало определяет сущность этого персонажа и его отношения с другими героями, которым он приносит страдания. Потеряв лучшее в себе, Вольф начинает убивать его в других людях. Его влияние на жизнь окружающих прямо противоположно тому, которое присуще героям-созидателям.

Также может быть охарактеризован и Фрэд – герой романа «Пилигримы», который до переломного момента своей жизни, оказывал разрушающее влияние на окружающих.

В отдельную группу персонажей можно выделить героев-самоубийц, которым также присуще разрушительное начало в особой форме аутоагрессии:

Павлов («Черные лебеди»), Франсуа («Бистро»). Неприятие мира таким, как он есть, ведет их не к попытке изменить этот мир, а к саморазрушению как способу протеста.

Дуализм человеческой природы в прозе Гайто Газданова реализуется с помощью ряда образных антитез, одной из которых становится противопоставление героев-созидателей и героев-разрушителей. Для писателя двойственность натуры человека и преобладание в ней одного из антиномичных свойств является одной из тайн мироздания.

1.2.3. Полифункциональность женских образов

Женские образы встречаются почти в каждом произведении Г.Газданова. Их имена часто выносятся в заглавие рассказов и романов: «Татьяна Брак», «Вечер у Клэр», «Судьба Саломеи», «Когда я вспоминаю об Ольге», «Эвелина и ее друзья» и др. Вместе с тем они зачастую даже не являются главными героинями, занимая место объекта рефлексии рассказчика. Татьяна Брак, Клэр, Аглая Николаевна («История одного путешествия»), Саломея, Жанина («Пилигримы»), Елена Николаевна («Призрак Александра Вольфа»), Лиза («Полет»), Ольга («Когда я вспоминаю об Ольге»), Анна («Пробуждение»), Эвелина, Наташа («Шрам») представляют разные типы женских характеров, но общей их чертой является способность отразить в зеркале своей личности те или иные свойства героя-рассказчика.

Героинь Г. Газданова можно разделить на три типа: *Музы* – Татьяна Брак, Клэр, Аглая Николаевна, Катрин; *«Галатеи»* – Виктория, Жанина, Мари-Анна и *femme fatale* – Саломея, мисс Грей, Наташа, отчасти Ральди. Условность разделения двух первых групп определяется тем, что грань между ними прозрачна, поскольку образы вдохновительниц «дорисовывает» воображение героя, а женщины, которых он преображает, в то же время пробуждают его творческий потенциал, становятся его музами.

Как справедливо замечает И.А. Дьяконова, такое совмещение «нарушает классическую традицию обращений к Музе как к вдохновительнице, по-новому осмысляя ее: античная богиня, покровительница и вдохновительница поэтов, не «выбирает» писателя своим оракулом, «передатчиком» своих мыслей, напротив, реальная женщина существует в статусе Музы только в сознании газдановского героя-«творца» («творимая Муза», рожденная в эмоциональном мире героя)» [132; 96].

Романтически-возвышенный пафос, присущий герою-рассказчику, способствует созданию идеала женщины, к которому он постоянно стремится. В движении к идеалу проявляется натура самого рассказчика, сложный комплекс чувств и идей, присущий ему. Так же, как Прекрасная Дама оказалась для Блока образом, необходимым для самораскрытия его лирического героя, так и героини Г. Газданова нужны в первую очередь для написания «лирического дневника» героя.

«Все эти четыре месяца я думал только о Клэр. Я все видел перед собой ее невысокую фигуру, ее взгляд, ее ноги в черных чулках. Я представлял себе

диалог, который произойдет перед нами; я слышал смех Клэр, я видел ее во сне. И, медленно скользя на лыжах, я с бессознательным вниманием смотрел на снег, точно искал ее следы... Я ждал — и обманывался; и в этих постоянных ошибках черные чулки Клэр, ее смех и глаза соединялись в нечеловеческий и странный образ...» [6, Т. I; 88 – 89]. Между тем образ Клэр едва намечен, изображен в импрессионистской манере, в центр выдвигается фигура рассказчика, его воспоминания, чувства.

В художественном мире Г. Газданова персонажи-женщины способны к развитию и эволюции. К примеру, Елена Николаевна и Жанина представляют тип покорной женщины, подавленной полностью мужской волей. Только благодаря обстоятельствам им удастся избавиться от этого влияния и изменить свою судьбу, обрести настоящее счастье. Меняется Эвелина: из взбалмошной сумасбродки она превращается в человека, способного к подлинным чувствам, как и Саломея, изменения в образе жизни и поведении которой, вызваны пережитым во время войны кризисом.

Особое место в галерее женских образов Г. Газданова занимает Анна («Пробуждение»). В начале романа она почти лишена гендерных признаков, так как находится в полуживотном состоянии. Ее преображение, которое происходит благодаря Пьеру, есть не просто эволюция, но духовное возрождение.

Портретные характеристики женских персонажей редуцированы, заретушированы писателем. Как пишет О.М. Орлова, «мы практически не имеем портретных описаний женщин, писатель старается передать то, что чувствовал рассказчик при встрече с той или иной героиней, а не то, что он видел. Поэтому мы знаем, какое она оставляла впечатление, но не знаем, как она выглядела» [247; 206].

В ранних рассказах 20-х годов писатель обращается к метонимическому принципу описания: в облике героини выделяется одна-две детали, дающие исчерпывающее представление о ней. Через внешнее описание (уточним, скорее – набросок) он представляет сущность персонажа. Деталь у Г. Газданова приобретает характерологическую направленность. В этом он следует традиции А. Чехова, И. Бунина и творческой манере К. Федина («Города и годы»), которому тоже «свойствен импрессионистический портрет, набросанный несколькими емкими мазками; лицо четко не прорисовывается, остаются те черты, которые отличают образ, делают его не похожим на остальных. При этом наиболее часто встречается так называемая «силуэтная зарисовка», передающая эмоционально-психологическое состояние героя, раскрывающая черты его характера (сведение образа к силуэту соответствует тенденциям импрессионизма в живописи, то есть в способе создания портрета в романе вновь являет себя и стиль культурной эпохи)» [81; 16]: «И вдруг среди этих бредивших погибелью беглецов Андрей увидел женщину, переходившую дорогу с размеренностью заведенной куклы. Женщина шла под зонтом. Она была повязана косынкой, и платье ее было опрятно. Свернув неторопливо зонтик, она наклонила голову и зашла в подъезд... Что толкнуло его следом за

женщиной, похожей на заводную куклу? Где она теперь? Неужели — безликая, неслышная — она появилась, чтобы столкнуть Андрея с дороги, по которой так легко и бодро ступать?» [24]. Т.В. Васильева отмечает, что в романе К. Федина «сведение портретной характеристики к метонимическому именованию, основанному на цветовой характеристике, объединяет героев в картину-мозаику, которая создается писателем. Отмечается, что цветовой эпитет неоднократно становится в романе средством характеристики социального положения героя...» [81; 16]. В «Повести о трех неудачах» Г. Газданова появляется «женщина вертикальных линий»: «Женщина шла, не стигая ног, гордо и резко выставив прямые груди. Я не видел до этого таких прямых, — и не знал, что в жизни есть своя геометрия, не уложившаяся в теоремы о сумме углов. И моя встреча с женщиной прямых линий была первым уроком ежедневной математики, науки о положительных и отрицательных величинах, о форме женской груди, о тупых углах компромиссов, об острых углах ненависти и убийства» [7, Т.1; 502].

Говоря об этом персонаже, С.М. Кабалоти отмечал: «Это не характер, а именно символ, — символ некоего примитивного и агрессивного начала, для которого не существует границ и расстояний» [154; 27]. В ранних рассказах писателя присутствует целый ряд героинь (Женщина вертикальных линий, мисс Грей, m-lle Тито и др.), которые лишены женственности, мягкости, мечтательного очарования, свойственного «любимым» героиням Г. Газданова. В их облике доминируют такие черты как грубость, резкость, «прямота линий».

В его дебютной прозе выделяется группа романтических женских персонажей: Роза Шмидт, Джэн, Татьяна Брак. Революционная стихия усиливает романтическую составляющую образа, которая воплощается в орнаментально-ритмизованных пассажах: «... Розе Шмидт я посвятил бы север. Север — прекрасную, мужественную страну, колыбель веселой революции, страну холода и румянца...» [6, Т.3; 34]. Для усиления ритмичности писатель в описании героини прибегает к графическому эксперименту, располагая столбцом прозаические строки: «По тротуару, под фонарями двигалась вечерняя толпа, целый маскарад — презрительные, раскрашенные маски поэтов, яркие женские губы, тяжелые шубы коммерсантов, каракулевые саки аптекарьш и

черная широкополая, летящая по косой линии —

вниз, шляпа

в необыкновенное лицо

Розы Шмидт.

Если бы не существовало календарей с временами года,

то Розе Шмидт —

я посвятил бы север» [там же; 34].

Романтичность героинь, рожденных революционной стихией, подчеркивается использованием ритма — рваного, стремительного, резкого.

Ритмизация прозаического текста посредством графического оформления — тенденция, характерная для русской прозы 20-х годов XX века, была

обусловлена стремлением таких писателей, как Л. Рейснер, А. Ремизов, Б.Пильняк, К. Федин передать стремительность событий, атмосферу революционных изменений, «музыку революции» (об этом подробнее в 3.1.1). Например, у К. Федина:

«Война.

Кто произнес это слово?

— Война.

Чей это голос?

— Война.

Зачем здесь, на дорогах, обсаженных яблонями, в тени кедровых деревьев, возвращенных, взлелеянных, взлюбленных, зачем здесь?

— Война.

В гулкой воркотне турбин, потонувших в зелени ветел, в свистах и шорохах шлюзов, пропускающих караваны, — зачем здесь?

— Война.

Наши дома обсажены цветами, наши поля взрыхлены под новый урожай, наши фабрики, наши фабрики, наши фабрики — храмы, где мы с детства служим мессу днем и ночью! Зачем, зачем?

— Война.

Яблони и кедры, цветы и турбины, поля и шлюзы, и наша вечная месса фабрике — это на наших костях, на наших мышцах, на наших душах, — и мы не хотим, не хотим, не хотим!

— Война. [24; 123]

Г. Газданов в дебютных рассказах прибегает к подобной ритмизации для раскрытия революционно-романтической сущности своих героинь, которая отражается в их судьбах, нередко трагических. В рассказе «Товарищ Брак» сильная и стремительная страсть, охватившая героиню, ведет ее к гибели. Большое место уделяется описанию атмосферы в городе, на фоне которой разворачиваются события рассказа: в городе царит хаос, привычный образ жизни нарушен. Все это позволяет более рельефно представить историю короткой жизни главной героини, молодой девушки Татьяны Брак.

В дебютных произведениях женские персонажи намечены пунктирно (метонимически через одну деталь), в более поздней прозе писатель тщательно разрабатывает их характер, раскрывая его сложность и противоречивость.

Женские образы, созданные им, отличаются особой чувственностью. Наряду с И. Буниным («Темные аллеи») он открывает в женщине то эротическое начало, на которое долгое время в литературе было наложено табу. Все героини Г. Газданова с яркой внешностью, полной контрастов, обладают притягательным очарованием. Заложена в них чувственность передается с помощью деталей: обязательно описываются глаза и красные губы. «Это была женщина лет двадцати пяти, двадцати шести, хорошо одетая, с довольно красивым, неподвижным лицом и небольшими серыми глазами... Я видел ее улыбающийся рот, ее ровные и крепкие зубы и тускло красный цвет немного накрашенных губ» [12; 173].

Героини, выступающие в амплуа *femme fatale*, олицетворяют разрушительное начало, которое имеет роковое значение для жизни тех, кто с ними связан. В романной прозе писателя обнаруживается разнообразие характеров, скрытых за амплуа роковой женщины, которые могут быть очень непохожими. Роковая женщина чаще всего наделяется отталкивающей неприятной внешностью, которая парадоксально притягивает к себе мужчин и женщин и оказывается губительной для них.

Так, в третьей части «Смерть пингвина» из «Рассказов о свободном времени» Газданов впервые вводит образ женщины-вамп, негативный и неприемлемый героем-рассказчиком персонаж – мисс Грей: «Я узнал эти неподвижные глаза, мужской пиджак, пробор на классической голове, улетающие высокие брови и широкие огненные губы <...> Давняя враждебность связывала меня с ней <...> Я не поверил в неподвижность ее глаз, в срывающийся смех, в пустой и напряженный взгляд <...> Я ненавидел ее, хотя она была очень не глупа и чрезвычайно для женщины начитана» [6, Т.3; 48]. Жестокость и внутренняя пустота, а также стремление к разрушению всего, что ее окружает, – вот психологический портрет героини. Мисс Грей губит своих любовниц, приучая их к наркотикам, лишает жизненных сил друга рассказчика – Аскета, убивает морфием Пингвина.

В этом же ряду находится Людмила, жена писателя Кузнецова из романа «Полет». Людмила предстает циничным чудовищем, патологической лгуньей, равнодушной и черствой особой: «... Людмила была лишена любви и сожаления...» [7, Т.4; 320]. Абзац, посвященный этому персонажу, начинается с лаконичной фразы: «Людмила была женщиной исключительной» [там же]. Исключительность же ее заключалась в целом комплексе отрицательных качеств. Настоящее лицо Людмилы скрыто за маской: «... и только в автомобиле стала медленно отходить, и лицо ее постепенно принимало свой всегдашний характер, трудно передаваемый; холодность, некоторая душевная усталость и только в глазах нечто вроде намека на какие-то обещания» [там же]. Главные ценности для нее – деньги и удовольствия. Искренних чувств она давно ни к кому не испытывает: «Мужа своего она презирала до глубины души» [там же].

Сюжет рассказа «Шрам» основан на сохранившейся среди рукописей писателя газетной публикации. Но в рассказе в отличие от газетной заметки речь идет лишь об одном преступлении – игре в «кукушку». Г. Газданов исследует личность героини, женщины, которая не способна любить, которая использует мужчин в своих целях, женщины-охотницы. Как и мисс Грей, Наташа внешне ничем не напоминает роковую красавицу: «Она была чрезвычайно далека от типа классической красавицы, у нее был неодинаковый разрез глаз, чуть-чуть скошенный рот, небольшое углубление посередине лба, но все это, вместе взятое, производило впечатление повелительной привлекательности, совершенно бесспорной для всех, кто ее знал» [7, Т.1; 533]. Характеристика героини подчеркивает ее сексуальность: «<...> ее замечательность касалась преимущественно одной стороны любви, той, о

которой почти не принято говорить. Но в этом отношении она была несравненна» [там же]. Газданов выделяет в Наташином характере еще одну черту, с его точки зрения очень важную: «В ней была еще одна, и самая опасная, черта – это любовь к вызову и поощрение нелепых и безрассудных поступков <...> Из-за этого ее пристрастия к такому дикому спорту совершенно порядочные люди попадали в очень неприятные истории, это случалось тогда, когда ее власть над ними была особенно сильна» [там же; 535 – 536]. Неоднократно повторяется в рассказе то, что одной из уникальных является способность героини порождать различные иллюзорные представления о себе: «Она за свою жизнь была виновницей огромного количества ничем не оправданных иллюзий, не делая для этого почти никаких усилий и только не мешая никому думать о ней то, что ему хочется» [там же; 539]. Наташа постоянно лжет: «И так же, как она лгала в этом, она лгала во многом другом» [там же; 533]. Неспособность героини к любви, душевной близости, ее совершенное безразличие к судьбам тех, кто ее окружает, эгоцентризм действуют разрушительно.

Нельзя согласиться с Л. Диенешем, который дает очень низкую оценку художественному уровню рассказа и считает его неудачным: «Газданов никогда не был силен в создании женских образов, а тут еще убогий внутренний мир Наташи, ее неспособность воспринимать отвлеченные понятия, аморальность ее жизни – все это отнюдь не делает героиню привлекательной, а рассказ о ней занимательным» [125; 189]. На наш взгляд, рассказ «Шрам» можно отнести к разряду рассказов-зарисовок, в которых намечаются черты образа, детально разработанного в других произведениях.

В романах «Ночные дороги» и «Пробуждение» *femme fatale* раскрывается изнутри как характер, а не как культурное амплуа. Г. Газданов обнаруживает совершенно разные аспекты внутреннего мира женщин, производящих впечатление роковых. Бывшая дама полусвета Жанна Ральди, сыгравшая роковую роль в жизни многих мужчин, жила чувствами: «...она ответила, что страсть сильнее всего» [9; 210]. Судьба Жанны драматична: в конце жизни она остается одна в совершенной нищете, но это не озлобляет и не ожесточает ее, во внешности Ральди выделяются ее глаза – усталые и нежные. Платон объясняет жизнь героини так: «Она всегда знала, что она погибала... она знала это всегда, и вот это печальное понимание некоторых последних вещей, понимание, которое не могло не отразиться на всей ее жизни, на каждом выражении ее глаз, на каждой интонации ее удивительного голоса и, наверное, на каждом ее объятии, – оно в основном и определило ее несравненное очарование» [там же; 217]. Ральди обладает умом, талантом, даром любить, отдается страстям без остатка, губит жизни своих возлюбленных и свою собственную.

Иной характер и иная судьба у тетки Жюстины из романа «Пробуждение». «Богатство тетки Жюстины было приобретено вовсе не экономией или какими-либо хозяйственными добродетелями, а тем, что она переменила за свою жизнь несколько очень состоятельных покровителей...» [7, Т.4; 12]. Облик тетки производит отталкивающее впечатление на Пьера, который сравнивает ее с

«огромной старой птицей с клювом и неподвижными глазами сплошного черного цвета» [7, Т.4; 12]. Не обладая красотой, умом, Жюстина Форэ наделена крайней жадностью, цинична и бессердечна. В молодости она соответствует поведенческому амплуа роковой женщины: «...шли бесконечные рассказы, – как тетка Жюстина пустила по миру такого-то, как застрелился из-за нее скромный молодой человек, растративший казенные деньги...жизнь тетки Жюстины проходила все время по какой-то зыбкой границе между преступлением и развратом» [там же; 52 – 53]. К старости героиня становится ханжой: все свое состояние она завещает монастырям, ничуть не заботясь о судьбе близких родственников, на ее могиле золотыми буквами выгравировано: «благочестиво скончавшаяся».

Появившись впервые в рассказах, образы героинь группы *femme fatale* намечены пунктирно, укрупнены внешние черты их облика, в то время как внутренняя жизнь скрыта, либо показана пустой и бессодержательной. В романной прозе писатель обнаруживает разнообразие характеров, скрытых за амплуа роковой женщины, которые могут быть очень непохожими.

Галерея женских образов пестра и разнообразна. Нет единого типа женской героини, но все они, различаясь между собой, содержат общие черты, воплощающие авторский идеал и авторское отношение к женщине, которое Г.Газданов выражает опосредованно. Большинство газдановских героинь – активные, непостоянные, ищущие новых ощущений, авантюрные и эпатажные, яркие и непонятные, полные контрастов женщины. Значительность места, которое женские образы занимают в творчестве Г. Газданова, определяется разнообразием этих образов, поиском новых средств и способов их изображения, тем, что, выполняя зачастую роль рефлекторов ментальных и душевных состояний главного героя, женские образы в то же время сохраняют свою самостоятельную значимость для автора.

Проза Гайто Газданова сочетает в себе традицию и новаторские черты, и это касается многих ее аспектов, в том числе построения системы персонажей. Она соответствует концентрической модели, в центр которой помещен главный герой, обладающий высоким творческим потенциалом. Его восприятие определяет место других персонажей в этой модели. Они либо отражают какие-то важные особенности его внутреннего мира, либо являются объектами его созидательных сил. В его художественном мире значительную роль играют образные антитезы, антиномичные пары, в которых один элемент имеет положительную, а другой отрицательную маркировку. Теневых двойников имеют героини-писатели и героини-создатели («Пигмалионы»), что утверждает дуалистическую концепцию бытия. Принцип антитезы положен в основу формирования женских образов, группы которых контрастно воплощают противоположные черты женской натуры.

Антиномичность становится структурообразующим принципом образной системы прозы Гайто Газданова. Она строится как совокупность парных групп: писатели-творцы – их антиподы, псевдотворцы; созидающие «Пигмалионы» – героини-разрушители, музы – роковые женщины. В героях каждой группы

абсолютизируются определенные черты, которые неприемлемы для «теневых» двойников этой группы. В 1930-е гг. усложнение этой системы проявляется в переходе от дуалистичности образов к их триединству: герои противопоставляются своим антиподам и одновременно самим себе, проявляя и положительные и отрицательные черты своего характера, а также – разные состояния до и после прохождения пограничной ситуации. Эволюция происходит и в разработке женских образов: в дебютных произведениях они намечены пунктирно, в более поздней прозе писатель тщательно разрабатывает их характер, раскрывая его сложность и противоречивость. И хотя все персонажи Г. Газданова имеют сложный, подчас противоречивый внутренний портрет, главным критерием оценки их образа является все же то качество, которое доминирует в определении их принадлежности к той иной группе. Его гротескное заострение придает экспрессионистскую направленность прозе, которая парадоксальным образом сочетается с импрессионистским стремлением показать картину мира сквозь призму восприятия главного героя. Им, как правило, становится автобиографический и автопсихологический персонаж, писатель или журналист. Психология художника, особенности внутренних процессов – памяти, восприятия, мышления, эмоций, интуиции, способности к сверхчувственному познанию, выходу за пределы эмпирического опыта в область метафизики, то есть то, что предшествует творчеству, предопределяет его, интересует писателя в большей степени, нежели непосредственный процесс создания текста. Этот аспект почти всегда остается за рамками прозы Гайто Газданова.

1.3. Смыслообразующие метамотивы романов и рассказов Гайто Газданова

1.3.1. Комплекс экзистенциальных мотивов и проблемы экзистенциального сознания

Произведения Г. Газданова разных лет содержат в себе сквозные для его творчества мотивы, создающие на метауровне единую структуру, элементы которой имеют структуро- и смыслообразующую направленность.

И хотя иерархия мотивов в его прозе подвижна, основной мотивный каркас произведений все же остается неизменным. Он образован комплексом мотивов, который будет рассмотрен ниже.

Развитие теории повествовательного мотива в отечественном литературоведении дает основания говорить о том, что идеи и подходы, разработанные в трудах А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, В.М. Шкловского, Б.В. Томашевского, Е.М. Мелетинского, Б.М. Гаспарова, А.К. Жолковского, В.И. Тюпы, остаются актуальными для современной науки. И.В. Силантьев, глубоко и полно изучивший различные концепции мотива, выделяет четыре основных подхода в трактовке этого понятия: семантический, морфологический, дихотомический и тематический [280; 96]. Исследователь приходит к выводу о незавершенном, открытом характере теории

повествовательного мотива и, проанализировав понятие мотива в системе категорий нарратологии, таких как повествование, событие и действие, персонаж и герой в их отношениях к фабуле и сюжету, хронотоп, тема и лейтмотив, предлагает собственное определение мотива, на которое мы будем опираться в своей работе: «... мотив: это а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании; в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях; г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [280; 96].

Мотив утраты в творчестве Г. Газданова – основополагающий. Потеря и, прежде всего потеря родины означает лишение опоры, создание кризисной ситуации, в которой газдановский герой оказывается «голым человеком на голой земле». Отсюда присущее ему трагическое мироощущение, воплощенное в ряде мотивов, связанных с экзистенциальными традициями русской прозы.

«Экзистенциальный компонент человеческого сознания – один из самых устойчивых в личностном самосознании человека в мире, – пишет В.В.Заманская, – Можно утверждать, что возникновение его связано с тем моментом, когда человек впервые осознал себя в мире, задумался о собственном существовании в нем. Экзистенциальное сознание, открывшее человеку трагедию его существования в мире – необходимый атрибут художественной литературы. Экзистенциальный компонент сознания присутствует в произведениях Гомера, Эсхила, Данте, Петрарки, Шекспира, Гоголя, Толстого, Блока...» [146; 23].

Вместе с тем кризисное мироощущение человека XX века способствовало автономизации и наиболее полному и выразительному воплощению в литературе экзистенциального типа художественного сознания. В этом отношении литература русского зарубежья представляет собой уникальное явление, так как «судьба, распорядившаяся жизнью многих русских писателей, оказавшихся за пределами отечества, создала совершенно особые условия для их литературного творчества. Они все пережили трагичнейшую из экзистенциальных ситуаций XX столетия: отъезд из России, две жизни, два мира» [там же; 27].

Фразу «...я очень устал от одиночества и отчаяния...» [8; 188], которую произносит герой романа «Возвращение Будды» Г. Газданова, думается, можно было бы использовать в качестве эпиграфа ко многим текстам, которые формируют экзистенциальную традицию русской литературы. Среди мотивов, отличающих ее, мотивы смерти, страха, отчуждения и одиночества, трагического внутреннего несогласия занимают ведущее место. В них воплощается специфика экзистенциального сознания, отмеченного «конфликтом, разладом человека с миром, людьми и собой» [146; 27]. Именно эти мотивы позволяют с точностью передать такие свойства экзистенциального мироощущения, как отчужденность, дисгармоничность, разорванность и катастрофичность.

Газдановский герой – это человек вспоминающий. Чем больше он погружен в зону прошлого, в безграничные пространства собственной памяти, тем характернее проступает в нем начало, свойственное именно прозе этого писателя. Его особенность заключается в поиске и попытке воссоздать то, что было оставлено или потеряно когда-то. Мотив утраты становится сюжетообразующим почти для всех произведений Г. Газданова. В романах «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Возвращение Будды», ранних рассказах тема ностальгии, дополненная мотивом утраты, значительно драматизируется. Потеря родины как расставание с домом, традициями, привычным миропорядком ведет к тому, что основным принципом, обусловившим специфику картины мира Г. Газданова, становится принцип биспациальности. Неизбежность ухода газдановского героя в пространство внутреннего мира мотивирована стремлением восстановить и обрести нечто отсутствующее в реальности настоящего. В связи с этим мотивы утраты и поиска утраченного становятся ведущими, структурно и семантически значимыми элементами поэтики его прозы.

Потери, с которыми сталкивается герой Г. Газданова, могут быть самыми разными: любовь, дружба, семья, привычный миропорядок. Но на первом месте оказывается утрата родины, влекущая за собой цепь других утрат.

По словам В.В. Агеносова, «сквозным лейтмотивом всей русской литературы за рубежом проходит тема России, тоски по ней, отвергшей своих детей» [28; 8]. Оказавшись в эмиграции, признанные литературные мэтры и молодые писатели создают образ дореволюционной, уже ушедшей России, той страны, которую они, потеряв, навсегда сохранили в памяти. Россия в творчестве И. Бунина, Б.Зайцева, И. Шмелева, В. Набокова и других авторов предстает разной, уникальность ее образа связана с картиной мира того или иного писателя. Общим для всех, кто обращался в эмиграции к теме России, является мотив утраты, в свете которого все воспоминания о родине пронизаны чувствами грусти, тоски, экзистенциальным переживанием одиночества и бесприютности.

Основной пафос «Жизни Арсеньева» и «Темных аллея» И. Бунина, «Лета Господня» И. Шмелева, «Машеньки», «Защиты Лужина», «Дара», «Других берегов» В. Набокова во многом определяется теми чувствами, которые М.Цветаева выразила такими словами: «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию – может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри – тот потеряет ее лишь вместе с жизнью» [347; 618].

По мнению С.В. Полторацкой, в произведениях И. Бунина и И. Шмелева утраченная родина осмысливается как идеальный мир, представляющий собой гармонию человека, мира и над всем царящего Бога [258; 184]. Художественные поиски этих и других писателей также были посвящены возможности развития «новой» России, России будущего, которое для каждого было своим.

В текстах Г. Газданова покинутая родина изображена через призму эмоций и внутренних переживаний персонажей, в воспоминаниях которых она сохранилась как

образ, состоящий из отдельных штрихов, деталей, состояний. В докладе «Литература социального заказа» на собрании масонской ложи «Северная звезда» Г. Газданов отметил, что в литературе есть только две темы – смерть и любовь [93]. Поэтому в его прозе все воспоминания о России почти всегда связаны либо с любовью к близким людям, к женщине; либо с трагическими событиями, сопровождаемыми смертью, с периодом революции, Гражданской войны.

Мотив утраты родины в ряде произведений Г. Газданова, имеющих автобиографический характер, является лейтмотивным («Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды» и др.). Его развитие формирует образ «потерянной России», который присутствует во многих его произведениях, но каждый раз воплощается по-новому.

В первом романе и в дебютных рассказах образ дореволюционной России тесно связан с образом дома как символа домашнего очага, уюта, счастливого детства, переходящих из поколения в поколение традиций. Для героев потеря дома – это разрыв с привычным образом жизни, семейными традициями. Образ дома возникает в воспоминаниях главного героя и других персонажей о прежней жизни. Иногда эти воспоминания представлены в сновидениях героя и окружены завесой недостижимости, проникнуты острым чувством утраты мира и гармонии. Дом воспринимается газдановским героем как определенный микрокосмос со своим устройством, укладом. В «Вечере у Клэр» утрата России – это потеря родного дома, родового гнезда.

Мотив утраты начинает звучать сразу же, как только герой погружается в воспоминания. Дом для него – это не конкретное помещение или географическое место, а, прежде всего, семейный очаг. Далее, по мере взросления героя, дом ассоциируется уже с укладом жизни семьи. Воспоминания о доме начинаются с раннего детства, когда в возрасте трех лет Николай чуть было не выпал из окна. Второе, запомнившееся герою событие из раннего детства – это знакомство с книгами. В доме было много книг, литература рано вошла в жизнь главного героя и повлияла на формирование его мировоззрения: «...я читал иностранных писателей...»; «...когда меня только научили грамоте, я прочел в маленькой детской хрестоматии рассказ о деревенском сироте, которого учительница из милости приняла в школу. <...> И вот однажды школа сгорела, и этот мальчик остался зимой на улице в суровый мороз. <...> и горе мое было так сильно, что я рыдал двое суток, почти ничего не ел и очень мало спал» [7, Т.1; 51]. Впоследствии сам писатель повторит судьбу этого мальчика: останется без родины, дома и близких людей. Мотив утраты родного дома как символа России неразрывно связан с целым комплексом чувств, среди которых всепоглощающая тоска по прошлому, ужас и предчувствие катастрофы, чувство оторванности от родных корней, страх перед неминуемой смертью, перед будущим, чувство одиночества.

Потеря связей с родиной и отрыв от нее представлены в романе «Вечер у Клэр» символично с помощью образов снега (белого и чистого издали, но грязного и рыхлого вблизи), пустыни, пропасти, черной воды неподвижного

озера, оранжевой мертвой земли. Смысловой ореол этих символических образов составляют пейоративные коннотации, соотносимые с темами смерти, умирания, статичности. «И мне представилось огромное пространство земли, ровное, как пустыня, и видимое до конца. Далекий край этого пространства внезапно отделяется глубокой трещиной и бесшумно падает в пропасть, увлекая за собой все, что на нем находилось. Наступает тишина. Потом беззвучно откалывается второй слой, за ним третий; и вот мне уже остается лишь несколько шагов до края; и, наконец, мои ноги уходят в пылающий песок; в медленном песчаном облаке я тяжело лечу туда, вниз, куда уже упали все остальные. Так близко, над головой, горит желтый свет, и солнце, как громадный фонарь, освещает черную воду неподвижного озера и оранжевую мертвую землю» [7, Т.1; 63 – 64].

Как уже было отмечено, мотив утраты напрямую соотносится с темой памяти: обращенность героев Г. Газданова в прошлое вызвана попытками найти в нем то, чего им так недостает в настоящем, воссоздать ушедшие образы, впечатления, состояния. В «Вечере у Клэр» роль памяти неоднозначна. С одной стороны, это – убежище героя, куда он стремится для того, чтобы укрыться от реальной действительности. Но, с другой стороны, это – источник, дающий ему силы, которые помогают Николаю выстоять и выжить.

Для героев воспоминания о России имеют сугубо личный характер, потому что это, прежде всего, воспоминания о детстве, юности, первой любви. Политические, социальные, религиозные, философско-метафизические аспекты российской истории в воспоминаниях для героя и автора имеют второстепенное значение. Глобальные проблемы и их последствия, пути возврата на родину – все это уходит на второй план, в воспоминаниях весомость приобретают лишь некоторые детали жизни героя: его сенсорные ощущения, психологическое состояние, вызванные переживаниями единства с природой, чувства к другим людям и многое другое, что касается его внутренней жизни.

В рассказе «Превращение» герой-рассказчик видит Россию во сне. Память создает ее образ с помощью звуков: жужжания шмеля, стрекотания кузнечика, полковых оркестров, криков птиц, ударов часов. Во сне герой переносится в Сибирь и плывет по Иртышу. Ощущение изгнанничества обостряет чувство одиночества, от которого рассказчик пытается укрыться в прошлом, оно приводит к тому, что он начинает жить «...один в воображаемом мире толчков и вздрагиваний...» [там же; 595]. Осужденный на «вечное одиночество» [там же; 598] в реальности настоящего, он выдумывает семью Томсон, видит в соседе, дряхлом старике, своего земляка.

Для Г. Газданова, как и для многих других писателей, Россия меняет свой облик после революционных событий: гармония мирного размеренного существования остается далеко в прошлом, резкие перемены погружают страну в хаос. Мотив утраты при осмыслении темы революции появляется в рассказах «Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак».

Герой-рассказчик вспоминает о России периода Гражданской войны. Это – годы юности, время перемен в его жизни и в жизни страны. Во второй части «Повести о трех неудачах» герой описывает мирную жизнь незадолго до трагедии, сломавшей «крепкую четвероногую жизнь моего друга и бросившей меня далеко от моего города и загородных рощ» [7, Т.1; 501]. Минувшее противопоставляется настоящему, образ дореволюционной, утраченной России воссоздается в пейзажных зарисовках и в описании провинциальной России, в которой течет медленная неторопливая созерцательная жизнь: «Лежа в роще, мы отдыхали <... > в роще было тихо <...> мы лежали на траве <...>» [там же; 501 – 502]. Писатель описывает спокойную атмосферу, размеренную жизнь обитателей города: «Я любил тихий вечерний воздух Павловской улицы. Из-за углов приближался шум большого города, но сворачивал в сторону и исчезал. <...> Вечером мадам Шуцман выходила на улицу – погрызть семечки ...» [там же; 508 – 509]. Ушедшая Россия для героя – это его друзья и знакомые, люди, запомнившиеся ему (старый еврей-букинист, женщина вертикальных линий, мадам Шуцман, ее дочери, Мишка-переплетчик, Шурка Кац и другие), это быт и нравы обывателей южного российского городка, живущего по своему внутреннему распорядку. В это устоявшееся существование врывается неумолимость истории, которая нарушает привычный ход вещей. История Володи Чеха, еврейские погромы, смерть мадам Шуцман – результат происходящих изменений. Мотив утраты конкретизируется в остром ощущении потери той страны, какой Россия была до революционных перемен. Биспациальная структура художественного мира Г. Газданова основана здесь на понимании необратимости резких исторических перемен и реализована в двух противоположных образах России – дореволюционной и послереволюционной.

В рассказе «Общество восьмерки пик» описана Россия эпохи революции: «Это было в далекую эпоху мечтателей, в России семнадцатого и восемнадцатого годов» [там же; 549]. Нестабильность, отсутствие опоры характеризуют царящую в России атмосферу. Рассказчик дает красочное описание времени произвола и крушения устоев: «А дела все ухудшались. Россия бурлила, вскипая пузырями политических авантур. В городах бродили шайки вооруженных властей, и микроб государственности беспрерывно прорастал и усиливался, расползаясь широким кольцом арестов и расстрелов» [там же; 556].

В «Рассказах о свободном времени» писатель также обращается к истории революционных перемен: «Подходил девятнадцатый год, и революция начинала задыхаться» [там же; 528]. Г. Газданов создает образ России неуравновешенной, претерпевающей перемены. Россия – это хаос и анархия: «И годы переместились – с тяжелым бильярдным грохотом, и Россия сдвинулась и поплыла. <...> По-прежнему, как и в России, – толпа, целый маскарад масок, двигалась и шумела в разных местах, и я запомнил фигуры, остановившиеся в падении, и застывшие взмахи рук. <...> Но Россия остановилась, и годы, как шары, упали в лузы, в пропасти прошлого, в концы жизни» [там же; 529].

В третьей части «Повести о трех неудачах» другая Россия предстает в тексте «голубиной книги» Ильи Васильевича Аристархова: «Я вернулся в Россию,

в дом, откуда уехал пять лет тому назад. И вот я увидел заколоченные ставни и чужую страну, да бурьян на заднем дворе, да развалившуюся трубу, да накопченный черный крест на двери. За два квартала, на окраине города, горели бойни, и тысячи крыс, пища, бежали по улице» [7, Т.1; 515]. Это уже образ России после революции и Гражданской войны – растерзанной, разрушенной, лишенной жизни, «выжженной поляны». Это впечатление усиливается теми отрывками из «голубиной книги», где Илья Васильевич перечисляет убитых на войне товарищей: «лежали там Мишка Васильев, пулеметчик, татуированный череп полковника Свистунова и вторая, короткая, нога каптенармуса Офицерова» [там же; 515].

Революционный хаос описан в рассказе «Товарищ Брак», где действие происходит в первые месяцы Гражданской войны: «Нас бросало из стороны в сторону, сквозь треск и свист. Осыпанные землей и искрами, мы брели и гибли, цепляясь глазами за пустые синие потолки неба, за хвостатые звезды, падающие вниз со страшных астрономических высот» [там же; 577].

Разрушение страны приобретает масштабы космической катастрофы. В рассказе акцентируются эсхатологические предчувствия рассказчика, увидевшего в революции преддверие Апокалипсиса. Масштабы катастрофы подчеркиваются исторической параллелью. В рассказе «Римляне» создается образ России – Позднего Рима, эпохи упадка нравов, времени распада и уничтожения: «И сквозь бесстрастные ученые страницы я чувствовал, как мне казалось, что и для нас наступает эпоха позднего Рима. <...> Шел второй год революции, на улицах бродили манифестанты, в городе творились скандалы и Алексей Борисович, отвлекаясь от урока, кричал: – Римляне! В храме святого Николая иконы поразбивали!» [там же; 582 – 584].

В более поздних произведениях воспоминания о России касаются, в первую очередь, ужасов военных событий. Память о мирной стране, о родном доме как бы растворяется в дымке прошлого. Воспоминания меняют свой характер, становятся отрывочными, фрагментарными. Рассказчик обращается к отдельным, зачастую наиболее выразительным, эпизодам своего участия в Гражданской войне («Железный Лорд», «Гавайские гитары», «История одного путешествия», «Призрак Александра Вольфа» и др.).

Таким образом, мотив утраты родины приобретает более широкое значение, так как связывается не только с изгнанием героя, который навек покинул свою родину. Погибает прежняя Россия. Необратимое крушение целой страны с веками складывавшимися традициями становится началом трагедии жизней ее жителей. Разрушение целого мира ведет к изгнанию и обрекает газдановских героев на скитания: «Мы жили в дымящихся снегах и взорванных водокачках, мы переходили бесчисленные мосты, обрушивающиеся под нашими ногами, ... мы далеко заглянули за тяжелые страницы времени: десятки искалеченных Богемий покорно умирали перед нами: люди, качавшиеся на российских высоких перекладинах, молча глядели на нас» [там же; 577].

В творчестве Г. Газданова настойчиво звучит мысль о неизбежности воспоминаний, о постоянном поиске утраченной родины.

В романе «Возвращение Будды» о России вспоминает один из главных героев – Павел Александрович Щербаков. В этих воспоминаниях родина – это далекое, призрачное прошлое, к которому нет больше возврата, но от которого нельзя избавиться: «...он рассказывал мне воспоминания своих прежних лет ...<...> Он шел однажды зимой, на севере России, по лесу, это было незадолго до революции, когда он был офицером ...<...> Снег был красный от крови, и в розовом закате зимнего дня медленно летали вороны» [8; 109 – 110].

Описанная сцена символична: в памяти запечатлелся образ раненой России, истекающей кровью. Жизнь эмигрантов разделена на «до» и «после», она сосредоточена на мыслях о прошедшем времени, заполнена стремлением избыть пустоту эмигрантского существования воспоминаниями, которые могут спасти от полного забвения уже нигде, кроме эмигрантской памяти, не существующую страну. Мотив утраты окрашивает тему родины и воспоминаний о ней в трагические, минорные тона. Вместе с тем воспоминания осмысливаются им как единственная возможность создать памятник уничтоженному прошлому.

Экзистенциальная направленность прозы Г. Газданова проявляется и в использовании так называемого «мортального сюжета». Смерть становится лейтмотивом, почти обязательным компонентом сюжетов его рассказов и романов. Потеря жизни, потеря близкого человека, смерть в результате несчастного случая, болезни, войны, самоубийства и другие фабульные ситуации, связанные со смертью, разрабатываются писателем на протяжении всего его творчества. С точки зрения художественной реализации экзистенциальной проблематики смерть как компонент сюжета необходима для создания «пороговой ситуации», ситуации, в которой личность осознает неизбежную конечность своего существования, оказывается перед проблемой выбора и решает проблемы аксиологического порядка.

Русский философ, представитель русского религиозного ренессанса Н.А. Бердяев отмечает, что «трагическое чувство смерти связано с острым чувством личности, личной судьбы. Для жизни рода ничего трагического в смерти нет, жизнь рода всегда возобновляется и продолжается, она находит себе компенсацию. Смерть поражает более всего наиболее совершенные и индивидуализированные организмы» [64; 101].

В кризисной ситуации со многими персонажами Г. Газданова происходит метаморфоза, и их превращения начинаются именно в момент, когда они находятся на грани между жизнью и смертью («Превращение», «Судьба Саломеи», «Призрак Александра Вольфа» и др.). Осознание временности всего живого и собственной смертности ведет к осознанию себя как личности. Г.Газданов по-разному показывает, как меняется человек после кульминационно-трагического момента в его жизни. В рассказе «Судьба Саломеи» происхождение экзистенциальной ситуации имеет реалистическую мотивировку: эта ситуация возникает во время войны, когда шансы встретиться с собственной смертью лицом к лицу значительно возрастают у каждого человека. Героиня рассказа после тяжелого ранения отказывается от

экстравагантности в образе жизни, поведении и внешности, от увлечения искусством, Парижа ради простых радостей семейного счастья и скромной жизни во Флоренции. В основе сюжета лежит антитеза: вычурное и искусственное существование противопоставляется простоте и естественности жизни. Понимание ценности такой жизни происходит благодаря «пороговой ситуации», обостряющей в сознании Саломеи проблемы экзистенциального порядка. «Ее превращение, как мне казалось, произошло оттого, что она увидела перед собой смерть» [5; 730]. Героиня, обращаясь к рассказчику, объясняет свой выбор так: «Ты помнишь, что было во время войны? Для многих людей, в том числе для меня, все словно исчезло. Остались самые простые вещи: голод, опасность, страх смерти, холод, боли, усталость и бессознательное понимание того, что все в жизни просто и страшно. А то, о чем можно мечтать, это только тепло, сон, еда, безопасность, крыша над головой – что еще? ... Когда мы потом переехали во Флоренцию, война была кончена, опасности больше не было. Маленькие дети играли на улицах, светило солнце, было тепло. Но все, что было раньше, перестало существовать» [там же; 727].

По мнению Ю.М. Лотмана, именно понимание конечности существования придает человеческой жизни ценность и определяет ее нацеленность, «поведение человека осмысленно <...> Понятие цели неизбежно включает в себя представления о некоем конце событий» [208; 417]. Далее он продолжает: «То, что не имеет конца, – не имеет и смысла. Осмысление связано с сегментацией недискретного пространства». С этим связано, по словам Ю.М. Лотмана, два существенных последствия: первое объясняется особой смысловой ролью смерти в жизни человека, второе определяет собой доминантную роль начал и концов. И далее: «Обычный процесс осмысления действительности связан с перенесением на нее дискретных членений, в частности, литературных сюжетов, неразрывно связанных с понятием конца и начала» [там же; 418].

Остановившись на описаниях пограничного состояния героев, писатель оценивает личность ее отношением к смерти и жизни.

Тема смерти была так же одной из важных тем, например, И. Бунина, у которого смерть – «нечто грозное, таинственное, самое великое и значительное во всем мире» (рассказ «Преображение», 1924 г.). «Преображение» – рассказ о мужике, преображенном смертью матери, вдруг прикасающемся к тайне смерти во время чтения Псалтыря над простой убогой старушкой. Эта сцена похожа на сцену из рассказа Г. Газданова «Панихида». Священнодействие в обоих рассказах преображает человека. У И. Бунина осмысление конечности человеческой жизни оценивается как трагическая предопределенность человека на земле. У обоих писателей герой, думая о смерти, сталкиваясь с ней, понимает трагизм своего существования, и эта трагедийность всегда возвышает его над бытийностью.

Смерть осмысляется Г. Газдановым под влиянием художественных поисков модернистов начала века, считавших ее освобождением от несовершенства земной жизни.

Обращение к творчеству Л. Андреева, который занимает особую, пограничную позицию в литературе, в нашей работе обусловлено, прежде всего, тем, что оно «стало одним из ранних осуществлений экзистенциалистского конфликта человека и бытия и экспрессионистской поэтики» [271. Кн.2; 287]. Как отмечает А.В. Татарinov: «Задача Андреева – утвердить образ русского кризиса через изображение исключительной судьбы» [там же; 297]. В основе его эстетической системы, по мнению исследователя – «не только трагическая убежденность в одиночестве и заброшенности души, но и стремление преодолеть внешний и внутренний хаос силою искусства» [там же; 331].

Общее между Г. Газдановым и Л. Андреевым – изображение кризисного сознания, доминирование эсхатологических мотивов, использование экспрессионистской поэтики. Сам Г. Газданов «Андреева презирал.... Он презирал всякую фальшь. Вот поэтому он презирал Андреева Леонида» [7. Т.5; 449]. В его искусстве он находил фальшь, но, тем не менее, он обращался к темам, поднятым Л. Андреевым, находился с ним в постоянном диалоге, например, идея Л. Андреева о смерти как избавлении от страдания была им усвоена и в некоторых произведениях она находит свое выражение.

Для Л. Андреева смерть была «одним из главных объектов художественного созерцания» [271. Кн.2; 303]. В его рассказе «Полет» (1913) смерть летчика Пушкарева в небе – это «восторженное» самоубийство. «Закономерный человеческий финал не просто отодвигается, но исчезает, сменяясь пространством, лишенным конечности» [там же; 325]. В отличие от ранней прозы этого писателя, наполненной мрачным трагизмом, в рассказах середины 1910-х смерть понимается им как романтическая аллегория свободы, избавление от всего земного.

Понимание смерти как избавления от земных мук, страданий, неразрешимых противоречий представлено в рассказах Г. Газданова «Превращение», «Быстро», «Черные лебеди», «Железный Лорд», «Панихида», в романах «Полет», «Призрак Александра Вольфа». Вкусив блаженного спокойствия и чувства свободы от всего земного и суетного, герои Г. Газданова жалеют о том, что выжили и вынуждены влачить дальше этот мучительный для них земной путь: «Я состарился потому, что я знаю смерть. Я могу поздороваться с ней, как со старым знакомым. Я зову ее по имени, но она не приходит. И почему вы думаете, – презрительно спросил он, – что она женщина? Смерть – мужчина. До меня это некоторые поняли: Бодлер, например. Вы ничего не понимаете» [6, Т.3; 90]. Эти слова, в которых упоминается имя Бодлера, произносит герой рассказа «Черные лебеди» – русский эмигрант Павлов, покончивший жизнь самоубийством, которое он планирует, так как не видит в своей жизни ничего, что связывало бы его с ней. «...особых неприятностей нет. Но живу я, как вы знаете, довольно скверно, в будущем никаких изменений не предвижу и нахожу, что все это очень неинтересно. Дальнейшего смысла так же продолжать есть и работать, как сейчас, я не вижу» [7, Т.1; 660].

Павлов попытался логически аргументировать добровольный уход из жизни тем, что он потерял всякий смысл дальнейшего существования, и это его решение звучит как победа над смертью, он сам хозяин своей судьбы и сам решает, когда, в какое время и как он из нее уйдет: «Дальше: никому решительно моя жизнь не нужна. <...> Жить мне скучно: работать и есть? Меня не интересует ни политика, ни искусство, ни судьба России, ни любовь: мне просто скучно» [7, Т.1; 673]. Итак, если есть смысл, то, ради чего стоит жить, то надо жить и бороться. Если этого нет, то смерть побеждает. Павлов был лишен всяких ощущений и простых человеческих желаний. Вокруг него создан некий вакуум.

Одиночество, отчужденность героя от других не раз подчеркиваются рассказчиком. Павлова выделяют и отличают внешность, поступки, жизненная позиция: «У него была особенная улыбка, от которой вначале становилось неприятно: это была улыбка превосходства...» [там же; 662]. Однако сила духовная, умственная и физическая, которой обладал Павлов, не нашла приложения. Ощущение пустоты внутри себя губит героя. Экзистенциальное понимание окружающей действительности делает его «посторонним» в том смысле, который придавался этому слову А. Камю. Мироощущение, переданное французским писателем, испытывает и герой Г. Газданова. Интересна деталь, сближающая этих персонажей. Павлов упоминает об отношениях с матерью: «Моя мать успела меня забыть, я для нее умер десять лет тому назад...» [там же; 662]. Повесть А. Камю начинается со слов: «Сегодня умерла мама» [17; 37]. Потеря родителей, а также родственных корней, связей заставляет острее почувствовать собственное одиночество. Разрыв с родственниками отчуждает Павлова и от других людей: «...никому решительно моя жизнь не нужна...», углубляет состояние заброшенности, ненужности, богооставленности. Он признается: «В Бога я не верю» [7, Т.1; 673]. Жизнь героя протекает вне тесных социальных контактов, ему чужды отношения дружбы, любви: «...ни одной женщины не люблю» [там же]. Г. Газданов, как и А. Камю, воссоздает лишь состояние человека, обреченного жить в эпоху глобальных исторических катастроф. Их герои хотят понять свое положение и предназначение и одновременно осознают абсурдность такого желая, так как такую действительность осмыслить невозможно. Оба писателя изображают героя, перед которым стоит вопрос: Что делать в «чужом мире»? И оба дают ответ на него: не сдаваться, сопротивляться и верить в счастливый исход из этой борьбы. С.Г. Семенова отмечает, что при том, что такое понимание мира — как объективно лишённого цели и потому самого по себе абсурдного процесса — сближает героя Газданова с героями Камю, он никогда не оказывается в принципиальной для французских экзистенциалистов ситуации выбора, а также не противопоставляет себя миру, не отделяет себя от мира настолько, чтобы выйти за пределы «поля действия» этого эксперимента ради эксперимента. Вследствие этого степень художественности и эстетичности произведения начинала определяться здесь по критерию его экзистенциальной референтности [275; 67].

Разрыв и разлад интимных связей, внутренняя опустошенность, тотальное одиночество – вот основные проблемы экзистенциального сознания и в то же время параметры характерной для него картины мира. Павлов не обретает того, к чему пришла Саломея, и его жизнь, действительно, теряет всякий смысл. Мотивы смерти, одиночества, отчужденности, пустоты выводят автора за рамки эмигрантской темы и темы «потерянного поколения». Введение экзистенциальных мотивов придает рассказу более широкое философское звучание. Фантастическая картинка, открывающаяся внутреннему взору Павлова и представленная рассказчиком, символически отражает мировосприятие человека, обладающего экзистенциальным сознанием: «тысячи черных крыльев, закрывающих небо, и холодный и пустой вечер на безлюдном берегу, возле которого кипит и волнуется море» [7, Т.1; 676]. Трагедия человека, заброшенного в «холодный и пустой» мир, в котором нет места для любви, дружбы, диалога с другими людьми, мир без Бога, без устремленности к чистому небу, является в рассказе «Черные лебеди» ключевой. Это позволяет поставить рассказ в ряд произведений, создающих экзистенциальную традицию литературы русского зарубежья, среди которых «Жизнь Арсеньева» и «Темные аллеи» И. Бунина, «Отчаяние», «Защита Лужина» и «Соглядатай» В. Набокова, поэзия Г. Иванова, Б. Поплавского, М. Цветаевой.

В творчестве Г. Газданова смерть не эстетизируется. Напротив, писатель подчеркивает ее уродливый и трагический облик. В рассказах и романах он провозглашает абсурдность смерти молодых, красивых, здоровых людей. Прибегая к натуралистическим приемам описания, он акцентирует внимание на несовместимости красоты, молодости и смерти (описание трупа Татьяны Брак в одноименном рассказе, смерть героини «Биографии» и др.). Как огромная трагедия переживается героями Г. Газданова война, в ранних рассказах гражданская, позднее – мировая: «Перед бегством оттуда я пошел посмотреть на *кладбище* тех, кого судьба послала из России (курсив мой – Е.К.) на бледный берег Галлиполи для утучнения чужой земли <...> А мы умели только умирать. Это очень просто. Мы заполнили нашими телами глубины российских безвестных оврагов, и оставшимся в живых нечего делать» [6, Т.3; 25].

Смерть в романах и рассказах Г. Газданова подчеркивает алогичность, абсурдность и неуправляемость жизни: многие его герои гибнут, добившись успеха или заветной мечты. Смертельное падение с горы ждет переродившегося Фреда («Пилигримы»), гибнут в горящем аэроплане герои «Полета», от тяжелой болезни умирает достигший материального благополучия Григорий из рассказа «Панихида». Трагедийность человеческого существования, его не объяснимая ничем абсурдность есть основная мысль художественных и философских поисков литературы экзистенциализма, которая красной нитью проходит через все творчество писателя.

Проза Г. Газданова насыщена экзистенциальными вопросами. Один из них – это вопрос о предназначении человека и его месте в мире. Экзистенциальное сознание отвечает на этот вопрос трагично: человек случайно попадает в мир, он одинок, жизнь его бессмысленна и лишена цели.

Избирательность, направленная на познание сущностей бытия, формирует в литературе экзистенциальной ориентации достаточно устойчивую модель мира. Ее параметрами являются катастрофичность бытия, кризисность сознания, онтологическое одиночество человека. «Экзистенциальный человек всегда находится над бездной; среда его обитания – онтологическое время и пространство. Отсюда богатейший спектр определений человека, индивидуальный у каждого писателя, но происходящий из одного корня: заброшенный, чужой, потерянный, посторонний» [146; 32].

Таким образом, экзистенциальный герой – это человек, всегда остро переживающий свое одиночество как бытовое, так и бытийное.

Мотив одиночества вызван характерными чувствами, которые испытывают герои газдановских произведений: тоска, необъяснимая грусть, затерянность среди людей и мира, страх перед будущим. В большинстве случаев точкой опоры и поддержки в минуты отчаянья для героя служат воспоминания о России, о прошлой жизни. Эти воспоминания, раскрывающие мироощущение героя, постоянно сопровождают его в новой жизни. Одиночество газдановского героя определяется как внешними условиями (оторванностью от Родины, семьи, маргинальностью социального положения), так и особенностями его внутренней организации, которая соответствует специфике экзистенциального сознания, описанного как сознание «замкнутого пространства, утраченной цельности, необретенного идеала, несчастливое, нежилое, дисгармоничное, мрачное» [146; 33].

Этот мотив присутствует уже в первых рассказах Г. Газданова и в первом романе, далее он усиливается с течением жизни героя, который и не старается его преодолеть, так как причины этого одиночества не могут быть изменены им. В этом мы видим сходство Г. Газданова и Л. Андреева, значительный интерес которого «к личности, его персонализм может быть рассмотрен в контексте русской философии (Л. Шестов, Н. Бердяев). Но внимание писателя к процессу самосотворения человека сочетается с сомнением и недоверием, часто окрашивающими его произведения в мрачные тона. Отчасти это недоверие вызвано авторским образом «единого», перед которым герой оказывается беззащитной жертвой, отчасти – болезненными, искаженными формами становления личности героя, отражающими состояние кризисного сознания» [271, Кн. 2; 299]. Одиночество в прозе Г. Газданова также утрачивает сугубо личный характер и приобретает экзистенциальный философский смысл, который в него вкладывали Г. Марсель, К. Ясперс, Н.А. Бердяев, Л. И. Шестов, Ж.-П. Сартр, А. Камю и др., оно рождается из ощущения чужести, незащищенности перед онтологической бесконечностью бытия, собственными душевными безднами, из «страха, между ужасом смерти и ужасом жизни» [146; 32]. Но, в отличие от Ж.-П. Сартра, А. Камю не стремился изображать повседневную жизнь с ее бытом, как и Г. Газданов.

Герой рассказа «Вечерний спутник», Тигр в конце своей жизни, чувствуя приближение последнего часа, совершенно одинок. Он обращается с личной просьбой к совершенно незнакомому человеку. Мотивы одиночества и смерти в

этом рассказе дополняются мотивом обмана и иллюзорности. Тигр, известный политический деятель в отставке, человек могущественный и суровый, приводивший в трепет многих, был обманут на протяжении нескольких лет своей женщиной, единственной любовью его жизни, возведенной им на пьедестал. Его слепота объясняется желанием, естественным для любого человека, быть любимым и любить. Для него любовь была возможностью найти укрытие от повседневной жизни и работы, обрести свою сущность, быть самим собой. Счастье, оказавшееся иллюзорным, обнажает всю тщетность и безнадёжность жизни Тигра.

Мотив одиночества звучит в рассказе «Бистро», в котором писатель вновь обращается к теме самоубийства. В этом рассказе все персонажи – французы и нет никаких аллюзий, связанных с Россией, что очень характерно для позднего периода творчества писателя. Это самый короткий рассказ Г. Газданова, который отличает великолепный стиль, ёмкость фраз, яркость образов. Пронзительно-печально звучит в нем мотив одиночества простого человека. В начале рассказа в импрессионистической манере описывается осенний Париж: «Бывают в Париже иногда особенно светлые дни, когда вдруг воздух становится чист, как если бы это было в поле или в лесу. И тогда и фасады домов, и фонарные столбы, и вывески, и балконы приобретают необыкновенную отчетливость и выразительность» [10; 131]. В изображении бедных районов столицы меняется цветовая палитра: «Париж начинает меняться, вырождаться, тускнеть и в сущности перестает быть Парижем: уменьшаются и вытягиваются дома, мутнеют окна, на железных, заржавленных балюстрадах балконов повисает белё, становится больше стен и меньше стекол, темнеют и трескаются двери домов, – и вот, наконец, начинают тянуться глухие закопченные стены, окружающие фабрики» [там же]. Пространство Парижа – это мир несоответствий, которые проявляются утром, обнажая нищие, неуютные кварталы. Урбанистические зарисовки участвуют в создании эмоционального фона, который соответствует «разорванному городскому сознанию» (В. Заманская), помещенному в центр литературной традицией экзистенциализма.

В «Бистро» писатель лаконично, но полно представил историю жизни Франсуа, объясняя его появление в Сен-Дени. Из этой истории становится понятно, что он совсем одинок, у него нет никого из близких (родители сгорели при пожаре на ферме), нет и друзей: после трагедии он замкнулся в себе. Большая часть рассказа «Бистро» отводится повествованию о жизни Франсуа до того переломного момента в его судьбе, когда он начал жить, дышать, ощущать, до его встречи с женщиной. «И так все шло годами, с утомительным и печальным однообразием: Бистро, вино, работа, вино, Бистро – до того дня, когда в жизни Франсуа появилась Мари, работница того же завода, на котором служил Франсуа» [там же; 134].

Любовь делает жизнь Франсуа более осмысленной, оживляет его безрадостное существование: «В течение того времени, что она жила вместе с ним, Франсуа был неузнаваем. Он начал разговаривать и смеяться <...> что он знает толк в лошадях и в рыбной ловле, что он в молодости участвовал в

велосипедных гонках и что специалисты в свое время предсказывали ему большое спортивное будущее, что в полку он считался одним из лучших стрелков» [10; 134].

Обстоятельства изменили его жизнь и его самого, он сломался и влачил убогое существование, был духовно опустошен и не мог решиться на что-нибудь. Ему нужна была «встряска». В отличие от Павлова, героя рассказа «Черные лебеди», деятельного и интересующегося науками, философией, литературой, вокруг и внутри Франсуа образовался вакуум.

Однако завершается рассказ трагично: уход Мари ведет героя к самоубийству. Его надежды на обретение семейного счастья, дома, близкого человека оказываются разрушенными. В отличие от Павлова, который не нуждался в людях, изучал их, как ученый бактерии под микроскопом, чувствовал свою отчужденность, Франсуа способен на глубокие чувства. Если Павлов не знал любви, и это причина его безысходности, то Франсуа, напротив, любил: своих родителей, а потом – Мари. Его трагедия – в потерях и предательстве, которого он не сумел перенести. Одиночество героя мотивировано здесь не столько разладом внутри него, сколько внешними обстоятельствами, несовершенством мироустройства.

В рассказе «Превращение», как и в других рассказах и новеллах писателя («Мартын Расколинос», «Письма Иванова» и др.), также появляется мотив одиночества и оторванности от родины. «Я» рассказчика – потерянное и неприкаянное: «Однажды в будний день я лежал на траве в лесу Saint-Claud и читал Вольтера; и отрывался от чтения, чтобы посмотреть вокруг. Я видел траву, и деревья, и книжку перед собой – и закрывал глаза; торопливые мысли вновь овладевали мои воображением. – Мы окружены незримой стеной, – думал я. – От нее отскакивают оскорбления и угрозы, мысли и желания других людей, мы только слышим изредка глухой гул из-за стены; но мы осуждены на вечное одиночество» [6, Т.3; 88]. «Стена», о которой говорит рассказчик, закрывает его от внешнего мира. Местоимение «мы» означает целое поколение таких же отверженных, как и он, людей для которых почти не существует цветов, звуков, запахов и других проявлений внешнего мира. Похожий эпизод встречается в рассказе «Повесть о трех неудачах», но там рассказчик не один, он чувствует свое единство с другом – собакой. Это преодоление чуждости всему, разрушение стены между собой и миром позволяет рассказчику почувствовать звук и запах, ощутить дыхание мира: «Лежа в роще, мы отдыхали: перед этим я долго ехал по белому шоссе, пес бежал за задним колесом велосипеда. Мы оба устали: в роще было тихо <...> С шоссе изредка слышалось топанье лихача: оно ударялось очень минорно, и уши пса долго оставались поднятыми. В эти годы солнце стояло высоко» [там же; 14].

Предельно одинок герой-рассказчик романа «Ночные дороги». Он отличается от французов, не чувствует себя таким, как они, и это объясняет его одиночество: «В этом ночном Париже я чувствовал себя каждый день, во время работы, приблизительно как трезвый среди пьяных. Вся его жизнь была мне

чужда и не вызывала у меня ничего, кроме отвращения или сожаления» [6, Т.2; 370].

Также одиноки многие персонажи других произведений: Пьер Форе («Пробуждение»), Фред («Пилигримы»), герои-рассказчики романов «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды», «Эвелина и ее друзья».

Мотив одиночества в сюжетном плане взаимосвязан с мотивом утраты. Потеря родины, своих корней, утрата связей с семьей, родными, разрыв дружеских, любовных связей, наконец, отсутствие ценностных смыслов в жизни – любые разрушительные формы существования в экзистенциалистской картине мира акцентируются и обуславливают характер эмоциональной доминанты, конкретизирующейся в пессимистическом, трагически-обреченном понимании отношений человека и мира. Психологическое и метафизическое одиночество героев Г. Газданова значительно ослабевает в том случае, если есть возможность преодоления отчужденности. Шаг, сделанный навстречу «другому», в художественном мире Г. Газданова становится попыткой решения проблем экзистенциального сознания.

Появление «другого» – единственная возможность найти выход из тупиковых зон, в которых находится человек, оказавшийся в катастрофическом мире утраченной веры и любви, в безнадежном ощущении абсурдности собственного существования. По наблюдениям В.В. Заманской, «диалогическая доминанта художественного сознания XX века возникает как реакция на кризисное экзистенциальное сознание и отраженные им деструктивные процессы. На протяжении всего XX столетия диалогическое «оппонирует» экзистенциальному, оспаривает его, стремится преодолеть его «тупиковость» и «дематериализующий» пафос» [146; 290]. Думается, что столкновение диалогического и экзистенциального миропонимания происходит и в рамках творчества Гайто Газданова, отразившего общие тенденции литературы XX века. Диалогическая концепция мира и человека основывается на философских принципах, диаметрально противоположенных экзистенциалистским. Общечеловеческие категории смысла жизни, любви, дружбы, веры, счастья имеют в диалогическом мышлении наиважнейший статус и соотносятся с системой ценностей, укорененной в романтическом сознании. Это дополняет мотивную структуру произведений Г. Газданова рядом «витальных» мотивов. Их осмысление происходит под влиянием уникального художественного мышления писателя, сформированного в контексте модернистских поисков начала XX века.

1.3.2. «Витальные» мотивы: поиск гармонии между человеком и миром

Понятие «витальные мотивы» мы заимствуем из психологии, однако вкладываем в него иное значение. Психологи, говоря о витальных мотивах, имеют в виду, прежде всего, низшие физиологические потребности,

удовлетворение которых необходимо для жизнеобеспечения и нормального функционирования организма. Мы подразумеваем, что наполнение этого понятия в литературоведении должно исходить из противопоставленности его термину «мортальные мотивы». «Витальные» мотивы – это мотивы, тематически связанные с торжеством жизненной энергии, жизненных сил и самой жизни. Они обозначают то, что противоположно смерти и умиранию, утверждают ценность жизни отдельного человека и бытийной сущности мира в его непрерывном становлении и развитии. Конечно, эти мотивы существовали в фольклоре и литературе издревле, но особое звучание в произведении они получали в том случае, когда находились в непосредственной близости с мотивами контрастными по смыслу.

В произведениях Г. Газданова «витальные» мотивы, или мотивы жизни, выражают авторское осознание непреходящей важности того, что составляет смысл человеческого существования, вечных ценностей бытия. Это раскрывает антиномичную природу его прозы, в которой своеобразие художественной картины мира создается напряжением между двумя смыслами, находящимися на разных полюсах. На одном звучат мотивы экзистенциальные, проникнутые идеями бессмысленности и безнадежности человеческого существования, на другом – витальные.

К мотивам, которые мы называем «витальными», в творчестве Гайто Газданова относятся мотивы путешествия, любви, счастья, музыки.

Мотив путешествия, связан с характерными для романтиков мотивами изгнанничества и одиночества и присутствует во многих его произведениях. Он вводится либо на уровне фабулы (путешествия героев по разным странам на поезде, корабле, самолете), либо на образно-метафорическом уровне, когда путешествие представлено как метафора человеческой жизни, поиска своего пути. Герои Г. Газданова постоянно находятся в движении. Объясняется эта потребность в перемещениях оторванностью от дома, осмыслением судьбы русских людей, заброшенных революцией в Европу. Эти постоянные странствия персонажей – не добровольные, они – вечные изгнанники и вынуждены искать свое место в новой жизни. Как заметила О. Е. Гайбарян, мотив путешествия сквозит даже в выборе деталей: книгой, за чтением которой застаёт рассказчика Павел Александрович Щербаков в романе «Возвращение Будды», являются «Письма русского путешественника» Н. Карамзина [103; 60].

Развитие этого мотива в прозе Г. Газданова реализуется в соответствии с сюжетной схемой *исходная ситуация* (начало пути) – *становление* (поиск собственного жизненного пути) – *обретение* (как одна из возможностей – обретение своего дома). Этот мотив характеризуется динамикой, а обретение дома, как и сам мотив дома, выражает стабильность и статику. Почти все его герои находятся в состоянии поиска. В прозе 20 – 30-х годов финал зачастую оказывается не связанным с обретением окончательных смыслов, потому движение героя продолжается. Его личность, характер находятся в стадии становления, будущее неясно.

Мотив путешествия в прозе Г. Газданова тесно связан с мотивом встречи. Чаще всего путешествие, причинами которого становится изгнание героя или ощущение бытийного одиночества, приводит его героев к обретению более устойчивой позиции в мире благодаря появлению диалогических настроений. Замкнутый и одинокий Артур из романа «История одного путешествия» меняется, когда находит Викторину, доверие и любовь к которой позволяют ему преодолеть собственную отчужденность, стать счастливым, обрести дом и семью. Похожее воплощение мотива путешествия встречается в романах «Пилигримы», «Эвелина и ее друзья».

Этот мотив возникает как явная отсылка к романтической литературе и он: чаще вызван либо изгнанничеством героя, либо состоянием разлада с самим собой и с внешним миром, переживаниями экзистенциального порядка; обозначает ценностную позицию героя как позицию поиска жизненного пути; трансформируется под воздействием тесной связи с мотивом встречи, которая предопределяет дальнейший путь героя, его эволюцию от дисгармоничной внутренней расщепленности и разлада с внешним миром к диалогической позиции понимания, гармоничному и счастливому мироощущению.

Первый роман «Вечер у Клэр» начинается с возвращения героя к себе в гостиницу, а заканчивается воспоминанием об отъезде из России. Собственную жизнь он воспринимает как еще незавершенное странствование, конечная точка которого не определена.

В романе «История одного путешествия» основной мотив уже обозначен в заглавии: здесь «путешествие» также означает не только пространственные перемещения, но и символизирует течение жизни. Начинается роман с путешествия Володи на корабле. Помимо Володи, в романе путешествуют другие персонажи: Артур, Аглая Николаевна, Николай, которые постоянно переезжают из одной страны в другую. Мотив «путешествия» реализуется в выборе определенных художественных топосов, которыми становятся страны, города, вокзалы, купе, гостиницы, другие временные пристанища героя. Важен и способ путешествия: поезда, самолеты, корабли, автомобили, в которых совершаются многочисленные перемещения героев Г. Газданова, наделяются особой семантикой. Это больше, чем транспортное средство, способное за короткий срок доставить героя из одного места в другое. К примеру, в романе «Полет» неразрешимые противоречия героев и автора разрешаются авиакатастрофой, в которой гибнут Сергей Сергеевич и Лиза. Самолет – это образ, имеющий роковое предназначение.

Мотив путешествия в романе «Пилигримы» звучит уже в заголовке. Герои романа – странники, которые прокладывают свой путь по незнакомым тропам. Своеобразие решения основной темы романа – человек и его судьба – во многом связано с введением мотива путешествия. Судьба понимается автором как некая предопределенность, заданная обстоятельствами рождения, воспитания и других условий формирования личности. Вместе с тем герои Г. Газданова вступают в спор с идеей детерминации характера и жизни человека обстоятельствами. Каждый из них оказывается «шире своей судьбы» [47; 79]:

рафинированный, материально благополучный Роберт выбирает в жены Жанину, которая чуть не стала женщиной легкого поведения и при крайне бедственном материальном положении и низком социальном статусе сохраняет душевную чуткость и доброту; выросший в криминальном мире Фред после тюремного заключения радикально меняет свою жизнь, став помощником ученого-ботаника. Изменения в судьбе героев происходят в момент нарушения ими границ уготованного им судьбой пространства, преодоления социально-личностной изоляции и отказа от той роли, которая предначертана им внешними обстоятельствами жизни. Чаще всего разгерметизация оболочки, окружавшей героев с момента рождения, происходит в результате встречи с обладателем другой культуры и другого сознания. Этот же момент встречи позволяет решить и противоречия экзистенциального порядка: уйти от одиночества, разобщенности с миром, раздробленности собственного сознания. Человеческая жизнь осмыслена писателем в романе «Пилигримы» не как заранее известный и заданный объективными условиями маршрут без изменений, но как свободное путешествие, во время которого возможны неожиданные встречи, способные полностью изменить судьбу героев. В отличие от романтической литературы, где мотив путешествия выявляет и в какой-то степени углубляет конфликт между героем и обществом, в творчестве Г. Газданова мотив путешествия возникает в произведениях, где подобного рода противоречия, наоборот, сглаживаются и даже разрешаются путем диалога героя с «чужим» сознанием, обладающим иным пониманием мира и действительности.

Мотив любви мы относим к «витальным», так как это высокое чувство становится импульсом к развитию самосознания личности, к раздумьям о сущности бытия. Осваивая этот мотив, Гайто Газданов, безусловно, апеллирует к тому смысловому ореолу, который сопровождает этот мотив в произведениях русских писателей начала века. В частности, к философско-художественному осмыслению любви в творчестве И. Бунина, который любовь делает основной темой во многих своих рассказах.

В судьбах героев любовных рассказов И. Бунина отражены философские взгляды самого писателя. Он раскрыл зарождение нового нравственного идеала, изобразил любовь, в которой силён не только инстинкт, но и тяга к духовному началу, и в моменты такого чувства для человека открывается богатство окружающего мира. Писателя привлекала не столько история отношений любящей пары или эволюция ее психологического поединка, сколько влияние пережитого чувства на постижение героем себя и всего мира. Часто на первый план повествования выдвигалось авторское осмысление тех же процессов. Внимание писателя сосредоточено на мгновениях прозрения, поворотных внутренних состояниях персонажа. Но у И. Бунина любовь не приносит счастья и финал рассказов всегда трагичен, это чувство обостряет экзистенциальное мироощущение. Любовь в «Темных аллеях», например, «предстает сложным явлением, антиномичным и непостижимым» [199; 45]. «После пережитого мгновения счастья, после утраты любви вся последующая

жизнь героев в «Темных аллеях» или не имеет смысла..., или равносильна гибели» [там же; 48]. В произведениях же Г. Газданова любовь сглаживает трагическую проблематику. Мотив любви появляется в рассказах и романах, картина мира которых построена на сложном переплетении экзистенциального и диалогического миропонимания. Любовь помогает героям вынести тяготы судьбы, вступить в диалог с окружающим миром, научиться его воспринимать по-новому и понимать. Отметим, что для героев Г. Газданова она является высшей ценностью существования, обретение которой сопровождается многолетним преодолением внутреннего отчуждения.

Необходимым условием для рождения любовного чувства, основанного на признании ценности другого человека, является переход от трагического разобщения с собой и миром к гармоническому самоощущению своей внутренней целостности и открытости всему, что происходит вокруг. Г. Газданов, как и И. Бунин, сосредотачивается на поворотных внутренних состояниях героев, осмысливая влияние пережитого персонажем чувства, но не заостряет внимание на плотской стороне любви-страсти.

Любовь в творчестве Г. Газданова воплощается в разных ипостасях. В новеллах «Ошибка» и «Железный Лорд» моделируются сюжетные ситуации адюльтера, которые позволяют обозначить писателю новые грани любовного чувства. Герой новеллы «Железный Лорд» за мимолетную измену любимой женщине, минуты страсти, расплачивался многие годы и, именно любовь к жене дает ему силы жить дальше. В «Ошибке», наоборот, то, что случилось с героиней, изменило всю ее дальнейшую жизнь после смерти возлюбленного и оказалось сильнее материнских чувств. Непродолжительная связь была настоящим чувством, испытав которое, Катя не смогла вернуться к «пресной», не трогающей ее жизни с неинтересным, «известным» мужем. Это огромное чувство (не миг страсти как у И. Бунина) вытеснило из ее души и сердца все остальные желания и мысли. В этом проявилась цельность ее натуры. Любовь является оправданием всего, что делает героиня, и высшей ценностью для нее и автора. В рассказе И. Бунина «Солнечный удар», сюжет которого основан на одном ярком событии, вспыхнувшей любви между героиней без имени и поручиком (он не называет их, т.к. хотел показать, что уникальное происшествие возможно в жизни каждого человека). Эта вспышка страсти, миг счастья – нравственная встряска для героев, требующая огромных затрат внутренних и физических (герой постарел на десять лет) сил, переворачивает жизни персонажей, это – и мука, и «чудо». Но героиня возвращается к мужу, оставляя светлое воспоминание о любовном приключении. Переживая этот миг любви, она ощутила полноту бытия. Такое же сильное чувство мы видим и в «Ошибке». Но в отличие от бунинского рассказа в его основе – цельность и жертвенность женской натуры, жизненной мудрости человека, знающего цену человеческой слабости. Страсть Кати перерастает в любовь. Кульминационный момент – смерть возлюбленного – является разрешением второй части рассказа. Решение Кати о разводе идет в разрез со здравым смыслом: для чего? ради кого? Но в этом и заключается газдановская виртуозная способность держать читателя в

напряжении до конца. Героиня рассказа И. Бунина «Чистый понедельник» способна на духовные подвиги и уходит в монастырь, дабы предаться внутреннему созерцанию, устав от светских развлечений, и в этом И. Бунин следует русской традиции, отражающей специфику национального характера и духовного строя русской жизни. Героиня Г. Газданова тоже уходит от мужа не за развлечениями, она, как и героиня названного рассказа И. Бунина, совершает духовный подвиг и остается одна.

Символично название рассказа: интересно, что рукопись рассказа имела два названия: Ошибка и Измена. Второе было вычеркнуто Газдановым [7, Т.5; 690 – 696]. Так что же было ошибкой? Как это часто встречается у Г. Газданова, он оставляет финал открытым, и мы можем только предполагать, каждый по-своему, как сложится судьба героини или героя дальше.

Понимание любви как нежного, теплого и, в некотором роде, родственного чувства героя-рассказчика к Ольге присутствует в неопубликованном рассказе «Когда я вспоминаю об Ольге...», датированного 1942 годом. Это – история любви, рассказанная проникновенно и чувственно. Герой описывает любовные приключения и неудачи героини, а сам остается лишь фоном и открыто не проявляет своего отношения к ней. Он акцентирует мысль схожести и полного понимания между ним и Ольгой, они – как две половинки одного целого, которые в финале рассказа соединяются. Герой испытывает состояния, уже описанные в других произведениях, похожие на сон, которые вносят в повествование идею зыбкости и нереальности окружающего. Зная Ольгу с детства, он уже не меняет своего трепетного отношения к ней на протяжении многих лет, проявляя постоянный интерес к ее жизни: «<...> она была тоненькой девочкой с сердитыми черными глазами, в ней навсегда осталась какая-то неуловимость, которая иногда даже раздражала меня. Ее нельзя было знать, как знаешь других людей или женщин; в ней было нечто скользкое и уклончивое, и время от времени в ней появлялась такая явная и чуждая отдаленность...» [11; 208].

На протяжении всего рассказа мы наблюдаем изменения в характере героини. Смерть одного из возлюбленных повлияла на нее так, что она сумела переоценить свою жизнь и после этого в конце рассказа предстает изменившейся и повзрослевшей рядом с героем, знающей ответ на свои вопросы и получившей то, что искала на протяжении всей своей жизни: «Когда все кончилось, я взял ее под руку и мы долго с ней шли молча <...> Ольга поняла это так же, как и я: и когда я посмотрел на нее, я увидел ее глаза такими, какими никогда их не видел, никогда до этого, и я сразу почувствовал, что то, что было до сих пор, было так же неверно и призрачно, как вся моя жизнь, как все мое обманчивое воображение» [там же]. Это один из немногих рассказов Г. Газданова, который имеет счастливый финал – триумф настоящего чувства, любви и взаимопонимания.

Мотив любви тесно связан с мотивом счастья, пронизывающим ткань повествования в рассказах: «На острове», «Счастье», «Освобождение», «Воспоминание», «Водопад», «Когда я вспоминаю об Ольге», романах «Вечер

у Клэр», «Полет», «Возвращение Будды», «Эвелина и ее друзья», «Пробуждение» и мн. др.

В рассказе «Счастье» автор размышляет о простом человеческом счастье, о радости жизни, о тьме и свете. Анри Дорен, лишившись зрения, не потерял вкус к жизни и находит в ней свои прелести, подобно святому Франциску. По этому поводу Л. Диенеш писал: «Мир Андре складывается из тьмы, печали и ужаса, даже несмотря на то, что он не слеп ни в прямом, ни в переносном смысле (и видит весь кошмар жизни), даже несмотря на то, что в нем заложены надежды на будущие свершения. Счастье Анри сродни счастью св. Франциска и вряд ли будет понятно филистимлянину. Ему известны тьма, горе и ужас, в которых живет его сын и другие менее «счастливые» люди, и все же он «возносит жизни хвалу» за одно лишь то, что он жив» [125; 130].

Ответы на вопрос о счастье даны с точки зрения героев: Анри и Андрэ. Анри Дорэн, богатый, успешный предприниматель и его сын, Андрэ, мечтательный юноша – идеалист, замкнутый в своем мире, понимают счастье по-разному. Г. Газданов очень трогательно описывает взаимоотношения отца и сына, показывая существующую между ними тесную связь и полное взаимопонимание. С этим почти идиллическим фоном контрастируют их споры о счастье и полное несовпадение точек зрения по этому вопросу.

Герои занимали диаметрально противоположные позиции: трагическое мироощущение Андрэ противопоставлено жизнерадостному мироощущению Анри (несмотря на потери, он сумел остаться счастливым): «Посмотри вокруг себя, – сколько ты увидишь радости» [6, Т.3; 299]. И далее: «Разве ты не можешь представить себе бесконечно умного человека, который все видит и понимает, – насколько это в человеческих возможностях, – и находит во всем одно только хорошее? – Нет, папа, такого человека не было. – А Франциск Ассизский, Андрэ?» [там же].

Франциск Ассизский – это знаковая фигура к контексте рассказа, которая может стать ключом к определению счастья. Франциск Ассизский (1182 – 1226), католический святой, основатель нищенствующего ордена монахов, представляет собой яркий пример счастливого человека. Основным свойством Франциска было живое, отзывчивое чувство сострадания. Под влиянием его жизнерадостной натуры и поэтического чутья, чаявшего живую душу во всем живущем, сострадание преобразилось в нём в любвеобильное сочувствие, охватывавшее всю природу, одушевленную и неодушевленную. Автор проводит аналогии между судьбой католического святого и судьбами Андрэ и Анри. Как и Андрэ, он рос в любви и роскоши. Как и Анри, он был жизнерадостным и веселым, перемена произошла в нем также после увиденного сна. Анри и Андрэ отражают разные стороны лика Франциска Ассизского.

На протяжении всего повествования Андрэ пишет рассказ о своем отце. Знаковой в заданном контексте является первая фраза его будущего рассказа: «Анри Дорэн, мой отец, родился, чтобы быть счастливым» [6, Т.3; 297]. Эта фраза повторяется в рассказе как утверждение, выражая убежденность сына. Это

– простая формула счастья по Г. Газданову. Но не каждый способен вовремя понять это, оценить полученный от Бога дар – Жизнь. Итак, Андрэ был убежден, что его отец родился счастливым, и ничто уже не могло изменить этого. Однако, в силу случайной неосторожности, Анри теряет зрение, становится слепым. Понимание истины у него происходит через отчуждение от близких ему людей, через одиночество. Он вновь обретает утраченное на время счастье. Он, слепой – воплощение света. Антитеза «свет / тьма» реализуется в заключительном фрагменте текста.

Сон Анри Дорэна наполнен символами: он переплывает реку, достигает другого берега. Тьма перестала быть враждебной: «Дорэн подошел к окну; тьма, стоявшая перед ним, стала мягкой и нежной, теплый вечерний воздух окружил его» [6, Т.3; 314]. Во сне происходит «выздоровление» героя, которое и становится отправной точкой его духовного возрождения. Он снова преодолел одиночество и отчуждение, нашел умиротворение: «За обедом он впервые стал шутить с Андрэ и смеяться – и чувствовал, как все оживает вокруг него» [там же]. Библейская истина гласит, что каждому человеку дается испытание, которое надо пройти, Анри Дорэн его прошел и нашел новое для себя: «– Что же я понял еще? – спросил он себя. – Да, я не слышал и не знал многих печальных вещей и был счастлив. А теперь, когда я их знаю, разве я менее счастлив? Нет, только надо пройти сквозь это» [там же; 315]. Здесь точка зрения автора совпадает с точкой зрения Анри Дорэна: «Надо это понять ... что все неважно: катастрофа, измена; ... Важно, что я живу, думаю и делаю все, что угодно, – и вот издали доходит до меня какое-то облако счастья, которое с детства поднимается за мной, – и оно укутывает меня и людей, которые мне близки; и против его счастливого тумана бессильно все, и все ненужно и смешно; а то, что есть, – бесконечно и радостно, и ничто не в силах отнять это у меня» [там же]. Представление о счастье у героя абстрагировано, размыто, не конкретно, отсюда аналогия с облаком, туманом. Это – скорее внутреннее состояние, которое ощущает герой, возрождаясь к жизни.

В этой формуле счастья важным является внутренний мир, гармония индивида с самим собой. Автор убежден, что человек, пройдя через печаль, боль, потери, начинает полнее ощущать, понимать и ценить счастье. Через страдания к счастью, через трагедию разлада к идиллии гармоничного согласия – такова формула картины мира Г. Газданова, в которой сходятся две различные концепции понимания действительности: экзистенциальная и романтическая. Счастье у него осмыслено как состояние собственной сопричастности к миру, людям, творчеству. Возможно оно только в результате размыкания круга одиночества и страданий.

В рассказе «Третья жизнь» уже во втором абзаце мы читаем: «Я имел все основания полагать, что принадлежу к счастливой части человечества, которая не знает ни сильных душевных потрясений, ни особенных драм, ни резких изменений настроения» [там же; 316]. С точки зрения рассказчика, счастье – это спокойная, однообразная жизнь: «Я читал, писал, обедал и ходил гулять...» [там же]. Рассказчик представляет мнение большинства. Но постепенно он

начинает ощущать чувство неудовлетворения и обнаруживает непохожесть на остальных своими душевными и психическими особенностями, склонностью к визионерству. Он намного более чувствительный, чем окружающие его люди.

Настоящее счастье герой обретает, когда находит третью жизнь. Для него это – жизнь в творчестве, возможность укрыться от реальности или преобразовать ее, освобождение памяти от тяжелых воспоминаний: «Я знаю, что в неисчислимом множестве вещей и ощущений, которые предстояли мне, в целом мире неизвестного есть только один узкий вход в эту третью жизнь; и нужно было родиться с уделом единственного счастья, чтобы найти именно этот вход» [6, Т.3; 320].

Эмоциональная неуравновешенность рассказчика объясняется одиночеством и потребностью во взаимопонимании, в желании быть услышанным: «... Я старался представить себе человека, которому мог бы сказать об этом, – и не находил его» [там же; 331]. На каком-то этапе своей жизни рассказчик уходит в себя: «... мрачные видения моей второй жизни оттенили всю сверкающую чистоту позднейшего понимания» [там же; 323]. Когда же происходит обретение «третьей» жизни, этапа, на котором воплотились замыслы и творческие задатки, рассказчик размыкает горький круг одиночества. Несмотря на минорную тональность повествования, в конце рассказа герой обретает счастье в осознании того, что впереди его ожидает не зловещий мрак, а ослепительное сияние воздушной реки.

Мотив музыки мы относим к «витальным», т.к. музыка помогает героям вынести выпавшие на их долю невзгоды, в ней они черпают силы для сопротивления злу, несчастью, неудачам и т.п. В романтических произведениях мотив музыки – знак особой впечатлительности героя, его близости к иной реальности, к тому, что лежит за пределами эмпирики. Г. Газданов включает этот мотив в свои произведения в силу их импрессионистической направленности: мир героев складывается из разнообразия впечатлений и ощущений, в том числе слуховых. Но в каждом отдельном случае мотив музыки, соединяясь с той или иной темой, приобретает особое смысловое наполнение.

В раннем рассказе писателя «Гавайские гитары» мотив музыки сопровождает важный для Г. Газданова мотив смерти. Центральным событием рассказа является смерть сестры рассказчика. Рассказ обрамляет описание впечатлений рассказчика от случайно услышанной мелодии. Аранжировка мотива музыки выполнена в романтическом ключе: герой слышит музыкальную мелодию в состоянии полусна, таким образом, реальность происходящего поставлена под сомнение. «Я повернулся на диване... и начал постепенно засыпать и путаться в мыслях. ... как вдруг комната наполнилась протяжными, вибрирующими звуками, соединение которых мгновенно залило мое воображение. ... Снится мне это или нет? – спрашивал я себя ... когда я рассказал, что утром где-то неподалеку играли необыкновенную мелодию, мне ответили, что я, должно быть, ошибаюсь: ничего такого быть не могло» [7, Т.1; 623 – 624].

Романтическое сознание рассказчика моделирует особую картину мира, соответствующую принципу двоимирия. Между двумя частями этого мира – объективной действительностью и реальностью, созданной фантазией героя – очень тонкая и зыбкая граница. Музыка наполняет воображение героя, которое в свою очередь дополняет реальность новыми штрихами: «Это медленное искажение воспоминания было невольным; и уже через несколько дней я прибавил к этой музыке фламинго, будто бы проходившего по комнате, и красный закат над незнакомым городом – которых я никогда не видел, которые впрочем, может быть, были очень близки этим звукам...» [7, Т.1; 624]. Детали, названные героем, – фламинго и розовый закат – экзотичны. Реальность, окружающая его, напротив, обыденна и прозаична. В ней рассказчик замечает коробки с мусором, диван с щелкающей пружиной и другие предметы быта. Эта реальность дискомфорта, который усиливается в день смерти сестры: «... было холодно и туманно». Внешний дискомфорт связан с необходимостью носить жмущие туфли, и физическая боль на какое-то время превосходит боль потери близкого человека, отвлекает рассказчика от переживания сильнейшего горя.

Во время похорон рассказчик испытывает состояние катастрофической безнадежности происходящего. Оно описано очень по-газdanовски. Сначала вводится мотив утраты родины: «Второй раз за короткое сравнительно время мне опять пришла в голову мысль о том, как давно и безнадежно я живу за границей, ... и все было так непохоже на Россию» [там же; 631]. Вслед за ним трагические переживания прощания с сестрой дополняются эсхатологическим ощущением распада мира: «Как медленно двигался туман! Я бы не удивился, если бы в ту минуту я бы увидел, что все исчезает и скрывается с глаз...» [там же; 632].

В финале после похорон сестры рассказчик вновь слышит знакомую музыку, которая уводит его от жестокой реальности и погружает в атмосферу инобытия с характерным для нее в данном случае экзотическим колоритом. Последний присутствует в интерьере дома, где звучит знакомая мелодия: «Затем я отдернул зеленый полог и взглянул на верхнюю полку. На ней стояло двадцать или тридцать фигурок из слоновой кости... В самом углу полки, закрытые крохотной ширмой, лежали три статуэтки из черного дерева» [там же; 636]. Экзотична, видимо, и сама музыка гавайских гитар, оказавшая на рассказчика такое впечатление.

В рассказе содержатся открытые аллюзии на романтизм: «В шкафу этом были книги Бодлера, Гюисманса, Эдгара По, Гофмана и том петербургских рассказов Гоголя в роскошном издании» [там же; 636]. Прозрачность намеков подчеркивает параллели между картиной мира романтиков и двоимирием рассказчика. Так же, как и у романтиков, музыка в рассказе Г. Газданова оказывается тем, что позволяет почувствовать другой мир, прикоснуться к явлениям метафизического порядка, на время уйти от действительности. Сила музыкальных впечатлений в рассказе вызвана тем потрясением, которое рассказчик переживает по поводу ухода своей сестры. Мотивы смерти, потери,

одиночества и вызванных ими потрясений и экзистенциальных состояний элегически смягчаются мотивом музыки. Уместно вспомнить реплику Натали, героини одноименного рассказа И. Бунина: «Разве самая скорбная в мире музыка не дает счастья?». Музыка позволяет пережить трагические минуты и, не предавая их забвению, сохранить в памяти: «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 кончилось днем похорон моей сестры» [7, Т.1; 638].

Во время игры ностальгия и чувство утраты сменяются ощущением притягательности экзотических стран, путешествий, искусства, музыка будит воображение рассказчика («... воображение – это музыка и звуки...», – говорит ему один из друзей» [там же; 637]. Другими словами, музыка способствует созданию дополнительных пространственно-временных планов, в проекции которых история рассказчика, не переставая быть драматичной, становится все же менее трагической.

Интересно, что рассказ завершается напоминанием об узких туфлях, которые рассказчик оставляет у сапожника с тем, чтобы уже никогда их не забрать. Этот отказ от туфель и, следовательно, от физического дискомфорта может обозначать, что музыка помогает пережить душевную боль, с которой не помогла справиться боль физическая.

Итак, мотив музыки в «Гавайских гитарах» придает элегическую тональность осмыслению темы смерти, позволяет «смягчить» экзистенциальную проблематику рассказа, музыка позволяет герою преодолеть страх, отчаяние, одиночество, перестать испытывать дискомфорт и боль.

Мотив музыки является устойчивым и в романной прозе Г. Газданова. Он, как правило, становится маркером тех произведений, герои которых, подобно романтическим персонажам, отмечены исключительностью. Одно из необычных качеств – их любовь к музыке.

В «Вечере у Клэр» им обладают сам рассказчик и его отец. Герои обладают особым даром слышать музыку в окружающей их действительности. Для Николая Соседова то или иное событие ассоциативно связано с какой-либо мелодией или звуком: воспоминания о Гражданской войне – с солдатскими частушками, впечатления о горничной Клэр – с веселой французской песенкой, с музыкой почти по-символистски связаны представления о природных стихиях, о снеге и метели, музыкальные тайны чувствует он в чужом, но хорошо известном ему французском языке. Музыкальными ассоциациями сопровождается отплытие рассказчика из России. Уже в воспоминаниях прощание с родиной ассоциируется с рядом зрительных и звуковых образов: «Мы долго плыли по Черному морю; было довольно холодно, я сидел, закутавшись в шинель, и думал об японских гаванях, о пляжах Борнео и Суматры. ... Много позже мне пришлось слышать музыку этих островов,

протяженную и вибрирующую, как звук задрожавшей пилы, который я запомнил еще с того времени, когда мне было всего три года... долгий звук дрожащей пилы, пролетев тысячи и тысячи верст, переносил меня в Петербург с замерзшей водой, которая божественная сила звука превращала в далекий ландшафт островов Индийского океана...» [7, Т.1; 135]. Вновь, как и в рассказе «Гавайские гитары», звуки экзотической, неродной для рассказчика мелодии оказываются в его восприятии объединенными с воспоминаниями о родине. Музыкальный мотив, переплетаясь с непреходящей болью утраты, эстетизирует ее, облегчая тем самым переживания рассказчика.

В романе «Полет» музыка становится связующим звеном между расчетливой и прагматичной Людмилой и пожилым богатым англичанином, которого она соблазняет. Связь, которая видится героине необходимой исключительно с меркантильной точки зрения, неожиданно для нее самой в силу музыкальных пристрастий превращает отношения, изначально построенные на расчете, в искреннее чувство. В музыке автор видит то, что дает возможность героине выйти из замкнутого мира расчетливо-эгоистических стремлений и приблизиться к счастью взаимного понимания.

Мотив музыки наряду с другими мотивами, заимствованными писателем у романтиков, вносит гармоничные, элегические настроения в мрачную картину мира, созданную экзистенциальным сознанием.

Полифоничность мотивной структуры прозы Г. Газданова возникает в результате переплетения «витальных» мотивов, восходящих к романтизму и выражающих различные состояния и настроения. С их помощью писатель изменяет ту трагическую, полную неразрешимых противоречий модель мира, которая сформирована комплексом экзистенциальных мотивов. Введение мотивов путешествия, любви, счастья, музыки направлено на снижение диссонанса внутри героя и решение конфликта между ним и окружающим миром. Появление названных мотивов связано с изменением позиции героя, который переходит от замкнутости и закрытости к диалогичности, способствующей преодолению отчужденности и враждебности. Измученный экзистенциальными вопросами герой Г. Газданова находит для себя выход в обращении к романтическому мировидению, лирическим и элегическим мотивам, что существенным образом обогащает картину мира газдановской прозы. Элегическое настроение главного героя, парадоксально сочетающее противоречивые чувства, очень тонко и точно описано в небольшом фрагменте романа «Вечер у Клэр», который мог бы стать камертоном ко всей прозе Г.Газданова: «Я заметил тогда, что чувство утраты и печали особенно сильно в дни прекрасной погоды, в особенно легком и прозрачном воздухе; мне казалось, что такие же состояния бывают и в моей душе; и если где-то далеко внутри меня наступает тишина, заменяющая тот тихий непрерывный шум моей душевной жизни, которого я почти не слышу, но который звучит всегда, в а иные моменты лишь слегка ослабевает, — это значит, что произошла катастрофа» [6, Т.3; 63].

«Витальные» мотивы отражают перемены внутреннего состояния героя, его переходы от экспрессивного трагизма к меланхолии и светлой грусти.

Отличительная особенность мотивной структуры прозы Гайто Газданова заключается в разнообразии ее компонентов, минимальных повествовательных единиц текста, создающих особые семантические поля и эмоционально-экспрессивный фон. Характер мотивов, чаще всего встречающихся в его прозе, связан со сферой чувств, настроений, поэтому переход от одного мотива к другому передает динамику внутреннего состояния героя, сообщает повествовательному тексту лирическое начало. Эффект мерцания смыслов как результат частой смены мотивов продуцирует появление орнаментально-лейтмотивного повествования, об особенностях которого речь пойдет в третьей главе.

Драматическая напряженность картины мира, основанной на оппозиции пространственно-временных континуумов и образных антитез, интенсифицируется введением мотивов разных семантических рядов. Как минимальный повествовательный элемент текста мотив создает эмоционально-смысловую ауру, которая становится своего рода лирическим камертоном эпического произведения. Своеобразие газдановской прозы состоит в контаминации мотивов утраты, одиночества, смерти, изгнанничества с мотивами путешествия, музыки, любви, счастья. Их объединение в пределах одного текста полифункционально: раскрывает динамику внутренней эволюции героя, передает широкий спектр его настроений (от экзистенциального отчаяния до ощущения гармонии с миром и собой), ведет к эффекту мерцания смыслов, недоговоренности и неоднозначности авторской позиции, придает амбивалентное звучание отдельным эпизодам текста. Комплекс повторяющихся мотивов, характерных для произведений Г. Газданова, моделирует картину мира, в которой преобладают настроения элегической грусти и меланхолической задумчивости. Мягкие переходы от крайних состояний отчаяния и одиночества к умиротворенности отражают импрессионистическую направленность к фиксации мельчайших оттенков эмоций, «полумыслей, почувств» (В. Розанов) героя. На мотивном уровне происходит поиск возможности преодолеть разъятый мир, объединить его отдельные части в целое, преодолеть отчужденность, внутренний диссонанс.

Проза Гайто Газданова находится в русле модернистской литературы. Вместе с тем созданная в ней картина мира отражает существенные особенности действительности. Современная писателю реальность – это время серьезных исторических катаклизмов, разделивших мир на враждебные лагеря, а Россию – на части, отделивших ее прошлое от настоящего. Агрессивное вторжение в естественный ход истории войн и революций повлияло на сознание газдановского современника, поставив его перед решением проблем экзистенциального порядка. С особой силой трагизм эпохи воплотился в судьбах русских эмигрантов первой волны. «Незамеченное поколение», к которому принадлежал и сам Г. Газданов, остро воспринимает и переживает противоречивость и дисгармоничность собственного существования в хаосе

исторических противоречий. Отраженная в эмигрантском сознании картина мира воссоздается в прозе писателя со всеми ее нюансами и деталями, позволяющими судить о мироощущении человека XX века как о трагическом и преодолевающем этот трагизм одновременно.

ГЛАВА 2

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЗЫ ГАЙТО ГАЗДАНОВА В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДАЛЬНОСТИ

2.1. Своеобразие художественного синтеза в романной прозе

2.1.1. Отражение родовых конвергенций в сюжетосложении

Литература XX века характеризуется интенсификацией процессов сближения различных родовых начал. Этому сопутствуют синтетические движения в других направлениях: синтез прозы и поэзии как разных форм художественной речи, жанровые и субжанровые смешения, истончение грани между художественной и документальной литературой, стирание различий между литературным «верхом» и «низом», жанровая деиерархия, увеличение приемов интертекстуальности, отражающее тенденцию к усвоению «чужого» как своего, диалог искусств. Эти процессы свидетельствуют об активизации и интенсификации в культуре в целом и в литературе, в частности, интеграционных движений.

Нарушение сложившихся в классическую эпоху литературных конвенций проявляется в отказе от традиционного понимания прозы как однозначно эпического произведения. Характерное для Г. Газданова объединение в одном произведении художественных решений, традиционно соотносимых с разными литературными родами, восходит к литературному модернизму начала XX века, в особенности к творчеству А. Белого, Б. Зайцева, к прозе неореалистов – А. Чехова, И. Бунина, Л. Андреева, Е. Замятина. В этом плане проза Гайто Газданова оказывается частью общей литературной тенденции усиления жанрово-родового синтеза, который в неклассическую эпоху поэтики художественной модальности связан с поиском «нового» стиля, направленного на преобразование искусства и жизни.

Одно из генерирующих свойств прозы писателя – конвергенция родовых начал. Из структурно-семантических элементов эпики, лирики и драмы, сложно переплетающихся, складывается художественное единство его текстов. Это единство противоположностей, которое создает особый эстетический эффект газдановских романов, одновременно содержащих в себе такие контрастные свойства, как стремление к объективации героя и предельно субъективированное изображение окружающей его действительности, драматизация конфликта и лиризация повествования, криминально-детективная фабула и музыкальность, образность языка.

Вопрос о соотношении в рамках одного произведения различных родовых начал – один из наиболее дискуссионных вопросов современного литературоведения, интерес к нему вызван ревизией эстетических концепций, существовавших со времен античности. Параметры определения родовой принадлежности, а также критерии разграничения литературных родов переосмысливаются, выдвигаются новые теоретические модели эпических, лирических и драматических произведений. Наиболее радикальный подход к проблеме литературного рода предложен Ж. Женеттом в «Фигурах». Он критически оценил своих предшественников и отказался от родовой классификации. Более продуктивным нам представляется путь, выбранный отечественными учеными. Обобщив имеющийся опыт теоретического и практического литературоведения, взяв на вооружение основные положения

эстетики М.М. Бахтина, научных разработок В.В. Виноградова, Б.О. Кормана, Р. Якобсона, трудов формалистов, Н.Д. Тмарченко и С.Н. Бройтман выдвигают ряд критериев, являющихся основанием для дифференциации и различения специфических черт эпики, лирики и драмы. В качестве определяющих параметров рода эти теоретики литературоведения рассматривают:

- характер субъектных отношений (прежде всего систему отношений «автор – герой»);
- тип художественного события;
- структуру и схему сюжета;
- пространственно-временные модели;
- речевую специфику произведения.

Инвариантный для каждого рода тип события определяет своеобразие сюжетных моделей и принципы построения сюжета. Так, изучение генезиса эпических текстов приводит исследователей к выводу о том, что принцип дублирования всех важнейших событий, обязательный для древнего эпоса, в литературе более позднего времени трансформируется в принцип удвоения, поэтому модель эпического сюжета всегда будет включать в себя «удвоение главного события, поскольку он (сюжет – Е.К.) говорит о единстве и равноправии всех, и в первую очередь важнейших противоположностей» [305, Т.1; 292]. Структурообразующую роль в моделировании эпического сюжета играет закон эпической ретардации, равноправие статики и динамики, необходимое для перехода от стационарного состояния к динамическому, взаимодействие циклической и кумулятивной сюжетных схем, условность границ сюжета.

Проза Гайто Газданова последовательно воплощает эти типичные для эпики принципы построения сюжета в направлении общем для всей литературы XX века.

Почти все его романы содержат «удваивающееся событие», определяющее структуру сюжета. В «Вечере у Клэр» два свидания – встреча с замужней Клэр во время метели в России и встреча в Париже – симметричны, между ними десять лет жизни героя, наполненных мечтой о Клэр, последнее свидание – это и воспоминание о первом, и новый виток отношений. В романе «Возвращение Будды» дважды описывается ситуация пребывания рассказчика в тюремном заключении: сначала в тюрьме Центрального государства, возникающего в его визионерских видениях, затем заключение в парижской тюрьме, которое избавляет его от болезненных галлюцинаций.

Принцип удвоения структурирует сюжет романа «Призрак Александра Вольфа»: поединок героев повторяется. Сначала это – встреча в степи, где каждый борется за право выжить на гражданской войне, затем – в Париже. Столкновение героев приобретает значение философского конфликта. По мнению одного из исследователей Г. Газданова, этот конфликт многозначен. В начале романа он «строится на оппозиции понятий «бунт» и «революция». Их носителями являются главный герой и Александр Вольф. Драматизм и вечность

конфликта подчеркиваются апокалипсической символикой (белый конь Александра Вольфа), окутавшей первое столкновение героев, в конце гражданской войны в России, где он принял не только теологические, но и социальные аспекты. Первая встреча главного героя с Вольфом, помимо собственно параллелей с Апокалипсисом, несет в себе аллюзии с германскими средневековыми повестями о рыцаре-смерти» [222; 66]. Второе столкновение становится «апогеем бунта главного героя против Абсурда» [там же; 74].

Удвоение события происходит в романе «Пилигримы» и так же, как в «Призраке Александра Вольфа», повторяется ситуация конфликта-противостояния между героями – Фредом и Робертом. На этот раз конфликт внешне укладывается в рамки «камерной драмы» (Л. Диенеш) Г. Газданова: он строится на решении любовно-собственнических отношений. Между тем нельзя не учитывать социально-культурного аспекта конфликта: Роберт и Фред – представители разных классов общества, что обостряет столкновение между ними, в котором маргинальный сутенер Фред терпит фиаско. Второе поражение Фреда заставляет его переосмыслить жизнь и вызывает в нем острое желание кардинально ее поменять, он «уходит» из уголовно-криминальной среды.

Следующая особенность, структурирующая эпический сюжет, заключается в реализации закона эпической ретардации. Задержание сюжета в эпике – «результат равноправия двух несовпадающих факторов сюжетного развертывания: «инициативы» героя и «инициативы» обстоятельств» [305, Т.1; 292 – 293]. Противоречие двух планов иллюстрируется примерами «задержанных» событий. В романе «Вечер у Клэр» развитие отношений между героями откладывается на десятилетие, и в этот временной промежуток, отделяющий героя от решающего свидания, происходят важнейшие исторические события – революция, гражданская война, эмиграция. Ретардация одних событий становится необходимым условием для развития других. Еще один пример ретардации – медленное выздоровление Мари – героини романа «Пробуждение». Долгий уход за Мари позволяет проявиться лучшим качествам Пьера. Желанию героя-рассказчика романа «Возвращение Будды» выбраться из тюрьмы противостоят обстоятельства. Развитие действия, пока герой находится в заключении, задерживается, но ретардация косвенным образом обуславливает его внутренние изменения.

В романах Г. Газданова доминирует тенденция к преодолению сюжетной статики элементами динамики, что обусловлено тем большим значением, которое в прозе этого писателя приобретает случай. В романе «Призрак Александра Вольфа» фатальность происходящего подчеркивается целым рядом эпизодов: случайна первая встреча рассказчика в степи с Вольфом, случайно его знакомство с книгой Вольфа, случайно же знакомство рассказчика с Еленой Николаевной, которая когда-то случайно познакомилась с Вольфом, случай создает геометрию отношений героев и способствует подвижности сюжетных ситуаций.

Г. Газданов в романной прозе активно осваивает кумулятивную схему сюжета, в которой события «нанизываются» друг на друга, уплотняя

повествование. Цепочка сюжетных событий нередко внезапно обрывается, как в романах «Полет», «Пробуждение», «Пилигримы», подчеркивая открытость «границ сюжета во времени» [305, Т.1; 292].

Открытый финал, затрудняющий прояснение авторской позиции и активизирующий внимание читателя, – заключительная фаза сюжета становления, реализованного в романах Г. Газданова. Демонстративная оборванность финала вполне соответствует тенденции неклассического искусства XX века к размыванию временных, пространственных и текстовых границ. Как во многих неклассических произведениях, рамка текста, образованная началом и концом, подчеркнута условна, «конец произведения теряет значение финала» [278; 211].

Роман «Полет» прерывается гибелью на летящем аэроплане сразу нескольких героев, буквально реализовывая метафору жизни-полета. Философское рассуждение автора-повествователя в финале романа делает невозможным рассмотрение судьбы героев и произведения как некоей законченной схемы. «И так же, как за видимым полукругом неба скрывается недоступная нашему пониманию бесконечность, так за внешними фактами любого человеческого существования скрывается глубочайшая сложность вещей, совокупность которых необъятна для нашей памяти и непостижима для нашего понимания. Мы обречены на роль бессильных созерцателей, и те минуты, когда нам кажется, что мы вдруг постигаем сущность мира, могут быть прекрасны сами по себе – как медленный бег солнца над океаном, как волны ржи над ветром, как прыжок оленя со скалы в красном вечернем закате – но они так же случайны, и, в сущности, почти всегда неубедительны, как все остальное» [7, Т.4; 488 – 489]. Этот пассаж – своеобразная декларация философского замысла автора, воплощающего идею принципиальной незавершенности жизни в романной форме, в размытости и неопределенности «открытого финала».

Циклическая форма сюжета встречается в романах «История одного путешествия», «Возвращение Будды», «Призрак Александра Вольфа». В них «циклическое разворачивание говорит прежде всего о таком общем законе миропорядка, как постоянная смена и постоянное равновесие жизни и смерти, ... внешняя случайность обрамляющих звеньев сюжета по отношению к воле и целям героев может сочетаться с закономерностью тех же событий по отношению к миру в целом» [305, Т.1; 296].

Последовательно представлены в прозе Гайто Газданова сюжетные принципы драмы. Хотя он не написал ни одной пьесы, код драмы входит в газдановский текст уже в первых рассказах писателя и сохраняется до конца творчества. Объяснить этот факт можно тем, что присущие драматическим произведениям черты – сквозная напряженность, острота конфликта, обязательность кульминационного момента – его прозой наследуются опосредованно, через усвоение разновидностей эпической «криминальной» литературы, которая вбирает целый ряд признаков драмы.

Тип драматического события обусловлен предусмотренной автором «встречей сознания героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей» [305, Т.1; 309], а также тем, что оно вынесено на публику, в зал. В драме решаются важнейшие вопросы существования, герой стоит перед выбором своей судьбы, отсюда обострение конфликтов и противоречий как внешних, так и внутренних, четкий контур сюжетных элементов – завязки, кульминации, развязки. По мнению Н.Д. Тамарченко, «выбор в драме – это выбор героем собственной судьбы». Герои Г. Газданова уже в силу экзистенциальной направленности его сюжетов часто оказываются перед необходимостью осуществления выбора, который определяет их дальнейшую судьбу. Зачастую этот выбор противоречит рассудочно-практическому миропониманию: Жанна Ральди («Ночные дороги»), Лиза («Полет»), Валентина («Пилигримы»), осознавая гибельность своих шагов, идут навстречу своей судьбе.

Одна из особенностей драмы – четкое выделение компонентов сюжета – свойственна романам Г. Газданова, особенно тем, в которых используется детективный сюжет. В романе «Пилигримы» ввиду многолинейности его фабулы трехчленная сюжетная структура (завязка, перипетии, развязка) реализуется дважды. В одной линии сюжета завязкой является знакомство Роберта с Жаниной, напряжение сюжета создает желание Фреда вернуть девушку, его последняя попытка сделать это совпадает с развязкой. Сюжетные перипетии составляют желания и решения Роберта, поступки Жанины, вмешательство в события отца Роберта, криминальные действия Фреда. Усложняют сюжетную схему романа элементы, формирующие другую фабульную линию, в которой завязкой отношений сенатора Симона и его шантажиста становится случайная близость последнего с родственницей сенатора, а развязка наступает в момент случайной смерти Шарпантье.

Лирическая призма рассказов и романов Гайто Газданова формируется особенностями мироощущения его героев, чей переменчивый внутренний мир оказывается в центре авторской рефлексии. В связи с этим сюжетная организация прозы писателя тяготеет к моделям, характерным для лирики.

Т.И. Сильман отмечает обязательность в лирике двух сфер: одна обусловлена положением лирического субъекта, «который с точки зрения перспективы изображения находится в некой пространственно-временной точке, соответствующей в лирическом плане состоянию лирической концентрации» [282; 9], другая имеет более обширную перспективу, включая в себя свободное движение мысли и чувства героя в пространстве и времени. «Общий принцип подвижного соотношения между различными пространственно-временными планами и фиксированной точкой отчета» [там же], по существу лирический, преобладает в прозе Г. Газданова.

Обращение к характерному для лирики принципу построения пространства и времени находится в отношениях корреляции с выбором лирического сюжета, основанного на лейтмотивно-ассоциативном принципе представления событий.

Центральное событие в лирическом сюжете показано не свершившимся, а становящимся событием. Специфика прозы Г. Газданова в том, что «процесс «рождения», возникновения события» [76; 353] составляет «внутренний» сюжет его прозы. В лирике, по словам Т.И. Сильман, сюжет разворачивается «не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживания героя» [282; 9]. Отклик на события, настроения, состояния, впечатления героя динамизируют и продвигают лирический сюжет.

Н.Д. Тамарченко в отношении стихотворного творчества отмечает: «развивается в лирическом стихотворении не фабульное событие (там, где оно есть), и не рассказывание само по себе (которое ведется с фиксированной точки)», а именно то самое «подвижное соотношение» между ними, которое представляет собою не что иное, как рефлексю. Логика и закономерность сложения лирического сюжета – это логика рефлексии и ее закономерность» [305, Т.1; 354].

Как лирическое событие, которое отражается в «перемещениях лирического сознания», реализуется в произведениях Г. Газданова самоопределение героя, поиск себя, собственной «самости», индивидуально-личностных границ.

Обретение себя (или по-газдановски «довоплощение») происходит в воспоминаниях («Вечер у Клэр»), в творчестве и искусстве («История одного путешествия»), в любви («Полет», «Призрак Александра Вольфа», «Эвелина и ее друзья»), в другом человеке, через понимание чужой судьбы и иногда через участие в ней («Ночные дороги», «Пробуждение», «Пилигримы»), в приобщении к реальности, от которой газдановский герой зачастую уходит в мир видений («Возвращение Будды»).

Итак, проза Г. Газданова синтезирует особенности «построения событийного ряда» (Н.Д. Тамарченко), характерные для эпики, лирики и драмы. Значительно модернизируют его прозу, придают ей уникальную форму и репрезентируют ее причастность поэтике художественной модальности следующие принципы построения сюжета:

- сюжетного контрапункта;
- сюжетной неопределенности;
- ассоциативно-лейтмотивный.

Эти принципы вырабатываются в силу конвергенции в его прозе различных родовых начал.

Во многих работах, посвященных творчеству писателя, говорится о музыкальности его прозы в разных контекстах. Л. Диенеш рассматривает произведения, где встречаются «описания концертов и образы музыкантов» [125; 205], а также мотив музыки, «выражающий не столько психологические реалии, сколько нечто «неописуемое», «не сводимое ни к каким другим типам впечатлений» [125; 205]; Е.Н. Проскурина обнаруживает композиционные принципы музыкальных жанров (скерцо, увертюры, сонаты) в романах писателя. О своеобразной «музыкальности» прозы Г. Газданова говорит и

композиция его сюжетов, в которой использован принцип контрапункта, реализованный в полифоническом звучании текста.

В музыке контрапункт – это «полифоническое сочетание двух или нескольких самостоятельных мелодических голосов, образующих единое художественное целое...» [77; 143]. В литературоведении понятие «контрапункт» связано с концепцией полифонического романа М.М.Бахтина, который утверждал возможность идейной полифонии в рамках романного целого. «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных, голосов, действительно является основной особенностью романов Достоевского» [47; 7], – писал ученый, противопоставив полифонический роман Ф. Достоевского монологическому европейскому роману XIX века. Вводя в литературоведение новое понятие, М.М. Бахтин отмечал его метафоричность: «Необходимо заметить, что и нами употребляемое сравнение романа Достоевского с полифонией имеет значение только образной аналогии, не больше. Образ полифонии и контрапункта указывает лишь на те новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства, подобно тому, как в музыке новые проблемы встали при выходе за пределы одного голоса. Но материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая метафора. Но эту метафору мы превращаем в термин "полифонический роман", так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина» [там же; 36]. Таким образом, М.М. Бахтин апеллирует к музыкальному термину «полифония», сопоставляя мелодии и голоса, выражающие ценностные позиции героев.

В нашем исследовании идея сюжетного контрапункта отражает многолинейность сюжета в повествовательном тексте. Отдельные фабульные линии, со- и противопоставленные, контрастные и/или рифмующиеся друг с другом, автономные или взаимно связанные соответствуют звучанию синхронных музыкальных тем, образующих единый рисунок произведения.

«В полифонической музыке мелодии контрастны по отношению друг к другу и различны по характеру выразительности. Прежде всего, это относится к их ритмическому строению (напр., одна тема излагается ровными длительностями, а для другой характерен более подвижный рисунок)» [77; 143].

Роман следует рассматривать в контексте его архитектуральных связей, достаточно разнообразных и определяющих во многом развитие отдельных сюжетных линий. Под архитектуральностью мы вслед за Ж. Женеттом понимаем тот уровень отношений между текстами, который рассматривает их жанровую специфику.

Полижанровость произведения соотносится с сюжетной разветвленностью в романе «История одного путешествия». История Артура и Виктории развивается по законам сентиментальной мелодрамы и детективного

романа, отношения Николая и Вирджинии можно рассматривать в жанровых рамках идиллии, а сюжет Александра Александровича ориентирован на философский роман.

Многолинейность сюжета в романе полифункциональна: она динамизирует и драматизирует романские события, повышает интерес читателя к ним. Так же, как в музыке, одновременно с главной темой – развития героя-писателя – звучит дополнительная мелодия, лирический сюжет романа дополняется приключенческо-детективной фабулой. Каждая отдельная линия сюжета наделяется собственной интонацией и звучанием, что обуславливает сюжетный контрапункт. В отдельные моменты параллельные линии сюжета пересекаются, воплощая идею неслиянности и нераздельности судеб героев.

В романе «Ночные дороги» герой-рассказчик занимает позицию наблюдателя за судьбами других людей, с чем связан целый ряд структурно-семантических особенностей романа. Ю.В. Бабичева видит в романе «сложно-фрагментарное повествование», подводящее читателя к единству авторской мысли «о бессмысленной жизни русского эмигранта в чужой стране» [41], перерастающей «в идею абсурдности человеческого существования вообще» [там же].

Дробность эпизодов романа сочетается с множественностью фабульных линий, каждая из которых связана с ночными спутниками рассказчика. Представленные дискретно эти линии создают эффект фрагментарности: «Пропущенные через сознание рассказчика, они дробятся, словно в калейдоскопе, организуясь в динамический ряд, складывающийся из случайных знакомств» [264; 25].

Отдельные фабульные линии не находятся друг с другом в отношениях субординации, их равноправность обусловлена единством воспринимающего сознания рассказчика. Его ценностно-смысловая позиция образует содержательное и смысловое единство романа.

Образ дороги – это эмблема жизни в романе. Эпитет «ночные» обозначает невидимую, изнаночную сторону жизни, ту ее часть, которая традиционно была в искусстве, и в литературе в том числе, табуирована. Сюжет романа построен так, что в фокусе внимания оказываются попеременно то одна, то другая из «нелепых трагедий», истории героев словно обозначены пунктиром, взаимоналожение пунктирных линий создает сплошную прямую. Из серии эпизодов о жизни различных знакомых рассказчика – Жанны Ральди, Алисы, Сюзанны, Федорченко, Платона, Аристарха Александровича и других выстраивается общая картина существования парижских жителей, в ней есть место красоте и страсти, одиночеству и боли потерь, надеждам, философским размышлениям и абсурду случайностей. По верному замечанию Ю.В.Бабичевой, в эпизодах с Васильевым сходятся антиномичные типы эстетического завершения: «Лирический (ностальгический) пафос, обнаживший исконные черты русской души, и памфлетный стиль обличения первой русской эмиграции, утратившей ее лучшие признаки, слились на этом уровне повествования “Ночных дорог” так тесно, что не отыскать швов их

соединения, несмотря на видимую фрагментарность повествовательной ткани» [41]. Эта же противоречивость, двойственность свойственна и другим эпизодам романа, включающим в себя лирику и фарс, задушевную интимность и сатирическую враждебность. Разнообразие событий, их эмоциональных оттенков, пафоса отражает многообразие маршрутов жизни героев романа.

Мотив жизни-странствия появляется в послевоенном романе «Пилигримы». Его сюжет также состоит из нескольких в большей или меньшей степени развернутых фабул, которые развиваются параллельно друг другу, скрещиваются, потом вновь расходятся, но в единстве воплощают ту же метафору жизни-дороги. Будучи развернутой, она объясняет название романа, семантику которого раскрывают интертекстуальные аллюзии, обращенные к элегической лирике XIX и XX веков. Сюжет становления в «Пилигримах» реализуется в историях Роберта и Жанины, Фреда, Валентины, персонажей второго плана – Жерара, Анны, Лазариса. Принципиальная незаданность их судеб обнаруживается в неожиданных поворотах жизни героев. Отдельные линии сюжета складываются в «Пилигримах» в весьма замысловатый узор, моделирующий картину мира, в основу которой положен принцип случайности.

Контрапункт сюжета становится определяющим структурным принципом романов «История одного путешествия», «Ночные дороги», «Пилигримы», воплощая авторскую идею жизни-пути, странничества, уготавливающего самые неожиданные повороты судьбы. Идеино-тематическая общность романов, выраженная в заглавиях, которые содержат лексемы одного семантического ряда (путешествие – дорога – пилигримы), проявляется также на уровне сюжетной организации, включающей в себя симультанно развивающиеся фабульные линии. Скрещение параллельных судеб, которые сопоставляются, противопоставляются и отражаются в сознании рассказчика или повествователя, происходит в результате случайных и необъяснимых ситуаций, появление которых обусловлено закономерностями поэтики художественной модальности, разрушающей канонические сюжетные схемы и предполагающей бесчисленное количество вариантов исходной ситуации.

В романе «Полет» принцип контрапункта используется вместе с принципом сюжетной неопределенности, который формирует своеобразие складывающегося в поэтике художественной модальности сюжета становления, по существу вероятно-возможного, отказывающегося от готовых схем и открывающего в сюжете «веер возможностей». Роман начинается как повествование о жизни одной семьи, в которой растет Сережа. Постепенно расширяется круг персонажей, их истории дополняют основную сюжетную линию рядом параллелей, которые объединяет тема любви.

Любовные отношения героев в каждом отдельном случае имеют свой характер, свою эмоциональную доминанту. Любовь Сережи и Лизы отличает чувственно-эротический оттенок, в их отношениях на первом месте радость телесной любви. Герои всецело погружаются в ее переживание. «Лиза до сих пор не подозревала в себе возможности того непрерывного физического

томления, которое теперь почти не покидало ее. Сережа не мог не поддаться ему; и за несколько дней он похудел и лицо его вытянулось» [7, Т.4; 423]. Любовь изменяет мироощущение героев: окружающий мир становится ярче, четче, звучнее. «Теперь она видела все по-иному, так, точно у нее были другие глаза, сохранившие прежние размеры, прежний цвет, прежнюю точность перспективы, – но в тех же пейзажах, на которые она смотрела теперь, все расцвело и изменилось ... все время звучала далекая музыка ... Ее зрение стало острее и внимательнее, она впитывала в себя все, что видела, и все замечала...» [там же; 420].

В любовных отношениях Ольги Александровны и Аркадия Александровича подчеркнут духовный аспект, который укрепляет героев изнутри: слабовольный и несамостоятельный Аркадий Александрович становится способным к поступку, к принятию твердых, волевых решений.

Чувство Людмилы к Макфалену основано на рациональном отношении к ситуации. Материальные блага, которые сулит героине брак с англичанином, являются основным стимулом поведения Людмилы, с течением времени отношения с Макфаленом углубляются и обогащаются новыми эмоциями.

Дезинтегрирующие тенденции в построении сюжета «становятся началом нового типа единства. Оно держится на том, что «особое для каждого страдание» одновременно является общим для всех героев, и потому, решая каждый свою глубоко личную проблему самоопределения, герои решают проблему, общую для всех» [76; 339]. Подобный тип сюжетного построения использован в драматургии и прозе А. Чехова, и здесь – «причина как ослабленности внешнего действия, так и минус-событий несостоявшегося самоопределения, вообще центробежности сюжета и его «многоколейности» – «множественности драматической линий», отмечает С. Н. Бройтман [там же]. Нечто похожее происходит в романе Г. Газданова: за разветвлением сюжета – общая для героев и автора проблема, во многом напоминающая ту, которую решали чеховские герои: это – вопрос выбора своего пути.

С.М. Кабалоти проницательно отметил: «Главной проблемой, волновавшей автора, была проблема подлинности и мнимостей» [154; 302]. Своеобразие романа в том, что решение этой проблемы происходит с помощью введения побочной сюжетной линии, отклоняющейся от основного сюжета, но вместе с тем важной для понимания авторского замысла. Этой линией становится история престарелой актрисы Лолы Энэ, появление которой вводит в роман метафору жизни-театра. Вся жизнь Лолы проходит в чередовании иллюзорных представлений о себе и о людях, на очередной иллюзии строятся любовные отношения и брак Лолы: «Затем она решила, что выйдет за него замуж и будет, таким образом знать, что есть любящий и всем ей обязанный человек, который будет питать к ней нечто вроде неугасимой благодарности» [154; 345]. Ненастоящие чувства, эмоции, неверные представления о себе и других людях – все это формирует мир мнимостей, в котором пребывает Лола.

Внезапное чувство любви Лолы Энэ к погибшему в автокатастрофе молодому мужу, который был для нее тяжелой обузой, и последующая

внутренняя эволюция сопоставляются с любовными историями других героев как мнимое с подлинным. Любовь Лолы – плод ее фантазий, в которых погибший муж приобретает новые, не свойственные ему черты. Внутреннее перерождение Лолы отличается от тех изменений, которые происходят с Сережей, Лизой, Ольгой Александровной и Аркадием Александровичем, с Людмилой. Оно выглядит психологической «натяжкой», не раз отмеченной критиками.

Любовная история Энэ укладывается в сюжетную схему мелодрамы. Иллюзии Лолы «заимствованы из той плохой литературы, которую изредка читала» [7, Т.1; 345]. На нее же ориентирована биография актрисы, которую пишет по ее заказу Дюпон. Сентиментально-мелодраматический модус этой биографии контрастирует с сатирическим ракурсом описания жизни Лолы автором-повествователем. Мемуары, написанные Дюпоном, являют собой новый вариант биографии героини, имеющий очень мало общего с ее настоящей жизнью. «Жизнь Лолы была представлена как ровное в своей неизменной гениальности существование, лишённое каких бы то ни было скользких мест... Он описывал ее в условно-торжественных тонах, чувствуя, однако, что жить так, как жила в его мемуарах Лола, не могла бы ни одна женщина... она приобрела черты конфетной красавицы, появлявшейся то в поле, то в лесу, то в парижских салонах, то на сцене» [там же; 433].

В поэтике художественной модальности складывается так называемый сюжет становления, основанный на принципе вероятностно-возможного развития событий, отказывающийся от готовых схем и открывающий в той или иной сюжетной ситуации «веер возможностей» (С. Бочаров). В эпических произведениях, реализующих сюжет становления, использован принцип сюжетной неопределенности, который предполагает поливариативность фабульных ситуаций. Автор прямо или косвенно указывает читателю на возможность альтернативы тем событиям, которые разворачиваются в книге.

В «Полете» принцип сюжетной неопределенности, актуальный для поэтики художественной модальности, реализуется по-особому: «возможный сюжет» представлен как эстетически неравная авторской версии развития событий, что ведет к возникновению эффекта мерцания смыслов, усложняет отношения между подлинным и мнимым. Субъективные представления Лолы Энэ о реальности, копирование сюжетных схем маскульту в мемуарах со временем приобретают черты «некой сокровенной подлинности», ставшей причиной внутренней эволюции героини. С.М. Кабалоти отмечает связь внутренней трансформации Лолы с «идеей обретения своеобразной иллюзии – через вживание в нее, сживание с нею, растворение в ней – некой сокровенной подлинности, на сей раз получившей у Г. Газданова открыто этическую и сентиментальную окраску, постепенно вытеснившую первоначальную иронию и карикатурность» [154; 306].

Игра с различными версиями фабульных событий – характерный прием сюжетосложения романа «Полет» – возникает и в повествовании о других персонажах. К примеру, рассказывая о своей первой женитьбе, Аркадий

Александрович строит воспоминание по законам мелодрамы. Свою «романтическую легенду» герой-писатель творит из тривиальной житейской истории. Окрашивая ее романтически-возвышенно, Аркадий Александрович представляет себя, свою первую возлюбленную и их отношения иными, чем они были в действительности. В романе происходит своеобразная игра различными вариантами событий, показаны возможные способы их художественного осмысления и оформления. «По рассказу Аркадия Александровича, который он повторял много раз и которому сам начинал не на шутку верить, все выходило романтично и прекрасно донельзя. Он познакомился с ней на концерте, они долго говорили о музыке, о литературе, об искусстве вообще; она не знала ничего о грубости той жизни, которая его окружала... она была создана для искусства и для единственной и неповторимой любви...» [7, Т.1; 328]. Сугубо земные, материальные детали: приданое, ставшее причиной ухаживаний героя, его бедственное положение, не позволившее купить билеты на концерт, о котором упоминается в рассказе, скупая мать невесты и прочее, героем не упоминаются: «легенда, которую он создал и которая ни в какой степени не походила на подлинную историю его женитьбы» [там же; 329]. Редукция одних сторон жизни и преобразование других обнаруживает близость вымышленного рассказа Аркадия Александровича жанровым схемам массовой литературы, приукрашивающей действительность, сглаживающей ее противоречивые свойства и стороны.

Укрупняя, гротескно заостряя, окарикатуривая черты мелодрамы, автор явно пародирует массовое искусство. Особенно ярко это проявляется в тех историях, которые сочиняет про себя жена Аркадия Александровича – Людмила. Не будучи профессиональной писательницей, Людмила обладает не меньшим даром воображения, чем ее муж – автор ряда безвкусных второстепенных романов. Она рассказывает о себе душещипательные истории, которых никогда не было в ее жизни, вымогает деньги. В этих рассказах у Людмилы появляются «туберкулезные братья – в последнем градусе чахотки – в швейцарских санаториях, откуда они должны были уйти, так как было нечем платить; были многочисленные родители, хронически голодавшие в России, сестры, разбитые параличом и навеки осужденные не вставать с постели, были векселя, подписанные в жестоких обстоятельствах...» [там же; 325]. Людмила преобразует действительность столь же искусно, как это делает Лола Энэ в своих фантазиях, Дюпон в мемуарах, Аркадий Александрович в воспоминаниях о первой любви. Реальные обстоятельства меняются, к примеру, муж в ее рассказах «неизменно фигурировал как тиран и деспот и человек болезненно ревнивый, от которого она была вынуждена скрывать решительно все» [там же; 324]. Появляются новые обстоятельства, чаще всего драматические и трагические, которых никогда не было в жизни героини: «она получила десять тысяч на похороны единственного ребенка, очаровательной, восьмилетней девочки, о болезни и смерти которой она рассказывала страшные подробности, и настоящие слезы стояли в ее синих глазах» [7, Т.1; 324].

Сюжет «Полета» не только содержит несколько драматических линий, но и альтернативные этим линиям варианты событий. Они возникают в памяти или фантазиях героев, представляющих новые версии прошлого и настоящего. Безусловно, что эти версии обнаруживают свою фикциональность на фоне авторского повествования, формируя модель многослойной художественной реальности, в которой подлинное и мнимое накладываются друг на друга. Рассматривать соотношение между ними как антиномию означает излишне упрощать ситуацию, поскольку в данном случае иллюзия приобретает черты «сокровенной подлинности». В индивидуальном понимании героев граница между вымыслом и правдой стирается, иллюзорное представление подчас становится важнее действительности, поскольку стимулирует внутреннее развитие и рост героев.

Принцип сюжетной неопределенности, построенный на игре эстетически различными вариантами фабулы, решает несколько художественных задач. Пародирование схем массовой литературы – это форма литературной критики, с помощью которой автор окарикатуривает «чужое слово», представляет комичными приемы и способы литературного моделирования, заимствованные в масскульте. Причиной критики жанров мелодрамы и мемуаров, неубедительных в своей сентиментальности, является неприятие ложного слова в искусстве. В жизни грань между вымыслом и правдой осмысливается как более тонкая и неуловимая, чем в искусстве. Поэтому субъективные представления о реальности, существующие в сознании персонажей, нередко оказываются для них единственно подлинным миром, в котором они существуют. В результате в романе моделируется стереоскопическая картина мира, вмещающая в себя множество субъективных представлений, множество разных версий реальности, ни одна из которых не может претендовать на полную и окончательную истинность.

В романе «Пилигримы» принцип сюжетной неопределенности воплощается в использовании так называемого «возможного сюжета». В отдельных точках сюжета «раскрывается веер возможностей, намечаются варианты, среди которых прокладывает себе дорогу действие», и эти «ключевые места... образуют в тексте слой значений, относящихся к возможному сюжету, образуют в тексте его рисунок, контур или, вернее, пунктир» [73; 16]. К примеру, случайное знакомство Роберта с Жаниной избавляет ее от печальной участи уличной проститутки. Судьбу девушки Роберт соотносит с публицистическим жанром, сюжет которого предзадан: «Все было просто, как в уголовной хронике: Жанина, восемнадцать лет, горничная, обвинение в краже, очередной сутенер, rue St. Denis, – и заранее предопределенная судьба – тротуар, болезнь, тюрьма, больница, опять тротуар, опять больница, потом анонимная смерть, труп Жанины в морге, потом вскрытие. Больше ничего» [6, Т.2; 292]. Стационарность уготовленной судьбы в сюжете становления преодолевается рядом случайностей, которые, по сути, переводят жизнь Жанины из русла уголовной хроники в другое направление, которое позволяет героине сравнить свою жизнь с фильмом: «Это было похоже

на кинематограф, с той разницей, что там это касалось каких-то почти отвлеченных красавиц, а здесь была она сама» [там же; 310].

В значительной степени структуру сюжета обуславливает лиричность прозы Г. Газданова. Традиционно эпический текст строится на чередовании событий, связанных с актуализацией различных мотивов, что было обозначено уже в фундаментальной «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского. «Надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета как комплекса мотивов» [87; 301]. Понимание сюжета как «совокупности мотивов в той же последовательности и связи, в которой они даны в произведении» [309; 184] было представлено в трудах формалистов. О соотношении сюжета и мотива писал М. М. Бахтин, указавший на то, что мотив является элементарной единицей сюжета: «Сюжеты всех этих романов... обнаруживают громадное сходство и, в сущности, слагаются из одних и тех же элементов (мотивов); в отдельных романах меняется количество этих элементов, их удельный вес в целом сюжета, их комбинации...» [52; 237]. В трудах современных исследователей выделяются функции мотива в сюжете: «мотив «продвигает» повествование, определяя перспективу событийного развития действия, за мотивом как предикатом художественного повествования в любом случае потенциально обозначен комплекс возможных действий, соотносенных с тематическим целым мотива. Будучи синтезированы в нарративе с началом действующего лица, эти действия в своем фабульном развитии формируют событие» [280; 79, 81].

Это обстоятельство, характерное для эпических текстов, меняется в лирике, поскольку основой «лирической событийности выступает перемещение лирического сознания» [355, цит. по 282; 86], а динамика лирического действия определена силой внутренних состояний лирического субъекта. «Иным является и качество связанности лирического текста в лирике: оно основывается не на принципе единства действия (что характерно для фабульно организованного повествования), а на принципе единства лирического субъекта – при всех его качественных изменениях, т.е. при всей его внутренней событийности» [280; 87].

Лирическая природа прозы Г. Газданова обнаруживается в расположении мотивов в тексте, в их характере, связи с категорией «события», в обусловленности системы мотивов задачами раскрытия «лирического сознания».

В «Вечере у Клэр», который М.Л. Слоним назвал «быстро развертывающимся свитком воспоминаний» [288; 455], главным объектом изображения становятся не сами события, а то впечатление, которое они произвели на героя, их отражение в сознании рассказчика. В силу этого сюжет романа размыт, подобно ризоме, он лишен четкой структуры, растворен в описании «эмоциональных колебаний» рассказчика. Принципиальная эскизность, расплывчатость формы, фиксация внимания на ярких, но случайных деталях, острые неожиданные углы зрения, срезы, смелые композиционные решения присущи роману «Вечер у Клэр» как образцу

импрессионистической прозы. Срезом, активизирующим внимание читателя, становится призма памяти и восприятия героя, многослойный и разноаспектный мир его души. Поэтому сюжет складывается из ряда эпизодов лично значимых для рассказчика. Внешне хаотическое и бессистемное изложение событий, скрепленных субъективностью смыслов, подчиняется принципу ассоциаций, который доминирует над причинно-следственным порядком изложения фабулы: сюжет формируется с помощью лейтмотивов, что подтверждает его лирическую природу.

Структурообразующим значением обладает в романе «Вечер у Клэр» повторяющийся мотив *прощания*, являющийся субвариантом одного из главных метамотивов прозы Г. Газданова – мотива *утраты*. Его появление в отдельных эпизодах текста скрепляет их, выстраивая лирический сюжет произведения, связанный с изменениями настроений и впечатлений героя.

В самом начале романа мотив *прощания* вводится рассказом Клэр о любовных историях своей горничной, которой была «женщина лет сорока пяти, носившая пенсне... и раз навсегда о чем-то задумавшаяся» [5; 8]. История горничной, почти каждый месяц расстающейся с очередным возлюбленным, напоминает тривиальный бульварный роман, что несколько снижает мотив «прощания», помещает его в сатирический контекст. Вместе с тем мотив приобретает проникновенно-ностальгическое звучание: «Она пела с тоской веселую песенку... Она вкладывала столько меланхолии в эти слова, столько ленивой грусти, что они начинали звучать иначе, чем обычно» [там же; 12]. Первые эпизоды романа, описывающие свидание с Клэр, сопряжены с мотивом прощания, введенным с помощью рассказа об эпизодическом персонаже. Смысловой и эмоциональный ореол мотива на этом этапе повествования двойствен, поскольку включает в себя отстраненно-сатирическую оценку автора, рассматривающего историю горничной в свете бульварной литературы, и пронзительную лирическую грусть, которую рассказчик слышит в пении горничной. Таким образом, в отношениях рассказчика с возлюбленной актуализируются посредством введения мотива прощания и особого его осмысления трагедийные и возвышающие моменты: история встреч с Клэр может быть рассмотрена в рамках анекдотического сюжета о жене, муж которой уехал в командировку, и как опозитизированный сюжет любви-расставания.

Последнее значение актуализировано в следующем повторе мотива прощания, который соотносится с эпизодом первой интимной близости героев. Физическое обладание Клэр, о которой лирический рассказчик романа мечтал более десяти лет, неизбежно приводит его к прощанию с мечтой о Клэр: «теперь я жалел о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ, и он опять станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимым было до сих пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака» [5; 16]. Воплощение мечты для рассказчика – в то же время ее потеря; ностальгическая тоска по утраченному состоянию влюбленности и

погруженности в грезы о Клэр реализуется в мотиве *прощания*, который задает развитие любовной темы романа. Прощание с мечтой – это также изменение внутреннего состояния лирического рассказчика, в душе которого происходит остановка привычного движения, заданного его желанием быть вместе с Клэр.

Очередной раз мотив *прощания* проступает в воспоминаниях рассказчика о похоронах отца. «Я прикладывался к восковом лбу; меня подвели к гробу, и дядя мой поднял меня, так как я был слишком мал. Та минута, когда я, неловко висая на руках дяди, заглянул в гроб и увидел черную бороду, усы и закрытые глаза отца, была самой страшной минутой моей жизни. Гудели высокие церковные своды, шуршали платья теток, и вдруг я увидел нечеловеческое, окаменевшее лицо моей матери. В ту же секунду я вдруг понял все: ледяное чувство смерти охватило меня, и я ощутил болезненное исступление» [там же; 28]. Мотив прощания в этой вариации контаминируется с мотивом прекращенного движения (закрытые глаза отца, окаменевшее лицо матери, ледяное чувство смерти), что вносит дополнительный трагизм в эпизод похорон отца и устанавливает корреляцию между темой смерти и мотивом, ранее сопряженным в романе с любовной линией сюжета.

В романе «Вечер у Клэр», построенном как воспоминания лирического рассказчика о своем детстве и юности, как и в любом ретроспективно организованном нарративе, выделяются в качестве различных субъектов сознания «я-повествующее» и «я-повествуемое». Основным речевым субъектом в повествовании является «я-повествующее» – уже взрослый и имеющий определенный запас воспоминаний рассказчик. Его точка зрения накладывается на повествовательную перспективу, заданную сознанием «я-повествуемого», коим является тот же рассказчик в детстве. В романе используется двойная фокализация, складывающаяся из детских впечатлений рассказчика и воспоминаний о них, в которых выделяется наиболее существенное. К примеру, из всего потока детских впечатлений выделено несколько деталей, среди которых звон церковных колоколов, упоминаемый в небольшом отрывке текста дважды: «Но его все-таки хоронил священник: звонили колокола, которых он так не любил... Гудели высокие церковные своды» [там же]. Безусловно, что обращение к этой детали и акцентирование на ней внимания – значимый момент для сознания «я-повествующего», именно для него колокольный звон становится знаком неизбежности смерти, которая в какой-то момент может разлучить и самого рассказчика с миром: «я ощутил болезненное исступление, сразу увидев где-то в бесконечной дали мою собственную кончину – такую же судьбу, как судьба моего отца» [там же; 29]. Детские неосознанные ощущения становятся объектом рефлексии и анализа, с одной стороны, с другой – прошлое воссоздается с учетом всего жизненного опыта, поэтому повествование обращается к тем сторонам действительности, которые приобретают особую актуальность для рассказчика.

Не случайно звук колокола упоминается в финальном фрагменте отплытия из Севастополя: «Под звон корабельного колокола мы ехали в Константинополь...» [5; 135]. Эта акустическая деталь, столь важная в ракурсе

феноменологического нарратива, ассоциативно связывает два эпизода воспоминаний рассказчика. О звучании колокола вновь упоминается дважды: в первом (процитированном выше) и в последнем предложениях завершающего роман абзаца: «Под звон корабельного колокола мы ехали в Константинополь... и во влажной тишине этого путешествия изредка звонил колокол – и звук, неизменно нас сопровождавший, только звук колокола соединял в медленной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и *сбывающимся*, с прекрасным сном о Клэр» [там же; 136]. В письме Н. Николаевичу Г. Газданов пояснил, что наборщик ошибся в букве и вместо *сбывающимся*, напечатал *сбывающимся*, что значительно меняет смысл, которого не было у писателя [7, Т.5; 48]. Мотив прощания теперь дополняет другую тему – тему расставания с Родиной, в разработке которой подчеркнут аспект неизбежности и необратимости утраты. В финале повтор детали, формирующей специфику мотива прощания в эпизоде похорон отца, создает трагическую интонацию реквиема, проникнутого скорбью, трагическим пафосом. Рассказчик скорбит о гибели страны, которую ему не суждено будет увидеть и облик которой невозвратно уходит в прошлое.

Итак, лейтмотив прощания возникает в разных фрагментах сюжета. История горничной, первая близость с Клэр, похороны отца, отъезд из России событийно и причинно между собой не связаны, но скрепляются ассоциативно и формируют внутренний лирический сюжет романа. Его единство определено динамикой эмоциональных переживаний героя, спектр которых задан мотивом прощания. Интонация грусти, возникающая в начале романа, постепенно переходит в состояние тоски по утраченной мечте, которое сгущается до отчаяния, а затем переходит в скорбь.

Раннее творчество Г. Газданова, в особенности его рассказы конца 1920-х годов, тесно связаны с традицией орнаментальной прозы XX годов и обращаются к выработанным в ней принципам сюжетосложения, в частности к принципу лейтмотивной организации сюжета, позволяющему ассоциативно объединить разобщенные фрагменты текста. Он же использован в романе «Вечер у Клэр», смыслопорождающее поле которого образовано сеткой лейтмотивов (повторяющиеся образы, лексемы, ритм). В романе «Вечер у Клэр» мотивы любви, смерти, разлуки с родиной, сопрягаясь с мотивом прощания, определяют специфику лирического события текста, которое Ю.И.Левин определяет как «внутреннее и субъективированное событие *переживания*» (Курсив автора – Е.К.) [192; 323 – 392].

Другие сквозные мотивы романа: музыки, любви, движения – оттеняют названные нами мотивы иначе, чем мотив прощания, что усложняет развитие внутреннего сюжета, придавая ему не только минорно-ностальгическую, скорбно-печальную направленность, но и светлый элегический настрой.

Принцип ассоциативности в сюжетном строении «Вечера у Клэр» может реализовываться не только через повторяющиеся мотивы. Цепочки образных ассоциаций образуют сцепление событий, причинно-следственная и хронологическая связь между которыми значительно ослаблена, либо опущена.

Погружение в поток сознания, по мнению С.М. Кабалоти, позволяет выйти рассказчику «в субъективно-иррациональный план», представить повествование как «иррациональную пульсацию субъективности» [154; 181].

В ретроспективном изложении эпизоды прошлого расположены не последовательно, они чередуются с размышлениями и медитативно-созерцательными представлениями рассказчика. Характерен в этом отношении следующий фрагмент текста. Вспоминая о своих встречах с Клэр в России и о первом расставании, рассказчик углубляется в переживания эротических чувств. «Я все видел перед собой ее невысокую фигуру, ее взгляд, ее ноги в черных чулках» [5; 62]. Мечты и сны о Клэр мифологизируют ее образ, окружают его романтическими сюжетами, в представлениях рассказчика «черные чулки Клэр, ее смех и глаза соединялись в нечеловеческий и странный образ, в котором фантастическое смешивалось с настоящим и воспоминания моего детства со смутными предчувствиями катастроф» [там же; 63]. Внешний мир теряет для рассказчика свои привычные очертания «все предметы представлялись мне неверными и расплывчатыми», он теряет реальные координаты «Я не знал, сколько времени прошло с той минуты, когда я увидел себя в своей постели... Я измерял тогда время расстоянием» [там же]. Сомнамбулическое состояние, в которое погружен влюбленный в Клэр рассказчик, способствует тому, что образы и видения проносятся в его сознании хаотично и беспорядочно. Внезапно, вне видимой логической связи с мыслями о возлюбленной, герой вспоминает об охоте на волка: «Он тяжело прыгал по снегу, оставляя на поле красные следы... мне казалось, что страшная земная сила тщится приковать его к одному месту и удержать там...» [там же; 64]. Появление образа раненого волка вызвано ощущениями рассказчика: «Эта же сила...точно огромный магнит, останавливает меня в моих душевных блужданиях и пригвождает к кровати». Вслед за визуальным видением, рассказчику слышится песня няни, а потом он вновь мысленно возвращается в комнату Клэр.

Созерцательность позволяет рассказчику расширить реальные границы вспоминаемого пространства, центром которого является Клэр: «это все: и няня, и петух, и лебедь, и Дон-Кихот, и я, и синяя река, которая течет в комнате, это все – вещи, окружающие Клэр» [там же].

От концентрации на воспоминаниях о комнате Клэр он переходит к восприятию более масштабных пространств: «Она лежит на диване с бледным лицом, со стиснутыми зубами... Под ней коричневый бархат, над ней лепной потолок, вокруг мы с лебедем, Дон-Кихотом и Ледой... вокруг нас громоздятся дома, обступающие гостиницу Клэр, вокруг нас город, за городом поля и леса, за полями и лесами – Россия; за Россией вверху, высоко в небе летит, не шевелясь, опрокинутый океан, зимние, арктические воды пространства» [5; 64].

Зачастую эпизоды этой части романа связаны только случайными ассоциациями. Так, от размышлений о снеге и музыке рассказчик переходит к воспоминаниям об охоте на орла. Связывающим становится образ ангелов, их напоминают рассказчику птицы: «Я особенно любил смотреть, как во время

метели летят сквозь снег и опускаются на землю птицы:... они выпрастывают крылья особенным птичьим движением, мне почему-то непонятным. Я давно уже не верил ни в Бога, ни в ангелов, но зрительные представления небесных сил сохранились у меня с детства; и я думал, что эти крылатые красивые люди летели бы и садились не так, как птицы... Когда я смотрел на птиц, опускающихся с большой высоты, я всегда вспоминал убитого орла... Я вспоминал об этом каждый раз когда была метель, потому что впервые вспомнил об орле во время метели...» [там же; 66]. Метель – птицы – ангелы – убитый орел – метель таков образно-ассоциативный ряд отрывка, и именно он приводит рассказчика к новому витку воспоминаний о Клэр, очередная встреча с которой происходит зимой: «Я обернулся: окруженная лисьим воротником своей шубки, как желтым облаком, широко открыв глаза, глядя сквозь медленно падающий снег, – за мной шла Клэр... снежный туман стоял вокруг меня» [там же; 68]. Рассказчику присуще понимание метели и снега как некоего хаоса, из которого рождается мир, упорядоченный и постоянный. Поэтому появление Клэр из метели ассоциируется с обретением гармонии.

Собственно вся сюжетная структура романа направлена на воплощение идеи рождения гармонии из хаоса случайностей. Внешне беспорядочное следование отдельных эпизодов, частые нарушения временной последовательности изложения событий, ассоциативное расположение деталей, медитативные размышления рассказчика – все это в результате рождает эстетически завершенные и выверенные образы, глубоко раскрывает внутреннее пространство лирического героя и воссоздает «единство лирического субъекта», модернизирует традиционный любовный сюжет, переводя его на более высокий метафизический уровень.

Принцип ассоциативно-лейтмотивного построения сюжета как стилевая доминанта романа «Вечер у Клэр» сделал это произведение своего рода «визитной карточкой» писателя, воплотившись с максимальной выразительностью и определив важнейшие параметры картины мира писателя и особенности его творческого почерка. В свете закономерностей феноменологического повествования ассоциативная связь отдельных эпизодов обусловлена ориентацией на точку зрения рассказчика, раскрытию психологии которого подчинены все элементы текста. Повтор мотивов позволяет продемонстрировать движение и развитие внутренних чувств героя, устройство его памяти, выдвигающей на первый план моменты жизни, связанные общим чувством. Из них последовательно и постепенно складывается «биография души», имеющая для феноменологической прозы первостепенное значение.

Схождение в прозе Гайто Газданова трех родовых начал – эпики, лирики и драмы – характерный для эпохи модернизма момент, способствующий усложнению и преобразованию традиционных сюжетных схем и моделей. Определяющими своеобразие его прозы сюжетными принципами являются: контрапунктность, неопределенность и ассоциативность. Их реализация взаимосвязана с другими категориями поэтики. Принцип ассоциативности связан с пространственно-временной организацией текста, основанной на

ретроспекции, со сложной системой метамотивов, кочующих из романа в роман и сложно переплетенных в одном тексте. Сюжетный контрапункт – с разветвленной системой образов, принцип сюжетной неопределенности – с позицией автора и утверждением идеи множественности вероятных решений сюжетного развития.

2.1.2.Сближение элитарной и массовой литератур как конструктивный принцип жанрообразования

Тенденция к синтезу проявляется в произведениях Г. Газданова в особенностях жанрового моделирования.

Переход к поэтике художественной модальности содержал в себе отказ от принятия жесткого жанрового канона и усиление роли неканонических жанров, в числе которых роман во всем разнообразии его жанровых разновидностей. В силу замены канона внутренней мерой возрастает автономия автора, что увеличивает лабильность жанра. По словам С.Н. Бройтмана, «внутренняя мера проясняется в творческом итоге художественного акта и обусловлена не нормативной установкой, а «направлением собственной изменчивости жанра» (М.М. Бахтин)» [305, Т.2; 321]. В неклассический период развития поэтики художественной модальности происходит усиление жанровой рефлексии, которое «протекает в русле основных изменений художественного сознания эпохи и выражается в существенной трансформации всей традиционной жанровой системы» [71; 3].

Жанровая ситуация, сложившаяся в литературе XX века, позволяет исследователям сделать выводы о подвижности жанровых границ, в том числе о «сдвигах, которые приводят к возникновению внутривидового конгломерата» [148; 10]. В системе эпических жанров наблюдается «активное взаимодействие между видовыми формами. Происходит совмещение в одном жанре различных его видовых модификаций» [там же]. Именно такие изменения в жанровой структуре особенно характерны для романов Г. Газданова.

Своеобразие этого процесса в творчестве писателя характеризуется сближением видовых форм романа, традиционно соотносимых с различными уровнями литературной иерархии. Разновидности романа, вошедшие в разряд «высокой» элитарной литературы, в прозе писателя представлены романом о художнике, психологическим романом, экзистенциальным романом, романом-притчей, философским романом. Из жанровых систем беллетристики и массовой литературы Г. Газданов заимствует детектив, мелодраму, триллер.

Такое сближение мотивируется как закономерностями поэтики его прозы, так и особенностями литературного процесса, в котором развивался писатель. Ситуация дефицита читательского внимания в условиях формирования литературы русского рассеяния приводила не только к тому, что словесное творчество, как это справедливо отметила Т.О. Семенова, начинает существовать «без претензий на роль социально-общественного института, в статусе частного занятия» [277; 5], но и к тому, что литература вынуждена

ориентироваться на рынок как на реальную культурную силу, учитывать вкус и потребности массового читателя.

Оставаясь верным «высокой литературе» с ее усложненностью и приоритетностью стиля, уникальностью художественной картины мира, непрозрачностью авторской позиции, глубоким психологизмом, Г. Газданов смело использует в романной прозе приемы, присущие масскульту.

С другой стороны, картина мира, отражающая особенности авторского сознания, в прозе Гайто Газданова характеризуется крайней противоречивостью и сближением полярных категорий, смыслов и оценок. Этим мотивируется «схождение» различных жанровых интенций и заимствование элементов жанров, традиционно несводимых и находящихся на разных полюсах литературного процесса.

В культурологических исследованиях понятия массовая литература и массовая беллетристика дифференцируются. Массовая литература расценивается с точки зрения социологии культуры как явление более широкое, чем массовая беллетристика, которую она в себя включает наряду с классикой и высокой литературной модой (Кузнецова и др.:2008; Жаринов: 2004). Корни массовой беллетристики обнаруживают в XIX веке. Согласно исследованиям Е.В. Жаринова большую роль в формировании этого феномена сыграли предромантизм и романтизм [139]. Тогда же обозначились отличительные особенности массовой беллетристики, среди которых общедоступность и понятность, использование готовых сюжетных схем и образных стереотипов, литературных клише и формул. Являясь частью массовой культуры, массовая беллетристика выполняет в ней функцию, сопоставимую с функцией фольклора (устного народного творчества) в народной культуре. Как и в фольклоре, в ней затушевано авторское начало, произведение подчинено требованиям жанра, на уровне содержания решающую роль играют мифы, на уровне формы — импровизация по готовым клише («формульность»)» [189; 80].

Изучение феномена массового искусства привело Дж. Кавелти к понятию «формульная литература», которое описывает произведения, использующие «структуру повествовательных или драматургических конвенций» [155; 34]. К важнейшим особенностям формульной литературы исследователь относит «высокую степень их стандартизации и то, что они отвечают потребностям читателей отдохнуть и уйти от действительности» [там же; 37]. Стандартизация обуславливает редукцию авторского начала: «Одной из особенностей массовой литературы является нивелирование авторской точки зрения, а нередко и анонимность произведения» [353; 230]. Ослабление роли автора приводит к ужесточению жанровых требований, подчинение строгой структуре жанра деиндивидуализирует текст. В формульной литературе происходит «смерть автора» как субъекта письма.

Именно здесь намечаются основные различия между массовой беллетристикой и творчеством тех писателей, которые используют литературные формулы, сохраняя при этом самобытность своего творческого почерка. В произведениях Г. Газданова высокая степень авторской активности

сохраняется и проявляется в игре с кодами других культурных моделей, в том числе с арсеналом художественных средств массовой беллетристики. При этом задачи, которые ставит перед собой писатель, безусловно, выходят за рамки развлекательных функций. Он сохраняет в своих произведениях все признаки «высокой» литературы, среди которых усложненность и приоритетность стиля, уникальность художественной картины мира, непрозрачность авторской позиции, глубокий психологизм.

Конвергенция признаков высоких литературных жанров со структурными элементами жанров массовой литературы присуща почти всем романам Г.Газданова. Элементы «формульных жанров» в силу высокой степени их стандартизации рельефно проступают в произведениях писателя.

В предыдущем параграфе мы отметили тенденцию к драматизации эпического текста как характерную черту поэтики романов Г. Газданова, обусловленную процессами жанрового синтеза. Тенденция к драматизации текста в ряде произведений обусловлена опорой на жанровые признаки мелодрамы, которая возникла и развивалась как вид драматического искусства.

Современная писателю критика сразу же обратила внимание на присутствие в прозе писателя-эмигранта традиций М. Пруста, в том числе жанровых. М.А. Осоргин, посылая М. Горькому из Парижа в Сорренто роман «Вечер у Клэр», впервые отметил кокетливые «прустовские» приемы [37]. С именем М. Пруста, в первую очередь, связана история развития нового жанра – модернистского психологического романа. В основу мировидения французского писателя легли идеи, близкие философии А. Бергсона [63]. Традиционное повествование с его внутренней логикой и мотивированностью в романе заменяется потоком сознания, т.е. воспроизведением динамичной картины психической деятельности человека. Писатель показывает непосредственную смену мыслей, чувств, воспоминаний, скачки ассоциаций, возникающих как реакция на внешние раздражители, факторы окружающей действительности. Предметом художественного исследования в психологическом романе М. Пруста становится не объективный мир, а субъективные впечатления. Г. Газданова стали называть последователем М.Пруста сразу же после публикации первого романа «Вечер у Клэр». В рецензии на роман «Вечер у Клэр» Н. Оцуп писал: «Как у Пруста, у молодого русского писателя главное место действия не тот или иной город, не та или другая комната, а душа автора, память его, пытающаяся разыскать в прошлом все, что привело к настоящему, и делающая по дороге открытия и сопоставления достаточно горестные» [253; 232 – 233].

Конструктивной особенностью психологического романа является тип композиционно-речевой организации, отражающий характер контакта между миром героя и действительностью автора и читателя, «особую зону построения образа». В отличие от других разновидностей романа, к примеру, исторического, сатирического, приключенческого, в психологическом романе автор максимально приближен к герою, что определяет структуру повествования, значимым элементом которой становится «слово» героя.

Сложную систему отношений голосов автора и героя представляет роман «История одного путешествия». Речевые сферы разных субъектов сознания в романе очень подвижны и максимально сближены благодаря использованию приемов косвенной и несобственно-прямой речи.

Главный герой романа – начинающий писатель Володя в идеологическом плане близок автору, что подчеркивается на фразеологическом уровне плавностью переходов от речи повествователя к речи героя. Мы разделяем автора и автора-повествователя как субъектов разных статусов и разных уровней наррации. Автор – создатель концепции – воплощается в субъектной форме в образе рассказчика или повествователя. В прозе Г. Газданова нечеткость разделения слов героя и повествователя может свидетельствовать о близости смысловых интенций героя авторским в тех случаях, когда высказывание героя свободно от влияния дополнительных интонационно-смысловых интонаций автора.

При помощи глаголов, обозначающих мыслительные процессы, передаются внутренние монологи и диалоги Володи. Характерен следующий фрагмент: «и он с недоумением спрашивал себя, неужели можно быть таким нетребовательным, неужели так мало нужно для того, чтобы чувствовать себя счастливым? – Возможно, что я ошибаюсь, – говорил он себе» [7, Т.1; 172]. Сначала слова Володи представлены косвенной речью, граница между голосами автора-повествователя и героя размыта, затем при ответе на вопрос его слово объективируется, отделяется от авторского слова и оформляется как прямая речь. В «Истории одного путешествия» обнаруживается тот частый в поэтике Г. Газданова случай, когда голоса автора-повествователя и героя «нераздельны и неслиянны» (М.М. Бахтин), когда существующие в тексте формальные разграничения выделяют героя как обладателя объективированного и автономного сознания, и в то же время подчеркивают его идеологическую близость автору. Преобладание таких способов передачи чужого слова, как косвенная, прямая, несобственно-прямая речь, характерно для психологической прозы, в которой автор приближается к особенностям «мышления и говорения героя» (М.М. Бахтин).

К числу приемов, создающих психологический портрет героя, можно отнести неформленную прямую речь. В «Истории одного путешествия» немотивированный переход от третьего лица к первому использован при описании сильнейшего душевного волнения героя: «Сидя в автомобиле, Володя слушал, как Аглая Николаевна рассказывала о Берлине, и молчал. Слова, названия мест имели для него иное значение, нежели то, которое придавалось им обычно. Берлин, это значило: ее нет. Париж, это значило: я ее увижу. Рельсы, поезд, вокзал: я жду. Charlottenburg: она проходит по этим улицам. Gare du Nord: только она» [7, Т.1; 212]. Герой – уже не объект авторской оценки, а полноправный субъект мышления и речи, равноправный автору.

Повествовательные приемы обнаруживают в психологическом романе значительное сокращение дистанции между миром героя и действительностью автора. Приближение к внутренней психологической точке зрения вводит в

текст эффект «соприсутствия», укорачивая тем самым расстояние между героем и читателем.

В качестве жанрообразующего элемента психологического романа Г.Газданов в «Полете», «Истории одного путешествия», «Пилигримах» использует полисубъектное, ориентированное на сознание героя повествование, в котором над рассказом о событиях преобладает их показ. Впервые противопоставляет показ рассказу П. Лаббок, сравнивая сценические описания и панорамный обзорный рассказ [367; 64]. Продолжая исследования в этом направлении, К.А. Долинин обозначает противопоставленные типы повествования как собственно эпический и квазидраматургический (приближающийся к драме) [127; 148 – 149].

В показе возрастает роль «чужого слова» как способа преодоления монологизма авторской речи, «голос повествователя здесь как бы устранен и приглушен» [там же; 157], сознание героя оказывается развернутым в сторону читателя, «создается впечатление соприсутствия автора и читателя при поступках и словах героя, незаметного проникновения в его мысли» [204; 245]. Показ использован в психологическом романе для передачи субъективных чувств героя – его воспоминаний, сиюминутных ощущений.

При чтении подобных фрагментов создается впечатление, что автору-повествователю не только понятно, но и свойственно то, что испытывает герой. Это сближает психологический роман Г. Газданова с «феноменологическим творческим методом». Обнаруживая его в произведениях И. Бунина, Ю.В.Мальцев отмечает, что отличительным свойством книги «Темные аллеи» становится выражение всеобщего, надындивидуального опыта через передачу крайне субъективных личностных ощущений персонажа: «Бунинский персонаж, сохраняя свою неповторимую индивидуальность, в то же время предстает именно как отражение чего-то иного, более огромного, универсального, чем он сам (а не просто авторского душевного состояния)... с персонажем идентифицируется не только «я» самого повествователя, но и всякое «я» вообще (читательское в том числе)» [217; 130]. «Надындивидуальная субъективность» (Ю. Мальцев) ведет к переосмыслению отношений между автором и героем, героем и читателем. Границы между ними размываются, ослабевают однозначность «объектно-субъектных отношений».

Внутренняя речь героя, особенно в форме немотивированной и несобственно-прямой, формирует у читателя впечатление, создает подобно драматическим монологам «иллюзию настоящего времени» [340; 304]. «Сценическое представление переживаний персонажа» [367; 66] усиливает напряженность внутреннего конфликта и позволяет рассматривать романы Г.Газданова как психологическую драму. В тех случаях, когда внутренний драматизм усиливается неожиданными поворотами сюжета и конфликтом между персонажами, происходит внедрение в психологический роман элементов триллера. Синтез психологической драмы и триллера формирует жанровую модель романов «Призрак Александра Вольфа», «Полет», «Эвелина и ее друзья», «Пилигримы», «Возвращение Будды».

Жанровой доминантой триллера является наличие саспенса (suspense) – напряженного ожидания того, что с героем должно произойти что-то, что может навредить герою. Он рискует не только здоровьем, но и своей жизнью, что повышает степень напряженности. Ситуации, связанные с риском и повышенной опасностью: нападения, физические схватки, погони, необоснованные аресты и прочее, вносят в тонкие психологические разработки автора авантюрно-приключенческий элемент, что делает жанровую палитру произведений Г. Газданова разнообразнее. При этом жанровый колорит триллера, создаваемый атмосферой психологического напряжения, соединяется с философскими поисками героев и автора.

В романе «Призрак Александра Вольфа» в основе сюжетной схемы – интрига, ситуация поиска. Рассказчик, узнавший в авторе книги «I'll come tomorrow» своего случайного противника, человека, которого он едва не убил, начинает искать его. Но в силу закона эпической ретардации находит не сразу. Самоанализ героя разворачивается от момента начала поиска до момента случайной встречи с Александром Вольфом, после которого стремительность и напряженность действия значительно возрастают. Типичные для авантюрно-приключенческого романа, с которым триллер генетически связан, ситуация тайны и фигура умолчания создают дополнительное напряжение и эффект неожиданности в финале, когда оказывается, что таинственным лондонским любовником Елены Николаевны был Вольф. Близкий к детективному сюжет основан на загадке, ключи к которой автор дает внимательному читателю: книга Вольфа была издана в Лондоне. Сюжетная схема, включающая в себя элементы тайны и ее разгадки, преобразует модель психологического романа, придавая ему черты детективного триллера. В то же время, как мы покажем в третьей главе, основной конфликт происходит все же в душе героя, а определяющей жанр доминантой является феноменологический тип повествования.

Сопоставляя рассказы и романы Г. Газданова, отметим четкую жанровую определенность первых и полижанровость вторых. Любопытный факт: начальный и финальный эпизоды романа «Призрак Александра Вольфа» сначала были опубликованы как отдельные рассказы – «Матч» и «Курчавый Пьеро». Первый рассказ выдержан в жанре документального журналистского очерка о спортивном состязании боксеров, второй – короткого остросюжетного рассказа о захвате полицейскими неуловимого преступника по имени Пьеро. Фабула последнего рассказа, по сути, является завершением некоей криминальной истории, начало которой представлено сжато и конспективно. Авантюристу и преступнику, по прозвищу Курчавый Пьеро, долгое время удается скрываться от полиции. На его счету множество преступлений, но вместе с тем он явно вызывает симпатию автора эмоциональной насыщенностью своей жизни. Главной страстью Пьеро являются женщины. Он погибает в схватке с полицейскими в доме одной из них.

Рассказ о Курчавом Пьеро в «Призраке Александра Вольфа» является некоей преамбулой к развязке: Александр Вольф убит из пистолета, который

рассказчик взял с собой, когда собирался к месту стычки Пьеро с полицией. Напряжение, возникшее во время описания захвата и сопротивления, усиливается в финале романа. Внезапно под угрозой оказывается жизнь Елены Николаевны, и рассказчик стреляет из пистолета в Вольфа, решая, таким образом, и существовавший между ними философский конфликт, и проблему безопасности своей возлюбленной, находящейся под губительным влиянием человека-призрака.

Включение рассказа о Пьеро в роман способствовало введению элементов триллера в произведение, имеющее сложную феноменологическую и экзистенциальную проблематику. Контраст между элементами разных жанров преодолевается благодаря тому, что они взаимно дополняют друг друга, способствуя развитию действия и решению ключевых вопросов.

В романе «Эвелина и ее друзья» круг проблем, свойственных роману о художнике, решается во многом благодаря введению в него структурных элементов детектива и триллера. Рассказчик приходит к пониманию своей индивидуальности, пройдя через целый ряд ситуаций, более характерных для детектива или триллера, нежели для романа о художнике. Знакомство его лучшего друга – Мервиля – с женщиной, прошлое которой связано с уголовным миром, ее внезапное исчезновение, поиски, раскрытие тайны, сомнительное кабаре Эвелины – все это не только придает динамизм действию, но и способствует поэтапному приобщению рассказчика-писателя к реальности его собственной жизни, которая оказывается ярче и насыщеннее литературной. Роман имеет детективную завязку: он начинается с известия об убийстве человека. Однако сюжетная модель детектива представлена в свернутой, редуцированной форме. Из традиционной схемы, включающей в себя *преступление – расследование – раскрытие преступления*, автор сохраняет лишь два первых элемента, при этом второй в традиционном детективе – основной – сокращается до описания результатов полицейского расследования. Детективный сюжет об убийстве перерастает в сюжет о невинно осужденном, за которым следуют рассуждения рассказчика о возможности социальной справедливости, переводящие повествование в плоскость документально-публицистического очерка. Вместе с тем сообщение об убийстве брата Андрея помещено в начало произведения, то есть занимает эстетически сильную и выгодную позицию, являясь началом тех жизненных перипетий, которые приведут к внутренним изменениям рассказчика.

Криминальные сюжеты встречаются почти во всех романах Г. Газданова, как правило, они привносят в действие динамизм и направлены на активизацию читательского внимания. В «Истории одного путешествия» это – убийство, совершенное Артуром, в «Возвращении Будды» – ограбление и убийство, в «Пилигримах» – сутенерство, шантаж, ограбление, в «Ночных дорогах», «Эвелине...» – описание отдельных ситуаций из жизни маргинально-криминальной среды. Обращение к ним объясняется не только глубоким интересом автора к социальным проблемам, к попыткам их решения в рамках художественного произведения. С одной стороны, это соответствует тенденции

формульной литературы, в которой ставится «акцент на действии и сюжете, особенно с насилием и возбуждающими моментами, т.е. главным образом с опасностью или сексом или и с тем, и с другим» [155; 42]. Однако только в «Возвращении Будды» выдерживается основное правило классического детектива – создание тайны, которая должна разжечь любопытство читателя. В других романах преступление либо подробно изображено автором, что исключает необходимость его расследования («История одного путешествия»), либо является второстепенным моментом, который в большей степени необходим для дальнейшего развития действия («Эвелина и ее друзья»).

С другой – жанр криминально-детективного романа позволяет подойти к решению социально-философских вопросов. В «Ночных дорогах» и «Возвращении Будды» преступное или девиантное поведение персонажей детерминируется устройством общества, несовершенство институтов которого предопределяет их судьбы. В романах «Пилигримы» и «Эвелина и ее друзья» герои, пытаясь противостоять фатальности жизни, покидают уголовно-криминальный мир. Такие сюжетные решения возникают под воздействием жанровых интенцией мелодрамы.

По мнению В. Березина, «практически каждое произведение Газданова имеет счастливую развязку» [66]. Идиллические финалы критик связывает с тем, что в его произведениях «присутствуют непеременные компоненты маскультурной мелодрамы» [там же]. Действительно, этот жанр, задающий сентиментально-трогательные интонации романам Гайто Газданова, широко представлен в его прозе. Сюжетная схема мелодрамы, основанная на развитии любовной фабулы, требует определенного хронотопа, ограниченного рамками развития ситуации. Выбор актуального времени и пространства, связанного с относительной стабильностью происходящего, обусловлен тем, что, несмотря на постоянное фабульное движение, каких-либо серьезных потрясений в жизни героев не происходит.

В романах Г. Газданова местом относительной стабильности становится дом героев, в котором протекает их повседневная жизнь. Отношения героя и героини (Роберта и Жанины в «Пилигримах», Мервиля и Лу – в «Эвелине и ее друзьях») представлены идиллически-сентиментальными до тех пор, пока они находятся в пространстве собственного дома. Нарушение границ типичного для мелодрамы пространства происходит, когда героини решают покинуть дом, разорвав тем самым со своими возлюбленными и нарушив стереотип жанрового поведения. Эти моменты переводят произведение на уровень драмы, в которой противоречия более выразительны, а действия героев более решительны. Возвращения Жанины и Лу обратно знаменуют восстановление жанрового равновесия мелодрамы, которое обозначено сохранением характерного для этого жанра топоса.

Обращение к тем или иным жанровым кодам массовой беллетристики задает выбор конфликта, развитие фабулы, систему образов. «Чужое» слово в этом случае функционирует не только на уровне отдельного

повествовательного фрагмента, а распространяется на структурные принципы организации текста.

Ю.Н. Тынянов отмечал: «Пародичность в стиховом фельетоне нашего времени гораздо обычнее на материале Пушкина и Лермонтова, чем на материале, например Блока. Затем, тогда как массовые поэты – обычный и благодатный пародийный объект, – они вовсе не являются пародическим материалом» [317; 294]. В случае с Г. Газдановым, напротив, типичные для массовой беллетристики жанровые модели выступают в качестве пародических форм, именно они делают произведение «узнаваемым», облегчают его восприятие, в определенной степени оправдывают жанровые ожидания читателя.

Конечно, при этом очень часто происходит соскальзывание в пародийно-иронический план. Пародируются однотипность и односторонность образов, тиражируемость тем, трафаретность образов и ситуаций, схематизм сюжета, гротескно заостряются наиболее нелепые стороны массовой беллетристики: сентиментализм, излишняя патетика.

Отличительной чертой романа «Полет» становится «диалог» с массовой беллетристикой, структурные принципы которой создают жанровый облик романа и в то же время пародируются. В романе присутствуют черты мелодрамы: многочисленные, но неглубокие противоречия, любовно-эротический подтекст, запутанная интрига. Усиление противоречий в финальной части драматизирует сюжет, позволяет преодолеть жанровые границы мелодрамы и представить роман как философско-психологическую драму. В «Полете» использован конструктивный потенциал мелодрамы. В этом же романе обнаруживаются тупики этого жанра. Художественные особенности мелодрамы пародируются в мемуарах, написанных о Лоле Энэ, о которых шла речь в предыдущем параграфе, и в пересказах произведений, написанных Аркадием Александровичем – не особенно успешным писателем.

Творчество Аркадия Александровича охарактеризовано очень иронично: «В литературе он сразу усвоил себе один и тот же, раз навсегда взятый тон – несколько усталого скептицизма, и постоянного, беспроегрышного эффекта – все тленно, все преходяще, все неважно и суетно...» [7, Т.1; 327].

Новый роман Аркадия Александровича «Весенняя симфония» описан саркастически, пересказ романа – пародия на массовую беллетристику. В авторском изложении «Весенней симфонии» появляются, наряду с ее прямой и однозначной оценкой, элементы «чужого слова»: «после обеда, он сиделся писать книгу, в которой он непривычными словами описывал любовь двух молодых людей; причем в этой книге не было ни тлена, ни увядания, ни праха, а описывались вещи положительные и лирические... Аркадий Александрович... скоро заметил, что положительные описания необыкновенно трудны, и... ввел в действие непредвиденного вначале героя, который был министром одной великой державы, пятидесятилетним человеком, женатым на юной красавице и узнавшим об ее измене» [7, Т.1; 332].

Объектом пародии становится литературный стиль. Чужой стиль демонстрируется и находит свое пародийное переосмысление. «Чужое слово» здесь, по выражению М.М. Бахтина, заключено «в интонационные кавычки» [56; 85].

Аркадий Александрович читает отрывки из романа вслух: «Он с шумом встал из-за стола. Горничная посмотрела на него испуганными глазами. Не оборачиваясь по сторонам, быстрой походкой министр прошел к себе в кабинет. Он взглянул на портрет жены, висевший над его столом, и горько усмехнулся» [7, Т.1; 385].

Здесь роман героя сам себя характеризует, на своем языке, в своей манере, так возникает «образ чужого стиля» [56; 86]. Пародийным этот образ становится в результате заострения и сгущения характерных черт мелодрамы.

Подобные «образы литературного языка», осмысленные автором явно в пародийном аспекте, встречаются и в других романах, в которых пародия выступает как форма оценки «чужого слова», как форма его критики, а в качестве «чужого слова» выступает целый ряд произведений, относящихся к беллетристике и массовой литературе, произведений, авторы которых лишены художественного вкуса и таланта. В романах «Полет», «Ночные дороги» и «Эвелина и ее друзья» пародируются типичные черты массовой литературы: сентиментализм, излишняя патетика, клишированные образы и сюжеты.

Отношения между прозой Г. Газданова и массовой беллетристикой балансируют на грани между пародическим использованием жанровых кодов масскульта и их пародированием. В результате использования автором различных художественных стратегий границы между «своим» и «чужим» максимально размываются: элементы, взятые из различных жанров и видов искусства, становятся структурообразующими. Писатель апеллирует не к конкретному «чужому» тексту, а сразу к нескольким, объединенным определенной общностью – стилем, направлением, мировоззренческой установкой.

Элементы жанровых моделей различных романских форм сходятся в его произведениях, создавая своеобразную модель жанра, устойчивыми признаками которой являются подвижность и гетерогенность. В объединении жанровых стратегий «серьезной» и «развлекательной» литературы Г. Газданов – далеко не новатор. Элементы детектива и философского романа содержали, к примеру, произведения Ф. Достоевского. Но именно Г. Газданов основным принципом жанрообразования делает смешение видовых форм разных уровней литературной иерархии. Эта особенность его творчества приближает писателя к постмодернистской эстетике.

Первые выступления теоретиков постмодернизма содержали в себе настойчивые призывы к объединению элитарной и массовой культур. В 1969 году Л. Фидлер выдвинул лозунг: «Пересекайте границы, засыпайте рвы» [334; 462], имея в виду преодоление разрыва между ними и разрешение противоречия двух пластов культуры средствами постмодернистского двойного кода, называя писателя «двойным агентом», ориентированным как на

элитарный, так и на профанный вкусы. Принцип «двойного кодирования», предполагающий двухадресность произведения, расчет на то, что оно вызовет одинаковый интерес, как со стороны неприхотливого массового читателя, так и со стороны эрудированного эстета, лег в основу некоторых произведений классиков зарубежного постмодернизма – У. Эко, Дж. Фаулза, У. Голдинга, А. Мердок. Существует мнение, что массовая беллетристика по целому ряду целевых интенций близка дизайну. При этом отмечается, что «дизайн имеет установку не на авторское самовыражение или следование неким «объективным» эстетическим законам, а на те законы, которые устанавливает публика, законы, диктуемые потребителями обыденной культуры» [189; 82]. Представители этой точки зрения понимают дизайн как «профессиональное моделирование, позиционирование внешней стороны (облика, звучания и т. д.) реальных и виртуальных объектов и субъектов обыденной (для современности – шире – повседневной) культуры, создание (в настоящее время нередко с помощью компьютера) модного силуэта с целью повышения успеха презентации феноменов этой культуры без прямой связи с их функцией, содержанием и семиотическим значением, но в связи с интересами, вкусами, стереотипами реципиента дизайна, на учете которых строится его эстетическое и социальное воздействие» [там же; 83]. Представляется, что заимствования из области массовой культуры обусловлены зачастую именно этой ее особенностью.

Г. Газданов использует дизайнерскую направленность массового искусства и способность создавать «модный силуэт», облекает свои романы в оболочку формульных жанров. При этом сильный политико-философско-этический компонент сохраняется: он скрывает сложную актуально-социальную и эстетическую проблематику за жанровыми схемами триллера, детектива, мелодрамы, позволяет объединить глубокий психологический и философский анализ с авантюрно-приключенческой фабулой.

2.2. Развитие малой эпической прозы

2.2.1. Жанровые модификации новеллы и рассказа

Синтез различных родовых начал в прозе Гайто Газданова определяет широту жанрового диапазона. Малые эпические жанры представлены в его прозе новеллой, рассказом и его разновидностью, фрагментом. Обращение к ним обусловлено потребностью автора емко, в пределах небольшого текстового объема выразить свое миропонимание и мироощущение, диалектически сложное, развивающееся, индивидуальное. По мнению Н.Л. Лейдермана, «жанр – это исторически сложившийся тип устойчивой структуры произведения, организующий все его компоненты в систему, порождающую целостный образ – модель мира (мирообраз), который выражает определенную эстетическую концепцию действительности» [195; 18 – 22]. Исследователь справедливо считает, что «влияние творческой индивидуальности на жанр тоже носит закономерный характер, ибо и творческая индивидуальность развивается в тесной связи с действующими на нее объективными факторами» [там же; 31].

«Мы обусловлены эпохой в значительно большей степени, чем нашими индивидуальными качествами. Главное – это наша принадлежность времени!», – говорил К. Федин [326].

Разнообразие малых жанров в творчестве Г. Газданова отражает пестроту и калейдоскопичность оценок, из которых складывается художественная картина мира писателя.

В ранний период творчества писатель обращается к жанру фрагмента. «Знакомство Маргариты», «Мечтатели», «Черная капля», «Ход лучей», «Дядя Леша», «Профессор математики» «Капитан Семенов» – небольшие по объему тексты, создающие набросок образа героя или ситуации. Присущая им импрессионистичность позволяет с помощью штриха, детали, интонации передать настроение рассказчика, создать атмосферу происходящего. «Знакомство Маргариты» примечательно, прежде всего, как «начало очень газдановского романа или рассказа» [182; 718], на нескольких страницах текста передающее различные оттенки от экзистенциального до авантюрно-сексуального. Из впечатлений рассказчика, тонкого и чувствительного человека, намечающего абрис происходящих событий, создается сюжетная канва «Мечтателей», в которой фабульные линии только намечены, но не развиты, не раскрыты, этюдно прорисованы образы других героев рассказа. Важнее, чем они сами, оказывается субъективное впечатление о них рассказчика.

Максимально индивидуализируется образ мира в «Ходе лучей». Этот рассказ – газдановский вариант «записок сумасшедшего», где реальность преломляется через призму больного маниакального сознания. Отсюда обрывочность композиции, логическая несвязность эпизодов, фантастическая интерпретация событий. «Ход лучей» отличается сюрреалистичностью образов от всего написанного Г. Газдановым ранее. Повествование ведется от первого лица в форме оправдательной речи на суде. С самого начала создается впечатление абсурдности событий и неадекватности рассказчика. Это – единственный рассказ, написанный от первого лица, в котором герой-рассказчик совершенно не ассоциируется с писателем. Т. Н. Красавченко видит глубокий литературно-философский контекст рассказа в синтезе традиций Гоголя с его «Записками сумасшедшего» и Мопассана с его темой безумия в рассказе «Орля» (1886 г.).

Более четкая сюжетно-композиционная структура характеризует газдановскую новеллу. Этот жанр, занимающий важное место в творчестве писателя, связывает его с традициями западноевропейской и американской литературы в большей степени, чем с русской. Особенно важно подчеркнуть влияние на Г. Газданова новеллистики Э. По и Г. де Мопассана, новеллы которых отличаются четко прочерченной фабулой и драматизацией повествования. Осваивая жанровую модель новеллы, писатель модифицирует ее в соответствии со своими творческими установками.

Новелла требует от автора особого художественного мастерства, которое позволило бы ему создать «эпическое произведение с компактной фабулярной

конструкцией, сближенной с драматической, с преобладанием динамических мотивов, однонаправленным действием, обычно ясно обозначенной позицией рассказчика и сильным акцентом на окончании, содержащем пуант...» [393; 389]. Формальным и содержательным признакам новеллы в творчестве Г.Газданова соответствуют такие произведения, как «Жертва правосудия», «Мартын Расколинос», «Железный Лорд», «Ошибка», «Смерть господина Бернара», «Интеллектуальный трест», «Мэтр Рай», «Судьба Саломеи», «Княжна Мэри», «Письма Иванова», «Вечерний спутник», «Нищий».

В новелле «Жертва правосудия» (1929 – 1930) автор рассматривает происходящее событие как забавный случай, смешной парадокс. Встреча с «жертвой правосудия» делает рассказчика и его друга жертвами мошенника, чего ни тот, ни другой признавать не хотят, что придает ситуации дополнительный комизм: «Потом Р. ходил повсюду, рассказывая, как я попался – отдал костюм профессиональному жулику, хотя он, Р., сразу мне сказал, что Иван Александрович – жулик. ... Я рассказывал, в свою очередь, что Р. истратил крупную сумму на Ивана Александровича, а я, после долгого колебания, дал ему старый пиджак» [7, Т. 4; 632]. В этой новелле (как и в «Интеллектуальном тресте») события изображены в юмористическом аспекте, что нехарактерно для творчества Г. Газданова, который, как правило, обращается к драматическому типу эстетического завершения.

Концепирующим ядром новеллы является убежденность в «неполноте и относительности всяких готовых норм и моральных критериев» [302; 32], оно сохраняется Г. Газдановым. Три его новеллы «Мартын Расколинос», «Судьба Саломеи», «Княжна Мэри» объединены авторской мыслью о превратностях человеческой судьбы, о непредсказуемости человека в драматических обстоятельствах жизни. Каждая убеждает читателя в мысли о противоречивости и обманчивости мира, о скрытых внутри человека силах, способных радикально изменить его судьбу.

«Мартын Расколинос», опубликованный в конце 20-х гг., назван Л.Диенешем «чеховским». Он написан в традициях русской классической литературы. Как точно определил С. М. Кабалоти, сюжет этого рассказа – это история соблазна и грехопадения. Г. Газданов продолжает развивать тему одиночества, очень подробно и реалистично описывает историю Мартына.

Сюжет новеллы «Мартын Расколинос» (1929) реализует инвариантную для многих произведений Г. Газданова фабулу метаморфозы: монах-старообрядец из юродивого смиренного верующего превращается в человека, ведомого безудержной страстью. Физическое влечение к французской певице Андре парализует волю Расколиноса, подчиняет его своей власти. Прорыв дремлющих древних инстинктов, скрытых под тонкой оболочкой культуры, происходит в финале новеллы, «пуантом» которой становится обнажение разрушительных импульсов, руководящих поведением героя. Г. Газданов спорит с традицией русской литературы, изображающей юродивых и блаженных как святых. Сопоставляя Мартына с князем Мышкиным (в портретном описании героя используются аллюзивные детали), он

обнаруживает в своем герое глубоко скрытую страсть к насилию. В состоянии аффекта Мартын проявляет то, что свойственно человеческой природе – деструктивные импульсы, злость, агрессию. Заключительные фрагменты новеллы представляют Расколиноса в новом свете, обнажают скрытые и табуированные зоны сознания, описание которых производит эффект эстетического шока. «Громадный кот вышел из-за портьеры и тяжело и бесшумно прошел по комнате. Святой, сам того не замечая, внимательно следил за всеми его движениями... Святой быстро подошел к стене и сдернул кота за хвост; кот огрызнулся и укусил его. Маленькие глаза святого покраснели от необычного для них гнева. Святой бросился за котом, схватил его руками за спину – кот успел до крови искушать ему пальцы, – прижал кота к полу и наступил ногой на его голову. Кот очень громко завизжал... Тело кота металось из стороны в сторону, и длинные выпущенные когти его лап царапали ковер. Святой Мартын с застывшей на лице гримасой ужаса и отвращения, которой не соответствовало неподвижное выражение его остановившихся глаз, продолжал давить ногой кота; и даже тогда, когда кот перестал уже шевелиться, он все стоял над ним в той же позе, вдруг глубоко задумавшись» [7, Т. 1; 621].

На протяжении всего фрагмента автор-повествователь называет героя «святой», усиливая контраст поведения Мартына с культурным стереотипом, сложившимся в сознании читателя. Эффект неожиданности, производимый этой сценой, заключается в разрушении гуманистической концепции человека, согласно которой человек есть венец творения, подобие Божьего облика. Писатель демифологизирует не только эти представления о человеке, но и архетип юродивого.

Новелла содержит интертекстуальные отсылки к рассказам Э. По «Черный кот» и Л. Толстого «Отец Сергей», углубляющие психологизм повествования. В новелле Э. По убийство кота – апогей его бессмысленной и безрассудной жестокости, которая у Мартына проявляется внезапно и неожиданно. В последнем фрагменте новеллы описывается попытка самоубийства героя: «В поле святой лег на рельсы. Он долго ждал поезда... увидел прямо над собой – ему так показалось – белый фонарь на черном паровозе. Он завертелся, как змея, и соскользнул с рельс, вытягивая голову в сторону насыпи. Его сильно ударило в руку. ... Святого подняли и поставили на ноги, костюм его был измят и испачкан, левая рука сильно исцарапана. Правой кисти не было: ее отрезало колесом паровоза» [там же; 622]. Реминисцентным фоном этого фрагмента является отрывок рассказа Л. Толстого, в котором борющийся с искушением Сергей отрубает палец руки. Между тем разрушенная в рассказе Г. Газданова мифологема не восстанавливается: ореол святости не возвращается к его герою. Он страдает, но страдает, как обычный человек, и именно это возвышает и драматизирует его образ. Метаморфоза героя двойная: из юродивого, проповедующего «непротивление злу насилием», он превращается в агрессивного убийцу, а затем в страдающего и несчастливую человека. Непредсказуемость этих

превращений составляет сложный психологический образ Мартына, исследование и описание которого и создает поворотные точки сюжета. Этот рассказ является своего рода репликой в диалоге между Г. Газдановым и Л. Андреевым. В рассказе Л. Андреева «Царь» (1904) впервые «утверждается концепция личности, для которой существенно оправдание жизни «на полюсах». Полюс чистоты и безгрешности <...> соединяется с полюсом зверства... Сотворение из себя нового существа не снимает проблемы страдания, одиночество усиливается...» [271; 307].

Герои классической новеллы депсихологизированы, их поступки не мотивируются. Г. Газданов тщательно разрабатывает психологический рисунок, что в значительной степени модифицирует жанр, дополняя его ранее не свойственными интенциями.

В «Судьбе Саломеи» также даны психологические объяснения неожиданных поворотов в судьбе героини, которые приводят к непредвиденной развязке произведения. Портрет Саломеи построен на укрупнении одной черты: «То, что произошло вчера, ни к чему не обязывало ее сегодня. Какая-то значительная часть душевной жизни у нее была просто атрофирована. У нее не было воспоминаний. Сегодняшний день, с наступлением темноты уходил в небытие, и то, что произошло за этот день, переставало существовать» [5; 718]. Эта деталь – ключ к разгадке исчезновения Саломеи и последующих перипетий ее судьбы.

Вместе с тем традиционные признаки новеллы в «Судьбе Саломеи» подготавливают то, что Б.В. Томашевский назвал «твердой концовкой». «Поэтизируя случай, новелла предельно обнажает ядро сюжета – центральную перипетию, сводит жизненный материал в фокус одного события... Новелла есть искусство сюжета в наиболее чистой форме...» [368; 248]. Сюжет в «Судьбе Саломеи» определяет ограничение повествовательной перспективы рассказчика, повествующего о событиях в том порядке, в котором они открывались ему. Поэтому рассказ Саломеи о своей жизни оказывается в финале произведения, где раскрывается тайна ее исчезновения. Но неожиданным оказывается не только уход героини из богемно-артистической среды Парижа и ее выбор. Парадоксально звучит последняя реплика рассказчика. В ответ на рассуждения Андрея о невозможности найти могилу любимой он говорит: «...у тебя об этом были неправильные сведения, и ты искал ее не там, где нужно» [7, Т.1; 731]. Таким образом, он признает, что уход Саломеи означает ее символическую смерть и начало нового существования.

Мастерство Газданова-новеллиста в этом произведении обнаруживается в умении создавать из ограниченной событиями фабулы сложное и богатое смысловыми оттенками произведение. Обрыв основной сюжетной линии и возвращение к ней позволяют противопоставить две жизни Саломеи (богемно-артистическую, взбалмошную парижскую и строго-аскетичную флорентийскую), обнаружив в неожиданном повороте судьбы способность героини к радикальным переменам, составляющую индивидуальную неповторимость образа.

Придавая новелле психологическую направленность, Г. Газданов вместе с тем наполняет ее лирическим содержанием, которое привносит с собой образ рассказчика. Если в «Мартыне Расколиносе» использована форма повествования от третьего лица, события в целом излагаются объективно и беспристрастно, то в «Судьбе Саломеи» рассказчик – участник событий, знакомый Андрея и Саломеи, его тонкие чувства – лирический камертон рассказа. Он глубоко переживает сначала исчезновение, а затем случайную встречу с Саломеей, которая возвращает его в прошлое, к воспоминаниям о молодости: «Я думал и о том, что Андрею, конечно, нельзя было рассказать о Саломее; он решил бы, что это результат трагического недоразумения или измены. Но это не было ни недоразумением, ни изменой. Это была смерть. Не Саломеи, которая теперь жила на маленькой улице, выходящей на *via Ghibellina*, а того мира, частью которого она была для нас, которого больше действительно не было, но вне призрачного воспоминания, о котором мы не представляли себе нашего существования» [7, Т.1; 730].

Рефлексия рассказчика занимает немаловажное значение в композиции, она разделяет хронологически отдаленные друг от друга события, являясь своеобразным «буфером» между ними. Свойственный классической новелле динамизм описаний, сближающий ее с драмой, предполагает быструю смену эпизодов внутри сюжета. Г. Газданов, вводя лирические отступления (пусть и незначительного объема), использует принцип ретардации, в большей степени свойственный повести или роману.

Рассказчик в новелле XIX в. – это гарант правдивости истории, в новелле есть указание на его присутствие либо в качестве свидетеля события, либо он сам пережил рассказываемое событие и т.п. Он обязательно персонифицирован, представлен и охарактеризован. В «Судьбе Саломеи» рассказчик деперсонифицирован, не названо его имя, ничего не говорится о его профессии, семье, по отдельным деталям читатель может только догадываться о том, что по роду занятий рассказчик связан с искусством. Но его фигура – повествовательный центр текста: все представленные события раскрываются через призму восприятия рассказчика, ощущение субъективности сохраняется на протяжении всего повествования.

Изменения сюжетного каркаса жанра также говорят о его модификации. «Судьба Саломеи» – это новелла, в которой драматизм и динамика действия, неожиданные повороты сюжета дополнены своеобразным психолого-лирическим модусом газдановского письма. Эти модификации жанра, придающие новелле глубину философско-поэтического осмысления действительности, обнаруживают, что новелла Г. Газданова развивается в русле эволюции французской новеллы XX века. По свидетельству Шарля Конжиу, во главу угла в новелле XX в. поставили чувства, ощущения (зрительные, вкусовые и т.п.), состояния души, попытки осознать человеческую сущность. Исследователи новелл пишут, что современная новелла перестала быть новеллой-историей и превратилась в новеллу-состояние души, в которой ничего не происходит, кроме интимного и бесконечного [375; 95 – 97]. «В новелле первой половины XX в. на

первый план выходят новые формы, «говорящие» на новом языке, изменяется логика наррации, которая больше, чем прежде, задумывается над тем, *как сказать*, чем над тем, *что сказать*» [379; 196 – 197].

В XIX в. конфликт в новелле обязательно разрешался, а в XX в. нет конфликта и нет его разрешения, есть только состояние персонажа, порожденное конфликтом [177; 95].

Похожие жанровые модификации характеризуют новеллы «Княжна Мэри», «Вечерний спутник», «Письма Иванова», «Железный Лорд», «Нищий». Их объединяет тема несовпадения внешнего и внутреннего, контраст между ними проявляется в финале произведения, он формирует новый ракурс и новую перспективу видения героев и ситуации.

Новелла «Княжна Мэри» могла бы без присущего этому жанру «пуанта» стать натуралистически-бытовой зарисовкой эмигрантской жизни. Автор углубляет социальный аспект психологическим, обнаруживая в своем герое – неудачливом литераторе, опустившемся на социальное дно, трогательные и сентиментальные черты. Это происходит в финале произведения, когда в руках у рассказчика оказываются рукописи Марии. Их составляют журнальные статьи героя, содержание которых позволяет предположить, что предназначены они для «женских» рубрик. Несовпадение внешней жизни героя – нищета, пьянство, маргинальное существование с его внутренним складом – с душевным изяществом, умом, вкусом – составляет основной парадокс новеллы. И в ней вновь звучат философско-лирические размышления рассказчика. Жизнь Марии становится объектом его рефлексии, в рассуждениях о ней отражается его миропонимание и мироощущение: «Я отложил рукописи в сторону. В тот вечер я ощутил с необыкновенной отчетливостью, которой потом, позже, не могли восстановить никакие усилия моего воображения, всю призрачность этой человеческой жизни. ... Потому что, когда этот человек оставался один, в том мире, который был для него единственной реальностью, с ним происходило чудесное и торжественное превращение. ... И если бы у моего бедного знакомого, судьба которого так внезапно пересекла мою жизнь, хватило сил на последнее творческое усилие, то на серой простыне больничной койки, вместо окостеневшего трупа старого нищего, лежало бы юное тело княжны Мэри – во всем своем торжестве над невозможностью, временем и смертью» [7, Т.1; 710].

Преображение, невозможное в жизни, совершается в воображении рассказчика. Заключительный пассаж новеллы – это своеобразная кода произведения, закрепляющая его основную тональность и главную тему – призрачности и иллюзорности видимостей, скрывающих сущность. Это придает новелле, помимо лирической интонации глубокой грусти, философский смысл, за которым просматриваются жанровые интенции притчи.

Новелла и притча – два разнонаправленных жанра, имеющих диаметрально различные мировоззренческие установки. Новелла указывает на «парадоксальность человеческого существования и торжество жизненной стихии над человеческими целями, планами и схемами» [302; 32]. Картина

мира, моделируемая притчей – «... императивная картина мира, где персонажем в акте выбора осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий нравственный закон, собственно и составляющий «премудрость» притчевого назидания. Притча повествует о... типовых поступках в типовых ситуациях, о том, что, по убеждению соучастников притчевого дискурса, случается постоянно и со многими» [321; 19]. Этим она отличается от новеллы и близкого ей жанра анекдота, который «не признает никакого миропорядка» [там же; 20].

В коммуникативной стратегии жанра притчи заложен назидательно-учительский дискурс, императивное, монологизированное слово. Классическая новелла лишена прямой оценочности и дискурсивного монологизма.

При этом, как доказывает В.И. Тюпа, литература поэтики художественной модальности представляет такие варианты произведений, в которых разнонаправленные жанровые стратегии сосуществуют. «Жанровое своеобразие зрелого чеховского рассказа в том и состоит, что он не знает ни анекдота, ни притчи в чистом виде. То и другое жанровое мышление в результате взаимопроникновения и взаимокорректировки преобразуются, давая новое качество, новую литературность: анекдот преодолевает догматизм притчи, притча преодолевает легковесность анекдота» [там же; 19].

Вводя в новеллу притчевые интенции, Г. Газданов обнаруживает в полной парадоксов и несоответствий жизни своих героев – важнейшую закономерность мироздания. Автор, не принимая, впрочем, характерного для притчи назидательного тона, все же выводит в новелле «Княжна Мэри» определенную мораль. Она заключается в мысли о том, что иллюзорный и вымышленный мир, в котором жил Мария, был во много раз реальней действительности, окружавшей его, а реальность самого героя проступала только в его мечтах. Моральный вывод автора можно выразить в емкой формуле: «нужно обращать внимание на внутреннее и сокровенное, а не на внешнее».

Похожие жанровые процессы происходят в творчестве Гайто Газданова, который наследовал чеховские традиции и развивал художественный потенциал его поэтики. Такие открытия чеховской прозы, как новые герои, новые сюжеты, новая манера разговора с читателем, не могли не оказать влияния на молодое поколение писателей, в том числе и на Гайто Газданова. «Газдановские фразы, их ритм, их особая пластика, «помнят» о чеховской прозе, особенно о не столь частой, но для А. Чехова всё равно естественной, длинной фразе. Главное отличие манеры Г. Газданова от манеры А. Чехова – повествование от первого лица. Оно в его произведениях встречается чаще, тогда как А. Чехов, не чуждаясь и этой формы, предпочитает всё-таки строить своё повествование от третьего лица. Родство прозы Г. Газданова чеховской становится очевидным, когда читаешь прозу одного и другого попеременно» [328; 19]. Т. Освальд отмечает, что персонажи А. Чехова расплывчаты, легко теряются из вида, что они оказываются в экзистенциальной катастрофе, которую им трудно пережить [389; 75].

Две новеллы Г. Газданова «Вечерний спутник» и «Письма Иванова» близки притче. При этом они обратно симметричны по замыслу новелле «Княжна Мэри»: в них описаны герои, за внешним благородством и блеском которых скрывается внутренний изъян. В новелле «Вечерний спутник» герой, прототипом которого, возможно, был Жорж Клемансо, свято верит только в одно в жизни: в любовь единственной женщины – испанской красавицы, предсмертное прощание с которой он считает «последней и самой важной обязанностью». Его доверие основано на иллюзии: очаровательная испанка давно предала своего возлюбленного.

В новелле «Письма Иванова» за светским поведением героя скрывается изнаночная сторона его жизни, связанная с мошенничеством и вымогательством путем письменных обращений. Иванов жил, рассылая письма в разнообразные фонды и представляясь то нищим философом, то ослепшим художником, то парализованным музыкантом. Это обстоятельство раскрывается после смерти Иванова, когда его экономка приносит рассказчику ивановский архив, который составляют копии писем и аккуратно пришитые к ним квитанции с указанием полученных Ивановым сумм.

Представляется, что, если видеть в этих новеллах лишь описания забавных случаев или авторскую мораль о несоответствии внешнего и внутреннего, можно значительно сузить возможности их интерпретации.

По сути, герои этих новелл, подобно Марии, создают мир, обладающий в их представлении незыблемой устойчивостью. Вечерний спутник признается рассказчику в том, что давно разуверился в мире. «Он был слишком умен, чтобы сказать, что положительных ценностей вообще не существует, – он только пояснил, что для него их нет. Это – как развалины; другие смотрят на них, и их воображение строит над ними громадные города, исчезнувшие во мраке времени, – а он видел только осыпающиеся камни и больше ничего. ... И вот, за последние полвека, за пятьдесят медленных лет, он знал одно чувство, которое ему не изменило, которое нашло себе такое идеальное, такое совершенное воплощение» [6, Т.3; 19]. Неверность убеждений героя ничуть не смущает и не разочаровывает рассказчика, который уверен в необходимости существования «блистательного обмана», по сравнению с которым всякая истина «увядает и становится идеально ненужной».

Своеобразие газдановской новеллы в том, что ее основной структурный элемент – финальный «пуант» содержится не только в сюжете, но и в развитии философской мысли рассказчика, в утверждении им идеи множественности субъективных миров и истин.

Эта же идея получает развитие в «Письмах Иванова». Иванову приписываются не только мошенничество, но и креативность, способность к созданию новых, не существующих в реальности образов и ситуаций. «Иванов вовсе не обманщик. Он и есть гений и в иной ситуации мог бы реализовать себя как композитор, философ или художник... искусство вообще и литература в частности всегда есть высокий подлог в духе писем Иванова и его квитанции есть честные гонорарные справки» [178; 13].

Итак, жанр новеллы активно осваивался Г. Газдановым, претерпевал некоторые изменения, отразившиеся в переходе от комической новеллы к более сложной авторской модификации, при этом очевидно, что в данном случае «законы жанра определяются манерой писателя, его художественной концепцией, нежели сами жанровые рамки довлеют над автором» [148; 17]. Это объясняется возрастающей активностью автора в поэтике художественной модальности, в рамках которой развивается Г. Газданов. Индивидуально-творческое художественное сознание ставит в центр литературного процесса автора, «центральной категорией поэтики становится не стиль или жанр, а автор» [27; 33].

В силу авторской активности даже наиболее устойчивые жанровые модели, а новелла представляет собой одну из них, претерпевают изменения. В новеллах Г. Газданова при сохранении внутренней меры жанра, которой можно считать концепцию относительности готовых истин, воплощающуюся в обязательном для новеллы неожиданном повороте, его структура модифицируется. Это происходит по следующим направлениям:

- углубляется психологизм, исследуются глубокие слои психики героя;
- появляется и развивается лирическая составляющая текста, в композиции которого важное место начинают занимать лирические отступления и рассуждения;
- фигура рассказчика, участника или наблюдателя за событиями, укрупняется, его мысли, чувства и мнения начинают приобретать в содержательном аспекте больший вес;
- происходит проникновение элементов других жанров, в частности притчи, что существенно отражается на жанровой стратегии новеллы. Нередко в прямых оценках и выводах рассказчика содержится «пуант» новеллы, связанный с парадоксальностью мысли в большей степени, чем с неожиданным сюжетным поворотом.

Значительное место в малой эпической прозе писателя занимает рассказ, отличающийся от новеллы более свободной формой. Следует отметить, что в современном литературоведении новеллу и рассказ наряду с притчей, анекдотом и басней относят к малой художественной форме, в пределах которой они дифференцируются. Но задача сопоставления новеллы и рассказа окончательно не решена. В книге В. П. Скобелева «Поэтика рассказа» отмечается отсутствие какой-либо принципиальной разницы между этим видами: «Учитывая многовековую судьбу малой формы эпического рода, следует признать, что нет типологически значимых жанрообразующих показателей, позволяющих разграничить новеллу и рассказ по отношению друг к другу» [283; 53]. К постоянным признакам рассказа относят «эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом» [169; 309 – 310], «авторскую свободу повествования, расширение описательного,

этнографического, психологического, субъективно-оценочного элементов» [240; 193].

Хотя рассказ и новелла объединяются общей тенденцией к минимализму и «реализацией принципа бинарности в единственном варианте» [305; 403], разница между ними, на наш взгляд, все же должна быть установлена. В качестве основного признака новеллы выступает обязательный для нее «пуант», неожиданная концовка, в которой – ключ к картине мира автора. Этого нет в рассказе, который вырабатывает иные формы субъектного и внесубъектного воплощения авторского сознания, в частности апеллирует к игре планами и точками зрения, акцентирует важность детали. Для рассказа характерна большая размытость границ текста, нередко действие из внешнего плана переносится во внутренний психологический план. В этом исследовании мы будем исходить из отмеченных различий.

Рассказы Г. Газданова, написанные в 20 – 40-ые годы, называют психологическими, таким образом, связывая их с традицией русского рассказа конца XIX – начала XX века, созданной А. Чеховым, А. Куприным, И. Буниным. Г. Газданов, также как и А. Чехов, уделяет внимание отдельному моменту в жизни простого человека. «Объединяющими началами творимого им (А. Чеховым – Е.К.) художественного мира стали новый тип события, новый метод анализа сознания, психики героев («индивидуализация каждого отдельного случая» – врачебный метод, который Чехов распространяет на литературу)» [271; 197]. На схожесть психологического рассказа у обоих писателей указывает также и Т.Н. Красавченко – одна из составителей и комментаторов собрания сочинений, вышедшего в 2009 году [7, Т.4; 653 – 672]. Связано это, видимо, с тем, что в центре газдановского рассказа – описания рефлексии рассказчика или героя, изображение внешних событий дается через субъективное восприятие этих событий. У Г. Газданова, как и у А. Чехова, «столкновение личности со средой отесняется ее *внутренним* (выделено автором – Е.К.) конфликтом. Даже противопоставление настоящего прошлому <.....> происходит обычно в сознании героя, прошлое оказывается как бы растворенным в текущей жизни, что лишает этот контраст внешней резкости» [271; 410]. У обоих писателей рассказы отличаются незначительной интригой и почти полным отсутствием действия (впрочем, у последнего рассказы более динамичные, и мы говорим лишь о некоторых точках соприкосновения между этими мастерами, а не о подражании Чехову). Рассказы Г. Газданова, повествуя о личном, интимном, наполнены полутонами, намеками, недосказанностью.

Между тем очевидно, что спектр жанровых разновидностей рассказа в творчестве писателя гораздо шире. Проблематика и содержание рассказов позволяют разделить их на следующие группы:

- **сатирические** («Водяная тюрьма», «Письмо неизвестному», «Наследство»);
- **героико-романтические** («Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Шпион», «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак», «Последний день»);

- *авантюрно-мистические* («Авантюрист», «Пленник», «Мэтр Рай»);
- *экзистенциально-философские* («Дракон», «Римляне», «Биография», «Черные лебеди», «Превращение», «Гавайские гитары», «Счастье», «На острове», «Водопад», «Хана», «Бомбей», «Фонари», «Третья жизнь», «Быстро», «Освобождение», «<Ольга>», «Панихида»);
- *детективно-психологические* («Шрам», «Великий музыкант», «Исчезновение Рикарди»).

Такой подход достаточно условен в силу того, что даже небольшие по объему рассказы содержат в себе многообразие тематических линий. К примеру, в рассказ «Водяная тюрьма», содержащий откровенную сатиру на отдельные типы русских эмигрантов, вводится экзистенциальная проблематика, в полудетективную историю «Исчезновение Рикарди» – приемы сатиры, а в философский контекст рассказа «Гавайские гитары» вплетается эротическая линия. Основным параметром тематической дифференциации является выделение тематической доминанты, от которой зависят и структурные особенности жанровых разновидностей рассказа.

В сатирических рассказах этой доминантой становится высмеивание слабости человеческой натуры: тщеславия, жадности, претенциозности в сочетании с бездарностью. Ирония и психологический гротеск создают жанровую фактуру рассказов, четко обозначая авторскую позицию по отношению к герою – объектом жесткой авторской оценки. В рассказе «Водяная тюрьма» сатирически представлены m-lle Tito, аббат Têtu, поэтесса Раймонда, абсурдно-нелепыми выглядят светские приемы героини. В описании m-lle Tito рассказчик не скрывает своей иронии: «m-lle Tito была глубоко убеждена в том, что она – несколько испорченная светская женщина, развращенная парижским снобизмом, уставшая от красоты и искусства и очаровательная в личном обращении» [7, Т.1; 648]. Авторская оценка героини дается с помощью введения в речь рассказчика «чужого» слова. Оценки, даваемые в этой характеристике, принадлежат самой героине, рассказчик намеренно обращается к ее лексикону, высмеивая зависимость m-lle Tito от стереотипных суждений.

Это тот случай, когда при сохранении своего первоначального «предметного» смысла слово героя приобретает новую семантическую наполненность: «В одном слове оказывается два смысла, оно становится амбивалентным» [183; 437]. Будучи по своей сущности амбивалентными, слова героев пародийны, в них «автор вводит... смысловую направленность прямо противоположную чужой направленности» [там же; 438]. Цитирование слова героя здесь подчиняется закономерности цитации, сформулированной М.М.Бахтиным: «Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новое, наше понимание и нашу оценку» [48; 226]. «Двуголосое слово» указывает на дистанцию между позициями рассказчика и героини, значительно снижает и окарикатуривает ее образ.

Выбор деталей, гротеск, речевой шарж становятся основными приемами сатирического изображения в рассказах Г. Газданова, определяют наряду с особым типом хротонопа его жанровую структуру. Время и пространство в сатирических рассказах четко определены, локализованы в одной точке, что в целом несвойственно его прозе. В рассказе «Водяная тюрьма» основное место действия – гостиная m-lle Tito. В ограниченном пространстве более рельефно, выпукло проступает комичность происходящего, оно словно укрупняет те черты образа, которые становятся объектом авторской сатирической оценки.

В рассказе «Наследство» звучит жесткий сарказм по отношению к деятельности эмигрантской прессы, непосредственным участником которой был сам Г. Газданов: «...выходило два-три номера газеты с громовыми статьями, отчетом о казачьем съезде и очередной вечеринке бывших участников такого-то похода, о котором никто ничего не помнил, и даже сами участники нередко путали его с другим. После этого вмешивались два обстоятельства, совершенно непреодолимые – иногда одновременно, иногда отдельно: отсутствие денег и отсутствие материала. ... В том случае, если деньги неожиданно находились, выяснялось, что верстать, кроме телеграфных сообщений, решительно нечего. Тогда на первой странице в пол-листа помещали портрет генерала Кутепова, всегда с этой целью хранившийся в типографском резерве, а оба «подвала» заполняли военными мемуарами» [7, Т.4; 482].

Открытость авторской позиции по отношению к персонажам и обстоятельствам – еще один признак сатирического рассказа, в котором описание небольшого фрагмента из жизни героев делает очевидным несообразность их существования в целом.

Разница в жанровых подвидах рассказа определяется выбором типа события и реализующей его сюжетной схемы. Так, героико-романтические и детективно-психологические рассказы обращаются к эпическому типу события. По утверждению Н. Д. Тамарченко, «инвариантное для эпики событие – встреча персонажей, представляющих противоположные части (сферы) эпического мира» [305, Т.1; 289].

Ситуация конфликта двух жизненных начал – хаоса и гармонии – моделируется в рассказе «Товарищ Брак», разрешается он трагически: смертью героини, красавицы Татьяны Брак, силою исторических обстоятельств и страсти вовлеченной в кровавую мясорубку гражданской войны. Романтизм, творческая свобода и насилие сталкиваются в сюжете рассказа «Общество восьмерки пик». Драматизм судеб героев – это драматизм времени. Поэтому ряд рассказов 20-х годов – «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак», «Рассказы о свободном времени» – пафосом и тематически близок к советской революционно-романтической повести и рассказу (И. Бабель, А. Платонов). Общими чертами жанровой разновидности героико-романтического рассказа у Г.Газданова становятся обращение к теме гражданской войны и революции, драматический тип эстетического завершения, возвышающий и

поэтизирующий событие столкновения двух стихий, а также фрагментарно-монтажная композиция сюжета, подробнее описанная в следующей главе.

Инвариант эпического события столкновения в детективно-психологических рассказах реализуется на внешнем и внутреннем уровнях. На внешнем, событийном – это ситуация противостояния слепым силам судьбы, борьба с роком («Шрам»), поединок благородства и подлости («Великий музыкант»), глубины и легкомыслия («Исчезновение Рикарди»). Внутренний, психологический конфликт показан как не всегда разрешимые противоречия в душе рассказчика: любовь и презрение, отчуждение от мира и чувство причастности ему. Авантюрно-мистические рассказы близки в этом плане к экзистенциальным. Сюжет строится на переходах от внешнего плана к внутреннему и развивается по принципу кумуляции, завершением которой служит разрешение конфликта, разгадка тайны, победа одной из сил. В объединении психологизма с детективно-авантюрной линией видится связь Гайто Газданова с рассказами «Золотой жук», «Тайна Мари Роже», «Убийство на улице Морг» Э. По, заложившего основы детективной прозы.

Личность американского писателя, как и его произведения, притягивала к себе Г. Газданова. В рассказе «Авантюрист» он становится прототипом главного героя, мистическую ауру которого создает фантастика. Необыкновенные черты героя: визионерство, дар ясновидения, телепатия – придают ему романтический статус. Исключительными способностями гипноза обладает и герой рассказа «Пленник», проявив свой редкий дар в ситуации, типичной для войны, он избегает расстрела. Смешение фантастического и реального, на котором зиждется своеобразное двоемирие текста, введение фантастики, мистицизм, необычный персонаж, с которым связаны основные сюжетные события, достаточно динамичные, – все это входит в ряд обязательных элементов жанровой структуры авантюрно-мистического рассказа, который вбирает в себя традиции романтической литературы.

В экзистенциально-философском рассказе по сравнению с другими его разновидностями наиболее полно проявляются оригинальные черты Г.Газданова как художника и мыслителя. Русский писатель-эмигрант в этих рассказах предвосхищает экзистенциальный психологизм, который в западноевропейской литературе появится только через несколько лет, выражает общую философскую мысль эпохи о бессмысленности и безнадежности существования в мире, лишенном надежды на помощь высших сил. Пронзительно-трагически звучащие стихи поэтов «парижской ноты» – Г.Адамовича, Б. Поплавского, Л. Червинской, повлиявшего на их творчество Г. Иванова, экзистенциальное пространство довоенного творчества В. Набокова («Отчаяние», «Ужас»), И. Бунина («Освобождение Толстого») тематически соотносятся с экзистенциально-философскими рассказами Г. Газданова, хотя именно в них он предстает как зрелый и самостоятельный автор, не только по своему решающий сложные вопросы философии существования, но и подобравший к ним особый художественный подход.

Одним из первых рассказов, соотносимых с тематической группой экзистенциально-философских, является рассказ «Биография», который на первый взгляд написан в традициях натуралистической прозы Э. Золя. Действительно, Г. Газданову удалось представить человеческую жизнь с физиологической стороны. Человек показан как низшее существо во всем своем падении и грехе. В рассказе много натуралистических описаний, напоминающих роман Э. Золя «Земля» и другие его произведения: «Живот больной свистел и вздувался, почерневшие руки с грязными ногтями неподвижно лежали на кровати, как посторонние и ненужные предметы, пот выступал на лице и высыхал, оставляя кисловатый запах» [7, Т.1; 693]; «и могильные газы свистят под жирной почвой кладбищ и слепые и белые червяки ползут по гниющему мясу – и живут в спокойной темноте положенное им время и потом тоже перестают жить и земля наливается соком и идет пузырями» [там же; 694].

В описании смерти и ожидания встречи с ней уже нет ничего поэтического и мистического, как во всех других произведениях писателя: «можно было считать, что она уже умерла; почти ничего человеческого в ней не осталось; и когда она на короткое время засыпала, то нижняя челюсть ее беспомощно отвисала, как у трупа, и так же, как у трупа, чернела гортань» [там же; 692]. Он нарочито утрирует физиологическую сторону этого процесса. Однако и здесь писатель остается верен себе и не забывает о том, что для него главное даже в такой крайней ситуации: «Душа, это такая маленькая вещь, которая не болит, но страдает» [там же; 693]. Эти слова, сказанные проституткой, никак не соотносятся с ее образом, созданным писателем. Этот персонаж появляется впервые, но Г. Газданов будет писать о нем и в других произведениях («История одного путешествия», «Ночные дороги»).

И все-таки «Биография» занимает среди рассказов экзистенциально-философской группы особенное место, отличаясь от других и в стилевом отношении, и особенностями художественной формы.

Своеобразие этих рассказов, а они представляют собой основной массив малой прозы писателя, заключается в стилевой эклектичности, которая особенно заметно проступает в 1930-ые годы. С.М. Кабалоти отмечает в них «разброс поэтико-стилевых особенностей» [154; 323]. Исследователь выделяет в рассказах схождение противоположенных черт, переплетение «как рационалистического агностицизма, так и гностицизма и эзотеризма; как реалистического психологизма, так и лирического визионерства; как экспрессионистической гротесковости, так и импрессионистической зыбкости... элементы сюрреализма, техника «потока сознания», карнавализованность» [154; 323].

Стилевой синтетизм значительно усложняет структуру газдановского рассказа, акцентирует внимание на форме. Но главным жанрообразующим элементом экзистенциально-философского рассказа становится обращение к типу события, характерному для лирики.

Лирическое событие «в своей природе отличается от события в среде эпического повествования... Основой лирической событийности выступает, в

формулировке Ю.Н. Чумакова, «перемещение лирического сознания», иначе – дискретная динамика состояния лирического субъекта...» [цит. по: 280; 86].

В лирике, по словам Т.И. Сильман, сюжет разворачивается «не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживания героя» [282; 9]. Отклик на события, настроения, состояния, впечатления героя динамизируют и продвигают лирический сюжет. Н.Д. Тамарченко в отношении стихотворного творчества отмечает: «развивается в лирическом стихотворении не фабульное событие (там, где оно есть), и не рассказывание само по себе (которое ведется с фиксированной точки)», а именно то самое «подвижное соотношение» между ними, которое представляет собою не что иное, как рефлексию. Логика и закономерность сложения лирического сюжета – это логика рефлексии и ее закономерность» [305, Т.1; 354].

В экзистенциально-философских рассказах Г. Газданова дан не столько анализ событийного аспекта жизни героя – эмигрантского статуса, отношений с окружающими, путешествий, сколько перманентное переживание героем меняющихся настроений и состояний. Своеобразие изображения объективного мира состоит в том, что он дается в оценках героя. «Как бы ни был у лирического поэта широк диапазон, на всем лежит печать его индивидуальной оценки» [157; 145].

Углубление интереса к индивидуальному духовному опыту, проблематизация границ его понимания и попытка его художественного представления, с точки зрения Т. О. Семеновой, мотивируются эстетической позицией писателя [277; 6]. Литература открыто маргинальна в том плане, что не является социально и политически ангажированной, отсюда усиление лирического начала, свойственного не только прозе Г. Газданова, но в целом творчеству писателей-эмигрантов, особенно младшего поколения. «Чувство двойного изгнанничества и заброшенности, обострённый трагизм мировосприятия способствовали гипертрофии созерцательного медитативного начала в произведениях младоэмигрантов» [там же].

Прерогатива лирического обуславливает специфику жанра, прежде всего его повествовательную структуру и сюжетную схему. В тех рассказах, которые мы отнесли к типу экзистенциальных, формируется медитативно-лирическое повествование и сюжет, основанный на принципе ассоциативности. Особенности медитативно-лирического нарратива мы рассмотрим в отдельном подпараграфе следующей главы, а ассоциативно-лейтмотивную схему сюжетную схему представим ниже в ходе анализа рассказа «Хана».

2.2.2. Сюжетно-композиционные особенности газдановского рассказа

Рассказ как особая жанровая форма занимает значительное место в русской литературе начиная занимать в конце XIX – начале XX вв., так как именно в это время роман постепенно утрачивает центральное место, принадлежащее ему в системе жанров русского реализма. Во многом это связано с творчеством А. Чехова, осознавшего скрытый художественный потенциал рассказа. По

мнению итальянского исследователя прозы русского классика Витторио Страды, у А. Чехова «возникает новый тип рассказа, который можно определить как «рассказ романного типа» или «роман в миниатюре», так как в отличие от новеллы, строящейся на аномальном и единичном случае, у Чехова в сгущенной повествовательной форме малого жанра сосредоточена экстенсивная универсальность большого жанра – романа» [153; 57 – 58].

Влияние А. Чехова на русскую прозу XX века велико, однако о чеховских традициях в прозе Г. Газданова известно немного. Представляется, что писатель-эмигрант заимствует у классика важные приемы моделирования эпического текста небольшого объема, среди которых выделенные В. Страдой лейтмотив, тематический повтор, вариация – то, что позволяет Чехову «расширять пространство своих рассказов до романного масштаба» [там же; 58].

А.И. Фрумкина отмечает, что общее в поэтике А. Чехова и Г. Газданова – в многослойности повествования, его «прошитости» множеством повторов, авторских отсылок, аллюзий, сопоставлений сцен и разговоров [335; 239 – 243]: «Традиция таких размышлений именно в этом «собеседническом» тоне, когда проблемы, встающие перед героем, неразрешимы и читатель должен сам задуматься в поисках решения, восходит к Чехову («Скучная история», «Соседи», «Три года» и многое другое)» [там же; 241].

Отмечая точки соприкосновения, исследователи не останавливаются на главном, на наш взгляд, моменте, сближающем двух мастеров слова, а именно – на создании специфической модели рассказа, которая способна отчасти выйти за пределы, поставленные границами жанра, сделать рассказ масштабней и глубже прежде всего по цели художественного высказывания, поместив в него не отдельный эпизод из жизни героя, а несколько событий, отражающих закономерности его существования.

Хотя при жизни А. Чехова упрекали в «отсутствии мирозерцания», в «случайности» тем, которые казались многим критикам «безразличным набором фактов и происшествий» [365; 359], позднее принципы повествования, использованные А. Чеховым, «лирико-нарративный характер» (В. Страда) его прозы стали связывать с наиболее конструктивными решениями на пути обновления русского реализма.

С другой стороны, при изучении Г. Газданова необходимо учитывать традицию И. Бунина, который еще в начале своего творческого пути показал себя непревзойденным мастером рассказа. Поэтичность, лиризм, медитативность обусловлены тем, что большая часть рассказов посвящена событиям, служащим «поводом для выражения состояния лирического героя» [153; 277]. Темы тоски по ушедшему или несбывшемуся, катастрофичности бытия, смерти встречаются как в раннем, так и в зрелом творчестве И. Бунина, их осмысление ведет к воплощению в его прозе ведущих проблем экзистенциального сознания, обращение к которым требует выработки особой художественной формы. Элегическая тональность ранних рассказов «Перевал», «Туман», «Костер», «Тишина», «Надежда» позволяет исследователям назвать

их «лирическими миниатюрами» [там же]. Более поздние произведения, в частности, «Сны Чанга», «Господин из Сан-Франциско» и написанные в эмиграции «Митина любовь», «Холодная осень», «В Париже» во многом близки найденной А. Чеховым форме «романа в миниатюре».

Эта же тенденция в развитии малого эпического жанра продолжается в творчестве Г. Газданова. Особенно ярко она проявляется в экзистенциально-психологических рассказах, которые составили наиболее многочисленную группу. Представляется, что экзистенциально-психологический рассказ, позволивший писателю приблизиться к художественному решению важнейших вопросов философии существования, потребовал и новых художественных решений, в поиске которых Г. Газданов творчески осваивает нарративные стратегии А. Чехова и И. Бунина и создает особую модель рассказа.

В тридцатые годы был написан целый ряд рассказов, считающихся «зрелыми образцами сложной газдановской гармонии» [154; 286], в которых черты модернистской поэтики писателя представлены на разных уровнях текста. Сюжетно-композиционная организация рассказов представляет их многоплановыми произведениями импрессионистического характера. Рассказ «Хана» мы проанализируем подробнее для выделения основных компонентов модели рассказа, созданной Г. Газдановым.

Это произведение – одна из вершин творчества писателя – уже несколько раз становилось объектом критического и исследовательского внимания: рецензия Г. Адамовича, анализ, проведенный С.М. Кабалоти, комментарий в собрании сочинений 2009 года рассматривают это произведение как образец неклассической прозы XX века. В «Хане» обнаруживаются такие ее принципы, как приоритетность стиля над сюжетом, текст в тексте, игра на границе между вымыслом и реальностью. Вместе с тем недостаточное внимание, на наш взгляд, уделяется особенностям сюжета и композиции, роль которых в понимании авторского замысла является ключевой.

Рассказ назван «Хана» по имени возлюбленной лирического рассказчика, между тем, как это часто случается у Г. Газданова, повествовательный фокус текста сосредоточен на переживаниях героя. Внутренние процессы, изменения душевного состояния, сложный эмоциональный рисунок лирического рассказчика с внешними событиями соотносятся как фигура и фон, четкость сюжетного развития размывается импрессионистичностью лирических отступлений и фабульных ответвлений текста.

Конструктивным принципом сюжетосложения в рассказе является смещение пространственно-временной точки зрения. По замечанию Б.В. Томашевского, «при анализе сюжетного построения (сюжетосложения) отдельных произведений следует обращать особое внимание на пользование временем и местом в повествовании» [309; 190]. Г. Газданов обращается, к так называемому, «рекурсивному хронотопу» (М. Звягина), суть которого заключается в переходах от прошлого к настоящему и обратно.

В описаниях детства и юности воссоздается живой, богатый событиями, встречами с интересными людьми мир. Воспоминания детализированы:

«Прямо от вокзала начиналась широкая и небрежно застроенная улица, – мостовая, тротуары, дома... сделав небольшое усилие памяти, я ясно вижу каждое здание, каждую вывеску... Непосредственно от вокзала отъезжала конка, официально называвшаяся городской конный трамвай, – запряженная двумя разномастными лошадьми, выдавшими виды, и управляемая кучером с тем особенным кирпичным цветом лица, который бывает у бродяг, кучеров, странников и хронических русских богомольцев...» [6, Т.3; 477]. Уже в первом абзаце рассказа происходит постепенное сужение повествовательной перспективы: ее движение от целого – улицы – к деталям (зданиям, вывескам, лицу кучера). Рассказчик признается в том, что для воссоздания утраченного мира ему необходимо сделать лишь «небольшое усилие памяти» и «этот идиллический и, несомненно, уже не существующий пейзаж» [там же] проясняется. Но воспоминания – не просто яркая картинка, сохранившаяся в зрительной памяти героя. Писатель исследует внутренние процессы и, в частности, мнемонические законы, показывая широкие возможности человеческой памяти. Помимо фотографических способностей, память героя содержит в себе некий механизм, который «запускает» и приводит в движение неподвижную картинку. В пространстве памяти «оживают» в своей самобытности люди, окружавшие рассказчика, – Сережка Чмель, Герасим – скупщик краденого, Екатерина Сидоровна Карпова, хозяйка модной мастерской, Фрося и Хана. Наиболее колоритно и выразительно, в стиле «Одесских рассказов» И. Бабеля, представлена семья Ханы, ее мать, братья, лавочка и «маленькая квартира за лавочкой, наполненная вечным детским гамом» [там же; 484]. Достоверность воспоминаний подчеркивается тем, что в них воссоздана зримо-чувственная и осязательная реальность. И, как обычно у Г. Газданова, доминирующим аспектом восприятия становится звук, поэтому так сильно поражает и завораживает рассказчика голос Ханы, «самый сильный и чистый голос, – он до сих пор звенит в моей памяти» [там же]. Для воспоминаний рассказчика, в которых главными становятся впечатления, полученные от «вкусного хруста снега», «запаха трав», пения Ханы, характерно обращение к «настоящему и чувственному миру». Он отмечает важность «...запаха снега, моченых яблок, древесного духа в нашем овраге, в особенно жаркие дни, сладковатого мяса... и тысячи других вещей» [6, Т.3; 487].

Иначе показан сегодняшний день рассказчика. Ему дается прямая оценка – это «ненастоящий и до ужаса хрупкий мир, населенный призраками» [там же; 492], «смена пустоты и миража» [там же]. Изменения обусловлены как объективными, так и субъективными причинами. С одной стороны, меняется окружающий рассказчика мир, он попадает за границу. Условия эмиграции способны радикально изменить личность: к примеру, один из приятелей рассказчика, обладавший «неукротимым характером и запальчивостью, всегда готовой перейти в бешенство» [6, Т.3; 491], за границей преобразуется в «благообразного и меланхолического молодого человека, с задумчивыми глазами и тихим голосом» [там же]. С другой стороны, изменения происходят внутри рассказчика: «я ничего не знал и ничему не верил, и во всем, что я

видел, не было ничего, что стало бы для меня действительно близким и интересным» [там же].

Настоящее приобретает черты призрачного существования, в котором нет места интересным событиям, людям, впечатлениям. Пространство памяти в сознании рассказчика получает статус незыблемой реальности, по сравнению с которой настоящее – лишь иллюзия. Герой, понимая всю зыбкость собственных представлений, размышляет: «...все мое существование было наполнено химерами, и воображением, и созерцанием того многослойного мира, который я давно и бережно хранил и считал несомненным и реальным, – хотя он был только результатом моей фантазии и никогда не мог себе найти ни оправдания, ни подтверждения» [там же; 500].

Фабула рассказа построена на уменьшении «степени реальности»: каждый новый этап отношений с Ханой отдаляет героев друг от друга. Сначала реальный роман героев в России, до революции, потом роман в письмах и воспоминаниях, наконец, короткая встреча героев в Париже и отказ рассказчика от Ханы.

Прошлое для рассказчика представляется как идиллия, углубляясь в воспоминания, он уходит на какое-то время от противоречий и сложностей настоящего. Это становится препятствием для счастливой развязки. «Многолетняя инерция воображения», «долгие годы бесплодной и напряженной мечтательности» приводят к тому, что близость Ханы, «ее удивительный голос и нежные руки» дополнительно обостряют противоречия. Его тонкий слух улавливает малейшие интонационные изменения, едва заметную фальшь: «... в России иначе звучали слова, и та же смена медлительных русских интонаций казалась более убедительной, чем здесь, хотя это были одни и те же фразы, и смысл их не потерял своей верности; слова были те же и тот же удивительный голос Ханы, звучавший, однако, точно из-за тоненькой непрозрачной стены» [там же; 501].

«Хана» – это история любви и разочарований, но также это рассказ о силе воображения, о творчестве, искусстве и о том, что «каждое искусство, в его предельном выражении, сводится к постижению какой-то одной и, может быть, иллюзорной истины» [там же; 489 – 490]. Понимание неполноты и тщетности каких-либо попыток воссоздания жизни в искусстве представлено в той части рассказа, где говорится о глянцева биографии Ханы. «Биография эта была написана каким-то знаменитым, но литературно неграмотным журналистом в конфетно-умилительном стиле» [там же; 486]. Здесь вновь используется прием варьирования сюжета: детство Ханы представлено в новой версии, и хотя рассказчик вполне определенно говорит, что эта биография вымышлена и не имеет ничего общего с настоящей судьбой героини, ответ неопределенности все же появляется в тексте. Автор обнаруживает, что искусство может создать только одну из версий действительных событий, при этом оно в разной степени приближено к истине. В «конфетно-умилительной» биографии Ханы эта дистанция огромна не только потому, что автор биографии не следует фактам, но и из-за выбранного стиля. Сентиментально-

мелодраматические интонации этой биографии ни в коей мере не соответствуют той атмосфере, в которой прошло детство Ханы. Знакомый с этой атмосферой рассказчик опасается фальши в собственном голосе, потому отказывается писать стилизованную биографию Ханы.

Мысль об иллюзорности всего, что окружает рассказчика, – искусства, действительности и того, что является частью его самого, его внутреннего мира – фантазий и воспоминаний, – одна из основных в рассказе. Истину восстановить невозможно, но можно приблизиться к ней, увидеть ее мерцание. Это в силах искусства, поэтому рассказ о Хане лишь пунктирно обозначает некоторые детали и эпизоды ее жизни. Образ Ханы остается до конца неясным, в нем отмечены отдельные черты: рыжие волосы, тонкие руки и голос, «похожий на льющееся стекло» [6, Т.3; 492]. Также пунктирно обозначена и ее жизнь, и отношения с ней рассказчика. Картина мира в рассказе создается из отдельных эпизодов жизни героев, что позволяет приблизиться к характеру Ханы, природе отношений с ней и, наконец, к сущности самой жизни. «Каждая человеческая жизнь, по Газданову, составлена из вереницы эпизодов, начало которой потеряно во мгле и цель которой нам неизвестна. Любая попытка структурировать ее (когда ее необходимо отобразить в искусстве), как если бы она имела содержательную внутреннюю неизменность и последовательность, обречена на неудачу» [125; 28]. Поэтому сюжеты газдановских произведений зачастую складываются из серии эпизодов, событийно не связанных между собой, но подчиняющихся единой внутренней логике.

Рассказ включает в себя вставные эпизоды, составленные из мини-сюжетов, они выполняют смыслообразующую функцию, отражая драматическую неразрешимость противоречий между мечтой и действительностью, истинными и иллюзорными чувствами. Два рассказа (о женщине, живущей «в состоянии прохладного счастья», и о чиновнике, всю жизнь мечтавшем сыграть роль Гамлета) зеркально отражают друг друга: героиня первого живет без мечты, «по теоретическим, давно усвоенным представлениям» [6, Т.3; 494], и она счастлива; герой второго сюжета одержим единственной страстью (Шекспиром) и мечтой (донести до окружающих «страшную трагедию датского принца» [там же; 497]), и от невозможности ее воплощения умирает. С.М. Кабалоти полагает, что «обе истории даются в плане пародийного развенчания, как анекдотические» [154; 294]. Представляется, что это не совсем так. Готовые представления, реализовавшись, дают возможность жить в состоянии «прохладного счастья», то есть умозрительного, рационального. Воплощение мечты невозможно, ибо любая попытка приближения к ней иллюзорна. Эти сюжеты, скорее, углубляют основной конфликт рассказа, неразрешенность которого символизирует невозможность счастья.

При анализе сюжетно-композиционной структуры рассказа также необходимо учитывать еще несколько эпизодов, не имеющих прямого отношения к сюжету, но встроенных в него с целью акцентировать другие аспекты намеченной в рассказе проблемы. Два из них описывают внезапную

смерть эпизодических, незнакомых рассказчику персонажей. О первом сказано как бы между прочим, описание смерти «полного господина» – это часть длинного сложноподчиненного предложения: «Я долго сидел на террасе, бесцельно наблюдая движение людей и автомобилей; уже наступал вечер, и на улицах появлялась, пока еще только вкрапливаясь в обычную толпу, та особенная публика, которая выходит на улицы с наступлением темноты, пожилые сангвинистические любители приключений, чудом оправившиеся от второго припадка апоплексии, с радостью обретающие возможность веселой жизни и забывающие, что смерть их может наступить в любую минуту, – как это было однажды на моих глазах с жизнерадостным полным господином, который сидел, плотно обняв свою спутницу в кафе, и потом, вдруг, шумно и коротко захрапев, свалился на землю, задевая в своем падении стулья и столики, и через секунду лежал в неудобной и последней позе, повернув к полу багрово-синее лицо с закушенным, как у собаки, нечеловеческим языком...» [б, Т.3; 498]. Второй эпизод также прямо не связан с фабулой рассказа, однако то, что он, как и первый, предшествует долгожданной встрече с Ханой, подчеркивает его смысловую важность. В нем описывается внезапно произошедшая автомобильная катастрофа, наблюдая за последствиями которой, рассказчик замечает «даже на лицах тех, кого этот молодой человек обрызгал водой и кто искренне ненавидел его каких-нибудь десять секунд тому назад, ... повторение одной и той же страдальческой гримасы, которая сводила и мое лицо» [там же; 500].

Мортальный мотив, введенный этими эпизодами, передает предчувствия рассказчика, омрачающие встречу с Ханой. В его сознании «два последних впечатления – катастрофа с «бюгати» и встреча Ханы на вокзале» переплетаются. Мысли о скоротечности человеческой жизни, внезапности смерти, неотвратимости и непреложности судьбы минорно интонируют кульминационное событие рассказа – свидание с Ханой. Направляясь в гостиницу, где остановилась Хана, рассказчик пытается уйти от мрачных размышлений медитируя: «Я начал усиленно думать о нашем с Ханой так далеко уехавшем городе...» [там же].

В рассказе схемы кумулятивного и циклического сюжета контаминируются. Живя воспоминаниями о прошлом, рассказчик восстанавливает в нем событие за событием. Событийная цепочка вновь и вновь возвращает рассказчика к очередному этапу его отношений с героиней, после чего круг воспоминаний замыкается. Событие, которое должно было бы разомкнуть круг памяти – приезд Ханы в Париж, оказывается лишь очередной точкой начала новых воспоминаний и, возможно, инициальной точкой развития сюжета, моментом, побуждающим рассказчика к творчеству. С.М. Кабалоти полагает, что Г. Газданов в романе «Вечер у Клэр» кольцевую композицию преобразует в спиралевидную: «Классическая идея цикличности и романтическая идея поступательного движения, помноженные друг на друга, дают в результате спираль. Кольцевая структура «Вечера у Клэр» имеет скорее форму «спирали». В этом смысле она не завершена и не могла быть завершена»

[154; 140]. С этими рассуждениями можно согласиться, если предположить, что причиной «одухотворения» цикла и превращения круга в спираль («Спираль – одухотворение круга», – писал В. Набоков) является творчество. Художественное творчество и есть тот момент, когда воспоминания рассказчика переходят на новый уровень, размыкающий и возвышающий его переживания. И он присутствует как в романе о Клэр, так и в рассказе о Хане.

Ретроспективное изложение позволяет драматизировать богатую гамму внутренних переживаний рассказчика, ведь его перспектива учитывает опыт последнего и, видимо, уже окончательного расставания с Ханой, что обуславливает выбор эпизодов, своеобразно интонирующих текст. Это объясняет, например, то, почему эпизодом, завершающим рассказ о детстве и детских впечатлениях рассказчика и Ханы, становится встреча с арестантами.

«Мы пошли вместе; вдруг из-за угла донесся шаркающий и звенящий шум множества шагов. Мы остановились. – Арестанты, – сказала Хана, – настоящие, с кандалами. – И мы с минуту смотрели на этих людей в серой одежде, тяжело звякающих цепями; сострадательная толпа стояла на тротуаре» [6, Т.3; 485]. Акцентируя внимание читателя на этом эпизоде, рассказчик признается, что это утро было «по идеальной нетронутости и сохранности впечатления» [там же] несравнимо с другими, может быть, более важными и масштабными в историческом и личном плане событиями. В то же время он отказывается придавать этому воспоминанию «символическое значение, которого оно не имело» [там же; 486]. Значение этого эпизода не в его символике, которая, безусловно, насыщена смыслами. Оно – в эмоционально-смысловых модуляциях, придаваемых тексту образным рядом отрывка. Кандалы, серая одежда арестантов, сострадательная толпа на тротуаре, ставшая прообразом толпы, собравшейся после катастрофы с «бюгати», – все это, безусловно, эмотивный камертон отрывка, который настраивает читателя на печально-тоскливые размышления. В рассказе особенно подробно описаны слуховые ощущения рассказчика: неоднократно упоминается пение Ханы и другие «поющие» герои – мать Сережки Чмеля, которая «ничего не делала, только пела высоким голосом печальные песни» [там же; 478], Герасим – «любитель церковного пения» [там же; 479], его друг, который, притворяясь слепым, «пел и играл на гармонике» [там же]. В эпизоде с арестантами рассказчика поражает звук «тяжело звякающих цепей» [там же; 485], который рифмуется со звуком, «который бывает при столкновении автомобилей» и сопровождает катастрофу с «бюгати». Именно «звуковой фон» меняет настроение рассказчика, пробуждает в нем трагические предчувствия.

Таким образом, различные эпизоды рассказа соотносятся между собой скорее по принципу ассоциативности, нежели логически, событийно. И поэтому, хотя в «Хане» есть место рефлексии и созерцательно-медитативным рассуждениям, эмоции рассказчика (ощущение безнадежности и одиночества, понимание невозможности счастья, глубокая грусть) переданы с помощью ассоциативно расположенных эпизодов.

По сравнению с другими рассказами повествование в «Хане», отличается «импрессионистической хрупкостью и неопределенностью, усложненной многозначностью и многоплановостью полифонической, «перламутровой» длительности с «проекцией на бесконечность» [154; 296 – 297]. Эти свойства текст приобретает во многом благодаря особому сюжетно-композиционному устройству. Фабульные события, представленные в медитативно-созерцательном ракурсе, восстанавливаются не последовательно, а в той очередности, в которой они возникают в памяти рассказчика. Отсюда эпизодичность, вовлеченность в сюжет событий, расположенных по отношению к нему по касательной, но играющих существенную роль для его понимания, появление возможных вариантов сюжета, игра с эффектом достоверности (реальным кажется воображаемое и вспоминаемое, в то время как действительность приобретает черты иллюзии), спиралеобразная композиция рассказа.

«Хана» представляет собой инвариант той сюжетно-композиционной модели рассказа, которая сложилась в творчестве Г. Газданова 1930-х годов и отражает важные черты его зрелой поэтики. В этом рассказе сконцентрировались отличительные признаки газдановской прозы:

множество повествовательных планов, прежде всего пространственно-временных, переходы из одного плана в другой;

вставные эпизоды, не имеющие отношения к фабуле рассказа, но создающие ведущие лейтмотивы;

ассоциативный принцип изложения фабульного материала, который ведет к пропуску отдельных звеньев фабульной цепи и вниманию к фрагментам, казалось бы, факультативным для фабулы;

тематическое сближение эпизодов, не связанных причинно-следственными отношениями;

создание дополнительных версий событийного ряда.

Эти признаки – необходимое условие для реализации определенной повествовательной стратегии, близкой чеховской, «лирико-нарративной». Они позволяют структурировать текст таким образом, чтобы превратить традиционный рассказ в более сложное жанровое образование, которое можно назвать «романом в миниатюре» или «рассказом романного типа». Такое жанровое образование отличается охватом художественного времени, событий, действующих лиц, ракурсом изображения человеческой жизни: она выстраивается как серия событий, эмоционально и тематически связанных в сознании рассказчика, показанных сквозь призму его восприятия и понимания, осмысление этих событий отличается высоким уровнем философского понимания и обобщения. Сопоставление эпизодов, отражение одного события в другом позволяет глубже проникнуть в сущность событий, уловить в хаотическом движении рассказа мелодии жизни героя, ведущую линию его судьбы.

Отличительная черта импрессионистской прозы Г. Газданова заключается в создании нескольких версий или вариантов одного события. К

примеру, детство Ханы представлено в двух вариантах: так, как его изобразил рассказчик, и так, как его описал официальный биограф певицы. Это придает фабуле мерцающую неопределенность, иллюзорность, снижает эффект достоверности и усиливает лиричность.

Выделенные черты сюжетно-композиционной модели не всегда воспроизводятся комплексно. Так, рассказ «Шрам» свободен от вставных эпизодов, углубляющих содержание произведения новыми мотивами. Отдельные фрагменты рассказа, соотносимые с различными пространственно-временными планами, связаны между собой отношениями причины и следствия. Между тем, принцип изложения материала, основанный на варьировании темы фатальной любви, изложение одних и тех же событий дважды в разных версиях (Наташин рассказ и репортерский отчет об убийстве), рассуждения рассказчика, а также пунктирное изображение различных эпизодов из жизни Наташи придают «Шраму» признаки «романа в миниатюре», в котором раскрывается не единственное событие из жизни Наташи (каким могла бы стать игра в кукушку), но жизнь героини, превратившаяся в игру с судьбой и ожидание фатального исхода.

В рассказе «Бомбей» ослабленность фабулы компенсируется созданием лейтмотивных образов-символов, в которых отражаются внутренние переживания героя. В «Бомбей» введены дополнительные фабульные линии, связанные с действиями второстепенных персонажей. В частности, это – фрагмент, в котором рассказывается о любовных приключениях хорошего знакомого рассказчика – молодого испанца; описание уроков, которые рассказчик дает «тридцатипятилетней офранцузившейся даме», эпизод случайной встречи с двумя русскими еврейками в Бомбее, наконец, внезапное выступление обнаженной мадам Карено. Все эти эпизоды связаны с женщинами, отличительной чертой которых становится физическая или психическая болезненность или намек на нее. Так, среди подруг молодого испанца встречаются нервные и даже агрессивные женщины, ученица рассказчика постоянно жалуется на болезни и рассказывает ему про своих докторов, появление в Бомбее проституток-евреек сопровождается их разговором о смерти некой мадам Френкель, а мадам Карено страдает эксгибиционизмом. Таким образом, эти ответвления от основной фабулы выстраиваются в одну линию, объединенную темой патологии, которая может быть возникает в результате неприятия или боязни женщин рассказчиком. В женской природе он находит нечто враждебное, отталкивающее. В результате в ряде связанных одним лейтмотивом эпизодов, окрашенных пафосом тоскливой меланхолии, сгущается ощущение дисгармонии, присущее рассказчику.

Еще один рассказ, который можно отнести к группе экзистенциально-психологических, реализующих усложненную сюжетно-композиционную структуру, называется «Освобождение». Он развивает толстовскую тему утраты человеком смысла жизни, осознания мнимости многих ценностей и одиночества. Он включает в себе ряд аллюзий к творчеству русского классика. Интересно и то, что его название перекликается с названием книги И. Бунина

«Освобождение Толстого». Хотя эта книга была завершена через год после написания рассказа, слово «освобождение» использовано именно в толстовском смысле: освобождение от земных желаний, сковывающих человека условностей, иллюзорных истин.

Эпиграф к рассказу взят из романа О. Бальзака «Шагреновая кожа»: «Два глагола выражают все формы, в которых выступают эти две причины смерти: Хотеть и Мочь... Хотеть нас сжигает, а Мочь – разрушает» [6, Т.3; 360]. Главный герой – Алексей Степанович Семенов представлен человеком глубоко равнодушным к жизни в силу давнишнего разочарования в ней. Ощущение экзистенциального одиночества и полнейшей бессмысленности существования, пустоты жизни передает ряд фрагментов его жизни, объединенных, прежде всего общей интонацией, внутренней логикой развития «болезни» Алексея Степановича. В организации сюжета большое значение играет, возвратно-поступательное движение времени, смешение эпизодов из различных отрезков жизни героя. Эта особенность Газданова-романиста рельефнее выделяется в пределах небольшого по объему текста, в котором различного рода временные смещения выполняют важную конструктивную функцию. Первый эпизод описывает одно из многочисленных, вошедших в рутину жизни утр героя до тех пор, пока не появляется секретарь Анатолий. С этого момента повествование подчиняется движению памяти Алексея Степановича, в которой события прошлого и настоящего перемешиваются и сменяют друг друга хаотично: годы нищеты и внезапное богатство, встречи с Марией Матвеевной и болезнь и смерть ее дочери, разговоры с Анатолием, «единственным человеком, которого Алексей Степанович еще любил» [там же; 365]. План воспоминаний чередуется с настоящим героя. Подробно описан его день: встреча с инженером Уральским, обед в одиночестве, прослушивание по радио «Dance Macabre» Тосканини, спонтанная поездка в Гавр.

Разрозненные детали и эпизоды выстраиваются в единый сюжет постепенного отказа Алексея Степановича от любви к жизни и разочарования в мире, появление у него «душевной изжоги» [там же; 373] и ощущения «невыносимого ужаса бытия» [там же]. Постепенно проясняется значение эпиграфа и связь с романом О. Бальзака: большие финансовые возможности буквально «разрушают» душу героя, которая сжимается подобно шагреновой коже и оказывается не в состоянии верить и любить.

Ключевым моментом становится развязка, которая освобождает героя от мучающих его скептических вопросов о смысле и назначении человеческого существования: внезапно Алексей Степанович оказывается перед лицом смерти, представшей перед ним в облике молодого благодетельствованного им человека: «Он медленно дошел до виллы, в которой жил, поглядел на ее открытые темные окна, вошел, щелкнул выключателем и вдруг, как в далеком сне, увидел синие, неудержимо глядящие глаза Акробата и черное дуло револьвера, направленное на его грудь» [6, Т.3; 378]. Это событие трагически завершает поставленный героем эксперимент, целью которого было выяснение, имеет ли богатство «творческую силу», способно ли оно помочь развиваться едва

зародившейся любви. Ответ на последний вопрос – отрицательный, не оставляющий для героя последней иллюзии.

Композиция, основанная на принципе мозаичности и слиянии сепаративных отрезков повествования в завершенное с точки зрения сюжетостроения целое, используется во многих рассказах Г. Газданова, в которых внешняя хаотичность и беспорядочность скрывают внутреннюю логичность и смысловую завершенность. Такая структура текста утверждается в рассказах с 1930-х годов и связана с эволюцией повествовательных форм, которая будет рассмотрена в следующей главе.

ГЛАВА 3 ДИНАМИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ

3.1. Дебютные рассказы Гайто Газданова в русле стилевых исканий прозы 1920-х годов

3.1.1. Элементы орнаментальной поэтики

Рассказы Г. Газданова, написанные в 1920-е годы и опубликованные в пражских и парижских эмигрантских журналах, представляют начальный этап его творческого пути, отмеченный поисками собственного слова в искусстве. С.М. Кабалоти связывает начальный этап творчества писателя с влиянием авангарда. «В целом, – отмечает он, – дебютная проза Газданова экспрессионистична и вместе с тем отмечена также чертами кубической и посткубической эстетики. Эпизодически в ней проявляется присутствие элементов символистской техники и сюрреалистической по духу образности» [154; 48]. Выводы, сделанные С.М. Кабалоти, вписывают творчество Г.Газданова в круг литературных явлений, находящихся на стыке художественных парадигм модернизма и авангарда и имеющих экспериментальную направленность в области сюжетосложения, композиции, стиля. Среди этих явлений – орнаментальная проза – яркий художественный феномен русской литературы 20-х годов, с максимальной репрезентативностью воплощающий разнообразие поисков нового стиля в модернистском искусстве. М.М. Голубков отмечает: «Русский орнаментализм возник как попытка эксперимента, как попытка построить прозаическую речь по поэтическим принципам... Феномен орнаментальной прозы построен именно на таком обращении со словом, когда прозаический контекст создается на принципах поэтического контекста... подобный принцип организации повествования делал орнаментализм весьма притягательным для нереалистических эстетических систем, прежде всего модернистских. Наиболее очевидно это проявляется в экспрессионистской и импрессионистской поэтике: орнаментальная проза является наиболее адекватным способом выражения того мироощущения, которое лежит в основе модернистской эстетики» [112; 231 – 232].

Е. Замятин, Б. Пильняк, И. Бабель, М. Булгаков, Вс. Иванов, К. Федин, Л. Рейснер, Ю. Тынянов и многие другие писатели использовали огромный художественный потенциал орнаментализма. По словам Н. А. Кожевниковой, «орнаментальность наложила свой отпечаток на творчество писателей, различных и с точки зрения индивидуальности, и с точки зрения идейных устремлений» [168; 56].

Для орнаментального типа повествования, истоки которого обнаруживаются в древнерусской литературе, по наблюдениям ряда исследователей, характерны следующие признаки:

- концентрация поэтических приемов и средств выразительности как на словесно-образном, так и на синтаксическом уровнях. «Основа орнаментального словоупотребления – сложная разветвленная система тропов, в которой можно найти разнообразные виды сравнений, метафор, метонимий, которые составляют самую ткань повествования» [168; 58]. Фигуры речи и тропы – это один из внешних атрибутов орнаментальной прозы, обусловленный ее внутренними закономерностями, в частности, особым положением и функционированием слова: «...в произведениях, построенных по принципу орнаментальной поэтики, слово выступает не

только как денотат, но и как самостоятельный элемент в художественной системе... Это оказывается возможным благодаря так называемому закону тесноты поэтического ряда, описанного Ю.Н. Тыняновым. Суть его состоит в том, что слово, попадая в поэтический контекст, резко расширяет свое семантическое поле, вступает в метафорические отношения с другими словами и актуализирует такие значения, которые не могут быть учтены ни одним словарем. Поэтический контекст, таким образом, проявляет смысловую глубину и неисчерпаемость слова, делает его насыщенным множеством угадываемых художником и читателем смыслов... Он подчинен не логике сюжета, но логике метафор, обнажающих в слове «бездну пространства» их смыслов, делает произведение неисчерпаемым» [112; 231];

- приоритет стиля над фабулой, ослабленность событийной стороны. Ведущим повествовательным принципом является принцип ассоциативности, основанный на ритмических повторах, использовании лейтмотивных образов-символов, метонимических деталей; «орнаментальная проза органически сочетает в себе приемы эпического и лирического изображения...» [244; 57], поэтому нередко даже в произведениях с ярко выраженным фабульным началом функцию организации сюжета берут на себя лейтмотивы;
- ориентация на точку зрения героя в психологическом, пространственно-временном, фразеологическом и оценочном планах. Нередко орнаменталистам важнее не изобразить события, а выразить отношение к ним, реакция личности на реальность их интересует больше, чем сама реальность, при этом размываются границы между речевыми сферами автора и героя, сквозь призму сознания которого представлен сюжет.

Формальными признаками орнаментальной прозы являются подчеркнутое внимание к плану выражения, проявляющееся в игре со словом, тропеизация языка, интенсификация ритма, особое графическое оформление (например, использование фигурной прозы). Внешние признаки орнаментальной прозы произрастают из поэтических принципов ее организации, одним из которых является субъективизация текста. Призма воспринимающего сознания основного субъекта повествования или героя способствует лиризации художественного пространства и моделированию такого типа художественной речи, который органически оказывается ближе поэзии, нежели прозе. Выбор определенного типа сознания – импрессионистического, романтического, экспрессионистического, экзистенциального и т.д. – как некой точки, из которой организовано повествование, определяет своеобразие орнаментальной прозы в каждом отдельном случае.

Орнаментальная проза 20-х годов разрушала автоматизм восприятия «гипертрофированным ощущением формы» (В.М. Шкловский). «Затрудненная», «заторможенная» художественная речь была призвана стимулировать читательское внимание в ситуации, «когда старая форма уже не пружинит» [359; 688]. Отказ от принципов повествования, присущих

реалистической прозе, и обращение к орнаментальной стилистике способствовали уплотнению смыслов, увеличению суггестивной способности слова, приближали прозаическую речь к поэтической, что позволяло вывести на первый план выразительную функцию слова. «В орнаментальной прозе «слово утрачивает свойства «прозаического» слова – неподвижность, неразложимость, прямую соотнесенность с предметом» [168; 58].

Дебют Г. Газданова по времени совпал с расцветом орнаментальной прозы, в возрождении которой активно участвуют писатели модернистской ориентации. В 1910-ые годы А. Белый, А. Ремизов, Е. Замятин разрабатывают новые приемы орнаментальности, существенным образом модернизируя не только словесно-повествовательный уровень текста, но и его сюжетную, композиционную, образную системы, подчиняют принципам орнаментальности архитектуру текста. Знакомство Г. Газданова с произведениями этих авторов не вызывает сомнений: мимо феномена Андрея Белого не мог пройти в 20-ые годы ни один начинающий писатель, проза А. Ремизова и Е. Замятина неоднократно печаталась в литературно-художественных эмигрантских журналах, издавалась отдельными книгами. Г. Газданов посвятил А. Ремизову одно из своих радиовыступлений. Его рецензии свидетельствуют, что он был знаком по журнальным публикациям тех периодических изданий, которые пытались занять позицию «над схваткой» между метрополией и диаспорой, с именами и творчеством авторов, представляющих орнаментальную прозу 20-х годов: Б. Пильняка, М. Булгакова, И. Бабеля и других. Это подтверждается и архивными материалами (письмами, свидетельствами современников): «Мы (Сосинский, Резников, Муравьев, Газданов, Фельдау – прим. Е.К.) увлекались «Хулио Хуренито» Ильи Эренбурга, «Взвихренной Русью» Алексея Ремизова, «Ходом коня» Виктора Шкловского, «Глоссолалией» и «Воспоминаниями о Блоке» Андрея Белого, «Странствиями по душам» Льва Шестова» [293; 52]. В 1923 – 1924 гг. в письмах Н.С. Муравьеву он пишет о том, что слушает потоки стихов и прозы, «Тихонова, Пастернака, Есенина, Виктора Шкловского и т.д» и «как много еще надо прочесть – сегодняшнего!» [7, Т.5; 24 – 26]. Г. Газданов видит смысл современности, и в частности, «сегодняшней литературы – в сплетении старой, новыми словами сказанной мудрости – с ультрасовременной революционизацией жизни и даже иногда с механизацией» [там же; 25]. М.Слоним находит, что «источниками его иронически-лирической формы и уклона в сторону авантюрно-лирического жанра и любви к парадоксам и скептическим изречениям была советская литература двадцатых годов – и живи Газданов не в Париже, а в Петрограде, он присоединился бы к группе «Серрапионовых братьев». Кроме того, ему были сродни не только Каверин, Вс.Иванов, Шкловский, Никитин, но и Бабель, Олеша и Булгаков, а также ранний Эренбург. А опрокинутую композицию он мог позаимствовать из романа Федина «Города и годы». Как раз в то время, когда Газданов появился на литературной сцене эмиграции, его двадцатилетние и 30-летние сверстники увлекались именно этими писателями...» [7, Т.5; 414 – 415].

Безусловно, что избежать влияния столь мощного стилистического начала, каким был орнаментализм, Г. Газданову не удалось, поэтому, следуя общей тенденции эксперимента в области повествования, писатель обращается к поэтике орнаментальной прозы, которая приобретает в его ранних рассказах особые черты.

Ориентация на нетрадиционную форму повествования, отказ от нормативности нарратива, сложившегося в рамках реализма, диктовали Г.Газданову особое внимание к выбору лексики и синтаксиса. Его рассказы пестрят вычурными, в духе имажинистской образности, сравнениями и метафорами: «губы как лохмотья красоты, как материал для парфюмерных изысканий, как незаживающий шрам любви» [7, Т.1; 494], «годы, как шары, упали в лузы, в пропасти прошлого, в концы жизни» [там же; 529]; «он носил желтое зеркало на пустынном и диком черепе» [там же; 531], «за судорогами вечеров я искал спрятанные лица галлюцинаций» [там же; 519]. Г. Газданов передает напряженность психологических состояний рассказчика с помощью метафор эмоций: «прыжки запертого сердца» и метафорически описанных явлений внутренней жизни: «черные моря фантазии» [там же; 549], «картинная галерея моего воображения» [там же; 545], «далекие и гулкие пустыри моей памяти» [там же; 506]. Повышенную экспрессивность придают тексту синэстетические эпитеты, подчеркивающие неразрывность комплекса различных ощущений: «шумная улыбка», «тяжелые песни» [там же; 497], «душная электрическая жизнь», «тяжелые и далекие волны музыки» [там же; 538]. Появление синэстетических эпитетов – один из моментов, предвещающих последующее развитие прозы Гайто Газданова в направлении феноменологического типа повествования.

Стирание границ между прозаическим и поэтическим художественным словом в орнаментальной прозе достигается усилением выразительной функции эпитетов, которая, начиная доминировать над изобразительной, создает тот самый «прибавочный элемент» слова, о котором писал Д.С.Лихачев. «"Прибавочный элемент" слова в поэтической речи состоит из различных слагаемых: новые оттенки значений, иногда (не обязательно во всех случаях) новая экспрессия, эмоциональность, оттенок этической оценки определяемого словом явления и т.д.» [205; 249 – 250]. Обыгрывание значений слова и оттенков значений слова, контекстуальных смыслов в орнаментальной прозе основано на неоднократном повторе одной лексемы, введении в текст однокоренных слов, слов близких по смыслу, паронимов.

Н.А. Кожевникова отмечает: «Основа организации текста в орнаментальной прозе – повтор и возникающие на его основе сквозная словесная тема и лейтмотив» [168; 56]. Л. Силард обнаруживает такую организацию романа у А. Белого: «В «Петербурге» Белый сохранил верность стилистике орнаментальной прозы. Особенно важную роль играет, как уже было отмечено, введение лейтмотивов: по принципу лейтмотивности развиваются здесь пространственные, цветовые, предметные атрибуты героев: террористов, например, сопровождает желтый цвет...лейттон сенатора Аблеухова – серый;

зеленовато-фосфорическая медь – цвет Медного всадника.... «красное домино» (плащ Николая Аблеухова), как и «красная тряпка», которой демонстранты дразнят обывателей, – символ социальной революции...» [271; 174].

Лейтмотивный принцип организации текста в «Повести о трех неудачах» реализуется в повторе лексем «ржавый», «красный», «кровь» и однокоренных слов, которые приобретают функцию художественных определений, актуализирующих необходимые семантические оттенки. «В свое время мы родились *незаржавленными* и молодыми...» – начинает свое повествование рассказчик. Символическое значение эпитета раскрывается в переключке смыслов, возникающих в дальнейшем при использовании слов «красный», «кровь», «рыжее», которые связаны между собой ассоциативно мотивом смерти и пролитой крови. Впервые он возникает в эпизоде расправы с букинистом-евреем. Нарушение порядка мирной жизни, царящей в его лавочке, происходит впервые почти сразу после того, как рассказчик рассматривает книгу кн. Бебутовой «Жизнь – копейка» с «нелепой *красной* женщиной» на обложке. Обратим внимание на то, что в заглавии книги названа та цена, которую человеческая жизнь начинает приобретать в период исторических потрясений.

Затем рассказчик видит «белую бороду старика, окруженную *красными* лицами и глазами гудевшей толпы» [7, Т.1; 503]. Инициатором расправы является «женщина прямых линий», Катя, которая «*рыжее*» любит. И хотя рассказчик поясняет, что «рыжее» на блатном языке означает золото, круг ассоциаций, вызываемых этим словом, вполне может включать в себя и цвет запекшейся крови. «*Кровь* текла по лицу старика... В упор ему кричала женщина прямых линий: – Ридикюль у меня вытащил, седины не стыдно, жидовская *кровь* проклятая!» [там же].

Первая часть завершается сообщением о смерти двух друзей рассказчика – Володи Чеха и верного пса. Хотя говорит он об этом скупно, без патетики, трагизм повествования усиливается благодаря повтору слов, вводящих лейтмотив смерти: «А женщину прямых линий я видел здесь... она любит *рыжее*...Мы остались живы: я ...и женщина, любящая *рыжее*... И осталась еще несложная аллегория: эмблема проткнутого сердца..., урок геометрии углов и убийств, медленные стрелки тяжелых часов на готических церквях Франции, – время, покрытое *ржавчиной*» [там же; 506]. «Ржавчина», на наш взгляд, может рассматриваться как контекстуальный синоним определению «рыжее»: это – застывшая кровь. Время революции и гражданской войны – «время, покрытое ржавчиной». Кровь, пролитая в ходе жестокой и беспощадной, алогично сметающей все на своем пути братоубийственной борьбы, со временем из алой превращается в ржаво-желтую, «рыжую». «Ржавое» обозначает дополнительно – зачерствелое, ожесточенное. Таким образом, эпитет «незаржавленные» в начале рассказа символизирует чистоту, не знающую цвета крови, а, следовательно, жестокости, смерти. «*Незаржавленному* и молодому» поколению рассказчика приходится в силу непреложности исторических обстоятельств соприкоснуться

с «будничной летописью злодеяний» (И. Бабель), убийствами, преступлениями и злом и в результате этого «заржаветь», стать грубее и тверже.

Экспрессивная образность молодого Г. Газданова особенно сопоставима с поэтикой «Конармии», «Одесских рассказов» И. Бабея, в которой А.И.Лежнев отметил «декоративную пышность описаний» [194; 255] и романа «Города и годы» К. Федина. Ранние рассказы Г. Газданова близки названным произведениям и по другой причине. А.И. Лежнев отмечает, что поэтика контрастов И. Бабея выражается, в частности, в том, что пышный метафорический стиль его прозы противоречит описанию насилия, смерти, «ненависти и злобы» [там же; 255]. Романтический пафос прозы И. Бабея отражается в выборе языка: «У Бабея действительно большая любовь ко всему яркому, романтическому, цветущему. И пышность его описаний не служит только для целей контраста, но является и выражением этой любви, этого романтизма» [там же; 256]. Эта характеристика применима и к роману К.Федина. Основной темой «Рассказов о свободном времени», «Повести о трех неудачах», «Товарища Брак» является тема гражданской войны, а смерть одного или нескольких персонажей, насилие и абсурд убийств становятся фабульным материалом, для освоения которого использован орнаментально-метафорический стиль. Он не только не вступает в противоречие с фабулой, но является наиболее приемлемой формой ее воплощения, поскольку позволяет, и передать драматизм событий, и раскрыть их субъективное, во многом романтическое, переживание рассказчиком.

Архитектонические принципы орнаментальной прозы в произведениях Г. Газданова реализуются как на микроуровне языка, так и на макроуровне композиционной организации текста. Следуя традициям русской орнаменталистики 1910 – 1920-х годов, Г. Газданов обращается к монтажному типу композиции. Внутри небольших по объему рассказов выделяются отдельные главы: в «Гостинице грядущего» их две, в «Повести о трех неудачах» и «Рассказах о свободном времени» по три. Главы в свою очередь дробятся на фрагменты, отделенные друг от друга дополнительными пробелами и графическими обозначениями – линиями или астериском. Такой способ деления текста обнаруживается и в рассказах «Шпион», «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак». С помощью интонационно-синтаксических средств – абзаца, знаков препинания разделяются ССЦ, предложения, их части. Описывая похожую композицию в романе А. Белого «Петербург», Л.А. Новиков отмечает «... ее специфический монтаж, с кинематографической наглядностью передающий «многослойность» повествования, смену ракурса изображения, выразительное дробление целой картины на ее составляющие, акцентирование главного и его усиления, характер авторской оценки» [244; 92].

Частая смена эпизодов в рассказах Г. Газданова создает эффект «раскадровки», кинематографичности текста. В «Рассказах о свободном времени» «камера» останавливается на трех эпизодах, каждый из которых передает какие-то наиболее существенные черты разных исторических этапов. В главе «Бунт» автор фиксирует несколько событий 1919 года, В «Слабом

сердце» описывает эпизоды константинопольской жизни, в «Смерти Пингвина» – парижской. Хронология событий соблюдена, но ведущими принципами изложения являются дискретность и метонимичность: выбраны наиболее яркие, характерные фрагменты разных периодов жизни рассказчика. Монтаж позволяет скрепить воедино эпизоды, не связанные между собой причинно-следственными обстоятельствами.

В рассказе «Общество восьмерки пик» суть монтажной композиции – в сцеплении отрывков из жизни общества: предсказание еврея Исаака Сифона, момент создания общества, протокол второго заседания общества, ограбление помещика Рандолинского, распад общества и авантюрный уход оставшихся членов «Восьмерки пик» от милиционеров, последний протокол. Характеры героев не разработаны, их образы – схематичны, депсихологизированы. Между тем, благодаря описанию ключевых моментов существования «общества», ярко передана царящая в нем авантюрно-приключенческая, дружеская, творчески-свободная атмосфера.

Монтажная композиция на синтаксическом уровне текста отражается в частом использовании фигур речи: эллипсиса, синтаксического параллелизма, парцелляции. В одном из первых рассказов – «Гостиница грядущего» – эллиптические конструкции воссоздают картину гостиничной жизни. «Можете себе представить – парижская улица... В нижнем этаже – только одна обитательница – с именем Бланш... Еще: постоянный обитатель – на втором этаже – агент сыскной полиции» [7, Т.1; 494]. Повседневное существование постояльцев – Бланш, Сережи, братьев Дюжарье, китайки Сюзи, фокусника М-г Си, Ульриха – изображено мозаично, с помощью отдельных штрихов. Поверхностность описаний подчеркнута парцелляцией: «Хлопает дверь. Бланш должна идти по делу. Развевается шарф, стучат каблуки: эхо тонет в асфальте. ...М-г Си: фантастический жонглер. Маленькая китайка передвигает столики с тарелками и складывает веера; китайку зовут Сюзи» [там же].

Отсутствие целостности в жизни случайно и временно собравшихся людей, не связанных родственными отношениями, общими интересами, профессией, подчеркивается вставными конструкциями, оформленными тире и создающими рваный ритм рассказа: «И зеркала в нижнем этаже – это дань искусству и чувству прекрасного, – в той области, где момент требует повторений... Когда его подметка стукнет по медным скобкам лестницы: – сразу открываются четыре двери» [там же]. Контрастирует с фрагментарностью первой части рассказа описание образа жизни нового жильца – Ульриха, в котором течет «кровь крестоносцев». Подчиненность правилам и древним рыцарским традициям – главная черта его образа: «Ульрих был молод, как может быть молод старинный портрет юноши» [7, Т.1; 497]. Его качества – цельность и собранность – передают ритм, сформированный анафорой и синтаксическим параллелизмом: «Ульрих согласился существовать в орнаменте ровных стен... Ульрих был молод... Ульрих поднимался по лестнице... Ульрих спускался по лестнице... Ульрих поклонился и ушел... Ульрих не почувствовал иронии. ... И голос Ульриха ответил» [там же; 497 – 499]. Обращение к

внесловесным средствам экспрессии – знакам препинания связывает Г.Газданова с традициями прозы А. Белого, К. Федина и Е. Замятина: «Замятинские разрывы синтаксических конструкций, его оксюмороны, исключительная частота незаконченных предложений, своеобразное использование «телескопической пунктуации» (краткие и двойные долгие тире), постоянное использование двоеточий – все это, конечно, принадлежит специфическому замятинскому типу повествования, репродуцирующему «язык мышления» [191; 8].

Футурологический аспект рассказа отражается и в его названии – «Гостиница грядущего», и в приемах построения – монтажности и дискретности, близких авангардистской поэтике. «Гостиница грядущего» – это своего рода попытка автора манифестировать свою принадлежность к художественному авангарду, к искусству будущего.

Принцип монтажа обуславливает и такие композиционные особенности прозы Г. Газданова, как визуально-типографические средства оформления текста и стихотворные фрагменты. Г. Газданов обращается к выразительным возможностям графики, ориентируясь на творчество А. Белого, К. Федина, А. Ремизова – писателей, проявивших устойчивый интерес к так называемой фигурной прозе, находящейся за пределами, установленными нормами классического нарратива реалистического типа:

«Над дверью под хмурой лампочкой он прочел:

* * *

зайди и послушай слово евангельское,

зовем тебя,

вход

для всех свободный.

За скамьями, расставленными, как в театре, в полутьме сумрака кучились коленопреклоненные женщины. Со школьной кафедры говорил широкогрудый человек. Слова его были раздельны, но не вязались ничем, кроме голоса — приглаженного и крадущегося, подобно тихим движениям проповедника.

* * *

* * *

* * *» [24].

В романе К. Федина «Города и годы» «значимое отсутствие «порядка» в обрывающихся и вновь возобновляющихся сюжетных линиях героев, на композиционном уровне способствует воссозданию образа хаоса, причем хаоса общемирового» [81; 10].

Л.А. Новиков в свете изучения проблем эстетики и семиотики орнаментальной прозы А. Белого обращает внимание на фигурную композицию его произведений, выделяет ряд приемов ее создания. Выделение отдельных текстовых фрагментов направлено, по его мнению, на актуализацию необходимого смысла. «В орнаментальной прозе с ее установкой на максимальную образность существенную роль играет зрительный эффект композиции, архитектоники: текст, набранный уступами, колонками, скатами,

зигзагами, фигурами и т.п., сливаясь со смыслом, усиливает эстетическое воздействие литературного произведения. В репертуар орнаментальной прозы включается таким образом дополнительный, зрительный образ – элементы «фигурной прозы». И в этом неправильно было бы видеть «формалистические упражнения» писателей» [244; 102]. В пиктограммах «фигурной прозы» А.Белого исследователь обнаруживает передачу «зрительным образом переживания рассказчика» [там же; 103], а в «фигурных текстах» Б. Пильняка видит «зрительные символы».

Возможности графического оформления текста широко использовал А.Ремизов, А. Белый, К. Федин: изменяли размер шрифта, использовали пробелы, «лесенку», графически выделяли фрагменты текста в отдельные блоки. В статье «Стих и проза в творчестве Ремизова» Ю.Б. Орлицкий рассматривает модификации визуально-типографических средств в ремизовском повествовании, отмечая богатство графических приёмов, и причисляет его произведения к пограничной форме, совмещающей признаки стихотворного и прозаического текстов [245; 166 – 170].

Дебют Г. Газданова не обошелся без привлечения внешне эффектных приемов визуально-графического оформления текста, выбор которых, безусловно, продиктован внутренними закономерностями архитектоники текста, подчиненной замыслу автора. Так, в «Рассказах о свободном времени» он прибегает к записи «лесенкой»:

«И сквозь

синий

табачный

туман

фигура Алеши – с огнем в зубах и безупречно белыми пятнами перчаток – подходила к стойке Екатерины Борисовны» [7, Т.1; 536].

«Лесенка» визуализирует движение героя от входной двери к стойке, нарочитая замедленность движения обусловлена ориентацией на точку зрения влюбленной в Алешу Екатерины Борисовны.

«Лесенкой» написаны те фрагменты текста, в которых превалирует лирическое начало, интенсифицирующее эмоционально-экспрессивную направленность текста. Это описания чувственной любви Алеши и Екатерины Борисовны:

«И Екатерина Борисовна, взволнованная

синим

табачным

туманом,

и необычным тоном Алеши,

и жизнью, которая – только вечером,

лила дрожащей, непрофессиональной рукой горячий чай на белые перчатки Алеши» [7, Т.1; 527].

Графически выделены записанные в столбик описания Розы Шмидт, образ которой, по верному замечанию С.М. Кабалоти, выплывает из потока

«калейдоскопических воспоминаний, сменяющих друг друга наплывов памяти и сознания» [154; 29]. Неординарная яркость образа, его романтическая приподнятость подчеркнута графически, короткими строками, сбивающими ровный ритм повествования:

«Если бы не существовало календарей с временами года,
то Розе Шмид –
я посвятил бы север.

Север – прекрасную, мужественную страну, колыбель революции, страну холода и румянца, и далеких снежных пространств со следами лыж и четкими отпечатками волчьих лап.

Север. И восклицательный знак.
Север. И шаг вперед» [7. Т.1; 527].

В строчках, записанных в столбик, возвышение патетики происходит за счет усиления ритмизации. Повествование, передает экзальтированное состояние рассказчика, которому Роза Шмидт нужна для того, чтобы сказать о «своем романтическом отношении к ней, чем собственно о ней» [154; 29].

Введение в прозу стихотворных интенций – один из признаков орнаментальной стилистики, пусть и не обязательный, но часто встречающийся. Поиск новых средств художественной выразительности в русской литературе первой трети XX века привел к экспериментам, размывающим границы между стихом и прозой. В поэзии обращение к верлибру, белому стиху, логоэду, в прозе использование широкого арсенала ритмообразующих приемов были направлены на то, чтобы изменить привычные читательские представления о стихе и прозе.

Их модернизация в творчестве А. Белого, А. Блока, А. Ремизова, К.Федина, Е. Гуро, Б. Зайцева, В. Маяковского, Е. Замятина, Велимира Хлебникова, ознаменовавшая 1900 – 1910-ые годы, дала мощный импульс дальнейшим литературно-художественным попыткам синтезировать разные типы художественной речи. Инерция их сближения сохраняется в 1920-е годы как в произведениях названных авторов, так и у писателей молодого поколения – Б. Пильняка, Л. Лунца, В. Каверина, О. Форш, Вс. Иванова, Ф. Гладкова, К.Федина и многих других.

Синтез в рассказах Г. Газданова стиха и прозы – это и дань модернистской традиции, и попытка создания оригинальной монтажной композиции, состоящей из стихотворных и прозаических конструкций.

Обращение в прозаическом тексте к элементам стиховой организации формирует представление о рассказчике как об организующем центре поэтического мира Г. Газданова. Эпические события, описанные в рассказе, становятся неким фоном для изображения впечатлений и эмоций рассказчика. Его беспокойная, мятежно-романтическая натура, сопричастность исторической стихии, способность уловить и передать ее особенности отражаются в описаниях первых послереволюционных лет, которые графически выделены и представлены верлибром:

«Но Россия остановилась, и годы, как шары, упали в лузы, в пропасти прошлого, в концы жизни.

Но сквозь тяжелую муть застывших лет
все повторяется, падает и снова упорно встает
эта неизменная история проигрышей,
это оглавление

этой жизни:

медленный ритм
Туп-
Тап,
сигары Алеши,
треснувшие губы Люси,
шляпа и перчатки Розы Шмидт,
пейзаж севера и революции

и

затихший

грохот

России» [7, Т.1; 529].

Основное свойство верлибра – отказ от вторичных признаков стиха, то есть рифмы и метра, попытка замаскироваться под прозу. Но очевидно, что на фоне прозаического текста принадлежность верлибра к стихотворным формам подчеркивается, отчетливее выделяется его ритм, создаваемый относительной выравненностью количества слогов и ударений, анафорами, перечнями; контрастирует с линейной организацией прозаических фрагментов характерная для стиха двухмерность горизонтально-вертикального соотношения строчек. Прозаические фрагменты текста – это фон, на котором рельефно выделяются верлибрические строчки, прорисовывающие лирический облик рассказчика, способного услышать то, что было названо А. Блоком «музыкой революции», и в ее ритме расслышать истории отдельных человеческих жизней.

Сочетание в «Рассказах о свободном времени» стихотворных и прозаических строк парадоксально: подчеркнута «прозаизированная» форма, какой является верлибр, на фоне прозаического текста максимально поэтизируется. По наблюдениям И.Г. Минераловой, внедрение в прозу стихотворных конструкций далеко не всегда равнозначно ее поэтизации, так как обычно не выходит за рамки формального эксперимента, оставаясь лишь монтажным соединением стиха и прозы, но не синтезом прозаического и поэтического принципов текстообразования. «Художественный синтез, – отмечает исследователь, – никак не сводим к «монтажу стиха и прозы» и различным «вариантам этого монтажа» [230; 182]. В рассказе Г. Газданова монтаж все же ведет к проникновению в структуру прозаического текста поэтических интенций, к взаимопроникновению прозы и поэзии как «двух различных стихий, различных способов смыслопередачи» [там же; 178].

Короткие строчки верлибра содержат емкий эмоциональный заряд, концентрируют в себе богатый поэтический смысл, раскрывающийся в

чередовании сменяющих друг друга образов-символов, связанных сложными ассоциативными переплетениями. Три образа: *Россия – годы – грохот* создают смысловую вертикаль, пересекающуюся со смысловой горизонталью, на которой расположены «сигары Алеши, / треснувшие губы Люси, / шляпа и перчатки Розы Шмидт».

Чуткость и восприимчивость – основные черты рассказчика, пишущего летопись революционных событий с точки зрения аполитичного, не принимающего участие в борьбе красных и белых наблюдателя, увидевшего в революции не только глобальные исторические катаклизмы, но и многочисленные трагедии и драмы его невольных участников.

Ранняя проза Гайто Газданова – явление своего времени, времени художественного эксперимента. Появление в прозе 20-х годов прозиметрии – взаимодействия стиховых и прозаических структур – результат обновления традиционных форм организации текста. Прозиметрия в «Рассказах о свободном времени», «Обществе восьмерки пик» необходима не только в качестве литературной игры (хотя игровой момент, без сомнения, присутствует), но и как способ лиризации эпического пространства, насыщающий текст противоречивыми чувствами рассказчика по отношению к революции: восхищением и сожалением, печалью и торжественной приподнятостью, гордостью и смятением.

Орнаментальность, в рамках которой создает свои первые произведения Г.Газданов, моделирует особую двуплановость композиции: на изображаемую реальность наслаивается восприятие ее персонажем. Собственную биографию, судьбы своего поколения и недавнюю историю России газдановский рассказчик изображает сквозь призму мировидения, в котором превалирует приподнято-романтическое отношение к миру, воплощаемое экспрессивно и импрессионистично. С одной стороны, своеобразие ранней прозы Гайто Газданова характеризует выразительность монтажной техники, эксперименты с прозой и стихом, оригинальность тропов, дискретность композиции. С другой – чередование ряда символических образов, образующих сетку лейтмотивов, охватывающих текст и раскрывающих особенности восприятия повествующего «я» или субъекта, на сознание которого ориентировано повествование.

Данный тип повествования характеризуется динамизмом, быстрой сменой эпизодов, акцентом на действии. Внимание к интриге, сложное построение сюжета, острая приключенческая или детективная, иногда с мистическим налетом фабула – становятся конструктивными элементами текстовой структуры некоторых ранних рассказов Г. Газданова. Этот аспект творчества писателя, на наш взгляд, тесным образом связан с эстетической программой группы «Серапионовы братья».

Кружок «Серапионовы братья» сложился в 1921 году в петроградском Доме искусств. Молодые поэты и прозаики: Л. Лунц, Вс. Иванов, М.Слонимский, М. Зощенко, В. Каверин, К. Федин, Н. Никитин, Е. Полонская, Н. Тихонов, манифестировали аполитичность и свободу творческого поиска: «Мы требуем одного, чтобы голос не был фальшив» [216; 324 – 325]. Одна из

целей кружка – привить русской литературе остросюжетность, динамизм, увлекательность, которых ей не хватает. О необходимости «вливать в русскую литературу свежую струю западной крови для того, чтобы уйти от скуки и бытовизма» [112; 86], по воспоминаниям В. Каверина, «Л. Лунц говорил: русская проза перестала «двигаться», она «лежит», в ней ничего не случается, не происходит, в ней либо рассуждают, либо переживают, но не действуют, не поступают, она должна умереть от отсутствия кровообращения, от пролежней, от водянки, она стала простым отражением идеологий, программ, зеркалом публицистики... спасти ее может только сюжет – механизм, который ее расшевелит, заставит ходить, совершать волевые поступки» [325; 59]. Эстетические взгляды Л. Лунца – лидера «Серапионовых братьев» – ярче всего выразились в статье «На Запад»: «Бульварной чепухой и детской забавой называли мы то, что на Западе считалось классическим. Фабулу! Умение обращаться со сложной интригой, завязывать и развязывать узлы, сплести и расплести...» [215; 43].

Сближает Г. Газданова с «Серапионами» ориентация на западноевропейскую литературу, приверженность романтической традиции. Литературным кумиром «Серапионовых братьев» был Э.Т. Гофман, художественным ориентиром – западноевропейская романтическая проза XIX столетия. А. Ремизов позже расскажет в воспоминаниях: «Самым близким я чувствую Э.Т. Гофмана, самым созвучным из музыкантов Мусоргского, а из художников назову фламандца Питера Брейгеля <...> У меня такое чувство, точно с каждым я прожил жизнь» [Цит. по 292; 397 – 407]. Также открыто манифестировал свою приверженность традициям романтизма Г. Газданов. В эссе «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», опубликованном в 1929 году, он пишет об особенностях «фантастического искусства»: «Искусство фантастического возникло после того, как люди, его создававшие, сумели преодолеть сопротивление непосредственного существования в мире раз навсегда определенных понятий, предметов и нормальных человеческих представлений» [7, Т.1; 707]. Именно это сопротивление пытается преодолеть и сам Г. Газданов в тех произведениях, где за счет преобладания фантастического элемента создается атмосфера таинственного и необычного, двоимирного существования героев. Рассказы «Дракон», «Превращение», «Гавайские гитары», «Пленник», «Авантюрист», «Фонари», «Водяная тюрьма» знаменуют следующий этап эволюции повествовательных форм в его творчестве. Преобладание импрессионистичности описаний, лиризация, ассоциативность, повышенное внимание к области фантазии, онейросфере, миру чувств героя, опора на его интуитивное, дологическое восприятие действительности создают совершенно особую картину мира, в которой граница между сном и явью, действительностью и воображением неопределима и зыбка.

Проведенный анализ показывает, что дебютные рассказы Г. Газданова ориентируются на традиции модернистского повествования. Присущее им экспериментальное начало находится в русле общей для прозы 20-х годов прошлого столетия тенденции стиливых поисков. Отправной точкой для

молодого автора становятся принципы орнаментальности. Характерный для них повествовательный рисунок создается им с помощью монтажной композиции, метафоризации языка, чередования стиха и прозы, ритма, визуально-графических приемов организации текста, лейтмотивных образов-символов, то есть всего того, что способствует поэтизации прозаического произведения. В то же время, в начале 1930-х годов писатель ищет возможность объединить поэтические принципы орнаментальной прозы со сложным сюжетом, основанным на авантюрно-приключенческой фабуле. Его стиль претерпевает определенные изменения: становится суше, лаконичнее, лишается смысловой неоднозначности, символичности.

3.1.2. Медитативно-лирическое повествование

Преобладание импрессионистичности описаний, лиризация, ассоциативность, повышенное внимание к области фантазии, онейросфере, миру чувств героя, опора на его интуитивное, дологическое восприятие действительности образуют совершенно особую картину мира, в которой граница между сном и явью, действительностью и воображением неопределима и зыбка.

В рассказах герой раскрывается через события своей внутренней жизни, рефлексию: «я испытывал», «я чувствовал», «я создавал себе представление», «я вспоминал», «нетерпеливо и напряженно ждал» («Дракон»). Ему присущ интуитивизм, познание мира сопряжено с погружением в сон или «странствованием воображения».

Описание снов характерно для мифа, фольклора, творчества писателей, представляющих разные литературные направления, в романтической литературе он имплицитно содержит в себе значения, накопленные в ходе исторического развития литературы, и вместе с тем привносит ряд новых, собственных смыслов. «Сон для романтика — выход в иную реальность, неотъемлемый компонент при реализации в лирике концепции романтического двоемирия, — отмечает Ю.А.Кумбашева. — Писатели-романтики обогащают мотив, почти неисчерпаемый смысл приобретает он в лирике А. Пушкина: он оказывается способным выразить универсальные категории, к которым приближается поэт. Мир за пределами земной реальности, мир фантазии, творчества, смерти и новой жизни — такова потенциальная семантика мотива, отдельные грани которой раскрываются в пушкинских текстах» [190; 11].

Интенсивность обращений к описанию сна модернистов начала века создает в творчестве А. Блока, А. Ремизова, Ф. Сологуба и других авторов художественное пространство онейросферы, ставшее отдельным объектом изучения. Н.А. Нагорная приходит к выводу о том, что «персонажи-сновидцы модернистских текстов... воплощают авторские представления о связи сна и смерти, о возможности получения во сне тайного знания о мире и о преобразовании личности» [234; 23].

Представляется, что Гайто Газданов наследует и развивает сложившиеся ранее традиции освоения онейрических состояний. Принцип биспациальности,

лежащий в основе пространственно-временной организации художественного мира газдановской прозы, воплощается, в том числе, в описании сновидений. Их реальность оказывается порой важнее, чем реальная жизнь. Переплетение мотива сна с мотивами, характерными для литературы экзистенциализма, наполняет его новым эмоционально-смысловым содержанием.

Рассмотрим, как это происходит, на примере рассказа «Дракон». В нем воссозданы характерные черты экзистенциальной ситуации: ощущения одиночества и голода погружают героя-рассказчика в постоянное беспокойство, отчуждающее его от реальности физического мира и погружающего во внутренний мир, возвращение из которого обостряет чувство «необыкновенной бессмысленности самых простых вещей – домов, окон, людей» [7, Т.1; 587]. Воплощением этих переживаний является образ дракона, враждебный и чужой любимым формам проявления жизни.

Сначала дракон – выросшая личинка, которая уничтожила всех других обитателей вокруг себя, затем дракон становится ночным кошмаром героя: «Следующей ночью мне все снился тихий скрежет личинок – дракон, страшное и жестокое животное, бесшумное и отвратительное» [там же; 589]. Постепенно дракон ассоциируется в сознании рассказчика со всем скверным и фантастически близким, становится квинтэссенцией зла. Второе, сновидческое существование погружает героя в сложные отношения с драконом, проявление которого он видит в себе: «Я проснулся не таким, каким заснул, и ясно увидел себя со стороны: тело, ноги, лицо, глаза. Особенно – глаза; и с тех пор, когда я подходил к зеркалу, я неизменно встречал всегда чужой, но что-то отдаленно напоминающий взгляд – безличный и жестокий. Я узнавал его у многих людей... и дракон опять появлялся передо мной» [там же; 590].

Во сне происходит интуитивное углубление знания героя о себе, других людях, мире. Эти знания драматизируют его внутренние переживания, обостряют конфликты. Функции снов в рассказе «Дракон» отличаются от функций снов в романтической литературе, они не уводят героя от реальности, сглаживая ее противоречия иллюзорными мечтами и видениями, а совсем наоборот. Сон рассматривается как одна из форм познания реального мира.

В «Драконе» постижение сущности архетипических образов, находящихся на глубине подсознания, вызвано особыми состояниями героя, сосредоточенного на фиксации «прозрачной и *вздрагивающей жидкости чувств*» (курсив мой – Е.К.) [там же; 588]. Мир открывается ему в детстве, когда жизнь была для рассказчика «сменой душевных потрясений», но не чередой внешних событий. Прикосновение к мифопоэтическому миру возможно и во взрослой жизни, в особые моменты полусна, полубодрствования: «я только – на кровати, на улице Julie – чувствовал, как, точно во сне, я возникаю для жизни; и что темный мир вещей и ощущений быстро вырастает передо мной...» [7, Т.1; 590]. Два образа, появляющихся перед рассказчиком, – дракона и мудрого святого Франциска Ассизского – образуют антитезу жестокости и доброты, двух начал, открывающихся познающему мир герою во всей их глубине.

В осмыслении мотива сна Г. Газданов обнаруживает близость символистскому творчеству, поскольку сон и состояния, близкие ему, подчеркивают наличие у героя интуиции, позволяющей ему выходить за рамки эмпирической реальности в пространство метафизических процессов и явлений для постижения их сущности. Сны углубляют философскую направленность творчества писателя.

В рассказе «Превращение» сновидения героя становятся отправной точкой его странствий по жизни: «Я блуждал – как всегда – в необъятном хаосе самых отдаленных представлений...я ... начинал мои путешествия от привычных снов и привычных мыслей...» [там же; 592 – 593]. Рассказ делится на две части: первая содержит описание сна рассказчика, вторая – его воображаемые беседы с соседом по комнате. Герой живет «один в воображаемом мире толчков и *вздрагиваний*» (курсив мой – Е. К.). Как и многие автобиографические и автопсихологические персонажи Г. Газданова, он наделен экзистенциальным опытом столкновения с «пороговой ситуацией», полученным во время Гражданской войны. Аллегорические и психологические переживания героя переданы в описании сна: «Я лег спать и увидел во сне, что иду по глубокому оврагу, который приводит меня к реке, – и я узнаю Иртыш... и вот я плыву по быстрой синеватой поверхности; вода начинает темнеть и становится черной, как туча. ... И вот я попадаю в воронку, начинаю вертеться на месте, и не могу выбраться; и силы оставляют меня... Я думаю о смерти, оглядываюсь вокруг себя и вдруг вижу, что вовсе я не кружусь в воронке и нет больше ни Иртыша, ни оврага» [там же; 598]. В конце сна герой видит и слышит то, что видел и слышал до того, как заснул: «...и только мой старый знакомый, голый человек на бронзовом диске, по-прежнему вращается передо мной... и снова пианино с разбитыми, дребезжащими струнами играет элегию Массне» [там же]. Переход от реальности ко сну и обратно почти незаметен, детали внешнего мира проникают в сновидение, а сновидческая реальность наполняет существование героя. Воображение героя, живущего на грани между явью и сном, настолько сильно, что позволяет ему завидовать придуманным соседям – чете Томсон и видеть в незнакомцах людей, которых когда-то знал: «люди и вещи, которые встречаются мне, кажутся мне известными; у меня бывает впечатление, будто вот этот чужой человек улыбнется знакомой улыбкой – и я в ту же минуту узнаю его» [там же; 595]. На подобном «ошибочном припоминании» основана игра автора с различными вариантами сюжета. Вторую часть, повествующую о встрече рассказчика со своим соседом, неожиданно оказавшимся Филиппом Аполлоновичем, который застрелился еще до революции, можно интерпретировать по-разному: воспринимать эту встречу как действительно случившуюся или как очередную фантазию героя. Это зависит от того, какую систему мотивировок в рассказе считать доминантной: реалистическую или мистико-фантастическую. Поскольку рассказ написан в романтическом ключе, это подтверждают возникающие в нем аллюзии, о которых речь ниже, то справедливым будет считать, что воображение

рассказчика словно «поправляет» реальность, делая ее менее трагичной: Филипп Аполлонович остается жить.

«Узнавание» в соседе-старике Филиппа Аполлоновича Герасимова, покончившего жизнь самоубийством еще до революции, происходит во время очередного погружения героя вглубь своего сознания: «Я видел траву, и деревья, и книжку перед собой – и закрывал глаза; торопливые мысли вновь овладевали моим воображением» [7, Т.1; 598]. Его занимают мысли о тленности сущего, о скоротечности человеческой жизни, о бренности всего земного: «И вот теперь, покинув на время эти разрушенные места, вынырнув из мертвого океана небытия и забыв обо всем на свете, – я читаю «Кандида»; и ветер летит сквозь лес» [там же]. Медитация прерывается появлением соседа и разговором с ним. О том, что эта встреча и разговор происходят в сознании рассказчика, свидетельствуют некоторые детали: внезапность и призрачность происходящего («он неслышно появился передо мной»); несовпадение обстоятельств жизни Филиппа Аполлоновича с теми фактами, которые рассказаны стариком («Я был ранен в грудь; не стрелялся, как говорили, а был ранен»); абсурдность его логики («должен был умереть, – но не умер и от огорчения очень похудел»), фантастический модус рассказа, обусловленный галлюцинаторными видениями собственного умирания и встречи со смертью, персонифицированной образом сторожа анатомического театра («Смерть – мужчина... это был человек лет пятидесяти, одетый в форму сторожа анатомического театра... Смерть стояла, заложив руки за борт мундира») [там же; 600]. Неестественным представляется идиллический финал, в котором рассказчик видит своего знакомого в окружении жены и сына: «Однажды я видел их в кафе: Филипп Аполлонович обнимал одной рукой жену, другой сына, все трое улыбались» [там же; 601]. Очевидна параллель между этой гармоничной развязкой с теми картинами уютной семейной жизни, которые сочиняет рассказчик, описывая жизнь семьи Томсон.

Г. Газданов усложняет уровень прагматики: одни и те же события могут рассматриваться двояко как реально произошедшие и как придуманные или увиденные во сне героем-рассказчиком. Вариативность фабулы в рассказе «Превращение» – не только и не столько игра с рецепцией читателя. Интерпретация события «узнавания» как мнимого позволяет увидеть в разговоре со стариком внутренний диалог героя, что ведет к углублению метафизической проблематики произведения, а также ведет к пониманию того, почему, несмотря на внешнюю благополучность финала, в тексте сохраняется атмосфера подавленности и трагизма.

Рассказ соседа по существу дублирует сон, в котором герой сталкивается со смертью. «Я умирал. ... Я умер. ... я был мертв» [7, Т.1; 600]. В описании встречи со смертью использованы те же детали, которые встречаются при описании сна, например, река и внезапное освобождение от смерти. Последние слова старика «И я действительно выздоровел. Это было невыразимо печально» [там же] с точки зрения привычных ценностей европейской культуры должны показаться абсурдными и странными:

печальным оказывается возвращение к жизни. Рассказчик не только наделяет старика-соседа именем своего знакомого, новую версию биографии которого он придумывает, но и делает его своим экзистенциальным двойником, передавая собственный психологический опыт. Этот опыт дает новое отношение к жизни, в которой все величественное представляется ничтожным: «масса мелких событий – восстаний, революции, путешествий...» [там же; 596], «война, солдаты, сражения, пушки – железный хлам, осыпанный пеплом времени [там же; 598]. Встреча со смертью ставит под сомнение неизменность вечных ценностей жизни: «Все, чем я жил ушло от меня на миллионы верст; и мне показалась бы нелепой мысль, что вся эта сутолока, эта жизнь с женой и сыном и массой других мелочей может ко мне вернуться. Я был во власти смерти: это лучшая власть, какую я знаю» [там же; 600]. В свете экзистенциальной проблематики название рассказа «Превращение» приобретает иное звучание: близость к смерти преобразует человека и окружающую его реальность диаметрально противоположным образом. Молодой, веселый и богатый человек с постоянной улыбкой в представлении рассказчика становится глубоким стариком с «белыми волосами и лицом, выразившим крайнюю напряженность» [там же; 596], исторические катаклизмы видятся незначительными событиями, действительность приобретает черты призрачности, способность изменяться под воздействием фантазии и снов рассказчика, символика которых позволяет глубоко проникнуть в суть изображаемых явлений. Образ старика аллегоричен: это – «живой труп», образ, который отражает одну из сторон личности рассказчика, живущего одиноко и замкнуто, преждевременно состарившегося.

Литературные аллюзии: название рассказа – открытая апелляция к одноименной новелле Ф. Кафки, рассказ старика – реминисценция сюжета новеллы А. Э. По «Преждевременное погребение» вписывают рассказ в традиции романтической литературы, которую Г. Газданов называл «фантастической». Абсурдность происходящего, центральный образ позволяют сопоставить «Превращение» с написанной десятилетием позже повестью Д.Хармса «Старуха». Общим для всех произведений становится не только комплекс экзистенциальных мотивов, но и фантасмагоричность происходящего, атмосфера места, в котором страшный кошмар становится явью.

Г. Газданов в этом и других рассказах обращается к принципу художественного изображения мира, который назван «сновидческим», парадоксально сочетающим реальное и фантастическое, явь и сон, реальности быта и фантастический гротеск. Это позволяет говорить о близости его ранней прозы «сновидческому» методу письма А. Ремизова, многие произведения которого представляют собой как бы пересказ, изложение снов – собственных, чужих, литературных, причудливо переплетают реальность и фантастическую выдумку. Исследователи отмечают: «Доведение реальности «до бредовой завесы» и станет особенностью художественного стиля Ремизова. Складывается этот принцип письма уже в 1910-е годы, когда границы

объективного повествования и крайне субъективного восприятия мира становятся в произведениях писателя зыбкими и расплывчатыми» [292].

Ремизовское «сновидческое» восприятие жизни и «сновидческое» преображение ее в творчестве вызваны тем, что «сон для писателя – реальность, существующая самостоятельно и действующая рядом с осязаемой реальностью, только во сне можно обнаружить предвестия, намеки, знаки реального настоящего и будущего. О реальности сна и мнимости реальности Ремизов писал во многих произведениях, и это в сочетании с его экспериментами в области языка создавало совершенно новый тип прозы. Вместо классической композиции произведения мы встречаемся, обычно с характерной для Ремизова мозаикой, калейдоскопичностью частей, законы сочетания которых отвечают лишь авторскому пониманию их» [там же].

К поэтике сновидений обращались символисты А. Белый, Ф. Сологуб и др. Например, А. Белый в романе «Петербург» использует сон не только для изображения пограничного состояния между жизнью и смертью. В рассказе Г.Газданова «Воспоминание» одно из описаний сна Василия Николаевича звучит в унисон ниже приведенному отрывку из «Петербурга» А. Белого. В описании сна Аблеухова-старшего, как и в описании сна в названном газдановском рассказе, скрывается более глубокий смысл. Это и мысли о крушении государства, и Библейские картины сотворения мира (Бытие, I, 2), и раздвоенность личности, как выражение двоимирия, ощущение себя как *другого* и т.п.: «Это и было второе пространство сенатора – страна každончных сенаторских путешествий; и об этом довольно... Взор сенатора невзначай упал на трюмо: ну и странно же трюмо отразило сенатора... У сознания открылись глаза, и сознание увидало то самое, в чем оно обитает: увидало желтого старичка, напоминающего оципанного куренка; старичок сидел на постели; голыми пятками опирался о коврик он... Аполлон Аполлонович понял, что все его путешествие по коридору, по залу, наконец, по своей голове – было сном. И едва он это подумал, он проснулся: это был двойной сон» [2; 115 – 117].

В «сновидческих» рассказах Г. Газданова сон – это еще и та часть жизни, в которой герой может нащупать нить в прошлое, интуитивно прозреть смысл своей судьбы, найти то, чего нет в реальности. Обращение молодого писателя к «сновидческому» методу вызвано теми катастрофическими событиями, которые существенным образом деформируют, искажают реальность XX столетия, придавая ей черты страшного сна.

В творчестве А.Э. По Гайто Газданова восхищало, что тот «сумел поверить в мечты, в сны, как в единственную реальность» [7,Т.4; 717]. Этой одержимости романтиков газдановские герои все же лишены, трезвая ирония и позиция отстраненности мешают им во что-либо истово верить. Чаще всего герой его ранних рассказов пребывает в сомнамбулическом трансе, причины которого могут иметь иногда реалистические мотивировки: в «Драконе» он вызван голодом, в «Гавайских гитарах» – хмелем, в «Превращении», «Авантюристе», «Фонарях» обусловлен необыкновенными особенностями героев. В эссе о писателях-романтиках Г. Газданов упоминает о пророческом

даре Э. По: «Все, что могло быть сказано, было ему заранее известно; этот человек обладал даром необыкновенного угадывания» [там же; 711]. Этими же способностями он наделяет своих персонажей, исключительность которых подчеркнута рядом внешних деталей. В портрете героя рассказа «Авантюрист» выделяются его бледность, болезненность, правильные черты лица и необыкновенный взгляд, глаза, «которые казалось, втягивали в себя все, что их окружало» [там же; 680]. Эти же черты позволяют говорить о неординарности природы героя рассказа «Фонари». В рассказе «Пленный» к ним прибавляются «тонкие преступные брови, которые не сходились на переносице, а поднимались вверх ко лбу» [там же; 696], пленник оказывается гипнотизером, фигурой мистической и фантастической. С помощью своего взгляда он усыпляет захвативших его красноармейцев и спасается от смерти.

В том же эссе об Э. По, Гоголе и Мопассане писатель отмечает, что «искусство становится настоящим тогда, когда ему удастся передать ряд эмоциональных *колебаний*, которые составляют историю человеческой жизни и по богатству которых определяется в каждом отдельном случае большая или меньшая индивидуальность» (курсив мой – Е. К.) [7, Т.5; 716]. В рассказе «Фонари» говорится о «неожиданных психических *колебаниях*» (курсив мой – Е. К.), которые происходят с рассказчиком [6, Т.3; 238]. Воссоздание этих «колебаний» в «сновидческих» рассказах ведет к появлению в прозе Гайто Газданова новых стилевых тенденций, к формированию типа повествования, который можно обозначить как медитативно-лирический. Он складывается в «сновидческих» рассказах и приобретает наиболее выраженные очертания в одном из них – рассказе «Фонари».

Изменения, происходящие в повествовательной структуре текста, касаются, прежде всего, стиля. От «кусковой» композиции, разрыва между отдельными частями произведения, рваного синтаксиса, сжатости и лаконизма фраз, от экспрессивной яркости речи, вычурной «кубической манеры» (С. Кабалоти) изобразительности самых первых рассказов писатель переходит к плавным сдвигам от одного повествовательного плана к другому, музыкальной мелодичности фразы, импрессионистичности. Его произведения 1930 – 1931-х годов, по верному замечанию С.М. Кабалоти, тяготеют к поэтике литературы потока сознания [154; 105]. Подчеркнем, что речь идет именно об особой направленности литературы к детальному изображению внутренних процессов и анализу всего того, что связано с ощущениями, памятью, сознанием человека, того, что касается малейших *колебаний* души, но не о приеме «поток сознания», целью которого является изображение мышления и внутренней речи, имитация ее прерывистости, незавершенности, скачкообразности. Незавершенные или неполные предложения, алогичность речи, движущейся «от звена к звену не логикой последовательного описания или рассуждения, но всевозможными сцеплениями или перескоками» [345; 453], грамматические нарушения, обрывочность и хаотичное расположение фраз, «смонтированность» внутренней речи (С. Хоружий) – основные признаки приема «поток сознания» – совсем не характерны для прозы Г. Газданова, которая решает несколько

иные задачи, а именно: описывает полноту ощущений, динамику мыслительного процесса, воссоздать картографию внутренних маршрутов памяти и воображения.

Выполнение этих задач обуславливает выбор синтаксиса, лексики, принципы построения сюжета, который подчиняется внутренней логике развития той или иной темы. В рассказе «Фонари» главной становится тема ухода, путешествия «вглубь себя», внезапного безумия. Маниакальное блуждание героя по городу, его уход от реального мира и сопровождающее этот уход состояние последовательно раскрываются автором в серии эпизодов, описывающих зарождение, развитие и внезапное окончание болезненного состояния героя.

Сомнамбулическое состояние героя не только подробнейшим образом и со всеми присущими ему нюансами описывается, но и передается замедленным ритмом фраз, речевых периодов, абзацев, в которых преобладают сложные предложения, содержащие разветвленную систему подчинительной и сочинительной связи, осложненные однородными членами, вставными конструкциями, сравнительными оборотами, повторами, элементами несобственно-прямой речи героя. Усложнение синтаксиса способствует созданию медитативного типа повествования, необходимого для передачи состояния самоуглубленности и сосредоточенности героя, блуждающего по парижским улицам. Являясь ретранслятором истории главного героя, рассказчик старается создать тот эмоциональный фон, который сопровождает его временное безумие, и «погрузить» в него читателя. В синтаксическом строении отражаются мыслительные и душевные процессы героя, отрефлексированные рассказчиком. Он пытается не только воссоздать, но и оценить, проанализировать происходящее с героем. Присущий ему рационализм воплощается в выборе книжной лексики: «воля к практической деятельности у него внезапно атрофировалась, и это изменение работы тотчас же влекло за собой ряд изменений в его личной жизни» [6, Т.3; 238]. «Это меньше всего походило на душевное расстройство или сосредоточение всех мыслительных способностей на одной разрушительной идее...» [там же]; «Такая примитивность чувств была ему несвойственна...» [там же; 239]. Если в рассуждениях рассказчика преобладают отвлеченные имена существительные, понятия, заимствованные из сферы философии и психологии, то в описаниях скитаний героя используются в основном предметные существительные, качественные прилагательные, глаголы движения (*шел, появляется, проходит*) и мысли (*думал, рассуждал*), очень редко встречаются экспрессионизмы (*оскорбительное существование*).

В «Фонарях», как и во многих других рассказах и в романах Г.Газданова, значительное место занимает описание физических ощущений героя: «Все ощущения моего друга принимали особенную остроту – и сон, и питье, и еда доставляли ему сладострастное наслаждение... Многочисленные его чувства стали прозрачными, как вода, и они так же разно звучали – то как ручей на лугу, то как шипение пены, то – и это бывало перед наступлением

ночи – как гул прилива» [6, Т.3; 246]. Обращение к выражению впечатлений героя определяет особенности медитативно-сновидческого нарратива. Оттенки его настроений, переходы от одного чувства и впечатления к другому, смена эмоций, воспоминаний переданы калейдоскопом образов, которые по-особому интонируют повествование, придавая ему лирическую направленность. Характерен в этом отношении фрагмент рассказа, построенный на принципе «эйдологического чередования образов» [154; 110].

«Я буду думать сейчас о фонарях в городском парке какого-нибудь русского города, – говорил он себе. И вот фонари Елисейских полей светят ему сквозь зеленые ветви деревьев, вырастающих из каменной, холодной ночи зимнего Парижа; течет оранжевый, зеленый и красный свет; чуть-чуть прохладно, и вдалеке, в глубине парка чувствуется бассейн; он ощущается, как темное и все же полупрозрачное пятно, и воздух над ним холоднее и тише; и если смотреть в эту светлую воду днем, то видно на дне чуть заметное движение воды и золотистый песок, похожий на тот, из которого он строил крепости в детстве, – а вечером там спокойная тьма, и сон воды, и неподвижность: так спит вода в омуте и в глубине, и – если думать об этом ночью – такова тяжелая неподвижность океана в последний день существования Земли» [6, Т.3; 244].

Смена образов: фонари, зеленые ветви деревьев, парк, бассейн, пятно воды, золотистый песок, омут, остывающий океан – раскрывает настроение героя. Несмотря на желание думать о «фонарях в городском парке какого-нибудь русского города», он сосредотачивается на той реальности, которая его окружает, воображая бассейн парка. Примечательна импрессионистическая вариативность описаний воды в разное время суток, отсылающая читателя к серии картин К. Моне, изображающих Руанский собор. Дневные, вечерние и ночные впечатления вызывают разные чувства: «светлая вода» днем навеивает идиллические воспоминания о детстве, «спокойная тьма» вечером действует усыпляюще, ночные впечатления наиболее тяжелые. В них – эсхатологические предчувствия и страхи героя: «и – если думать об этом ночью – такова тяжелая неподвижность засыпающего океана в последний день существования Земли» [там же; 244]. Таким образом, внутренние движения героя представлены впечатлениями и идеями, не поддающимися контролю со стороны сознания, ассоциативно скрепленными эмоциональной, а не логической связью. В них преобладает минорная тональность, очевидно, нет случайности и в том, что стремление представить российский город ведет к эсхатологическим видениям. Весь эпизод является своего рода опровержением предшествующего утверждения: «Никогда воображение не было так послушно ему, как в это необыкновенное время» [6, Т.3; 244]. Парадоксальная последовательность высказываний говорит о том, что их порядок не определен логикой разума. Зыбкость, неоднозначность, взаимная противоречивость, отсутствие каких-либо внятных сентенций, содержащих законченную и оформленную мысль автора – все это является результатом обращенности повествования к сенсорно-

эмоциональной стороне психики человека, к его бессознательным устремлениям, нежели к рассудочно-рациональному пониманию жизни.

Принадлежность «сновидческих» рассказов Г. Газданова к литературе «потока сознания» подтверждается тем, что в них моделируется сложная система отношений между различными ощущениями и внутренними процессами. Зрительные, слуховые, осязательные рецепции в их взаимосвязи с мышлением, памятью, воображением героя рождают ассоциации, отражающие лирическое чувство и настроение героя, смена ассоциативных образов в свою очередь передает изменения эмоций, малейшие движения души. Под влиянием «сновидческого» письма в его прозе формируется медитативно-лирический тип повествования.

По словам В. Набокова, при использовании потока сознания «преувеличивается словесная сторона мышления. Человек не всегда мыслит словами, он мыслит и образами, в то время как техника потока сознания предполагает лишь течение слов» [Цит. по: 345; 455]. Повествование Г. Газданова в рассказе «Фонари», по формальным признакам мало отличающееся от традиционно-реалистического третьеличного нарратива с ослабленной границей между субъектными сферами автора и героя, является глубоко модернистским по сути. В нем воплощается феноменологический принцип многоаспектного изображения динамичных эмоциональных и ментальных процессов в их переплетениях и развитии, внутренний мир человека, глубоко и с разных сторон изученный, осознается как отдельная реальность. Внимание к ней усиливается в последующих произведениях, представляющих Гайто Газданова как зрелого и искусного мастера прозы, тонкого психолога, художника, сумевшего интуитивно предвидеть вектор научной и философской мысли XX века и на образном уровне воплотить тот широкий спектр знаний о микрокосмосе человеческой души и ее связях с макрокосмосом мира..

Импрессионистическая и медитативно-лирическая тенденции в поэтике Гайто Газданова усиливаются в тридцатые годы, что приводит к формированию иного типа повествования. Оно родственно орнаментальному, генетически связано с ним, но ему не тождественно. В нем акцент с плана выражения переносится на план содержания, основным объектом изображения становятся мельчайшие изменения в ощущениях и чувствах героя, его впечатления, рецепция им окружающего мира. Такой тип повествования присущ не только прозе Г. Газданова, но и целому ряду других писателей неклассического этапа развития художественной словесности, чьи произведения связывают с зарождением традиций «феноменологического романа». Отчасти поэтому, отчасти по другим причинам, которые будут перечислены ниже, мы будем называть этот тип повествования «феноменологическим».

Итогом художественных поисков Гайто Газданова на инициальной стадии развития его творчества становятся «сновидческие» рассказы, своеобразие которых обусловлено биспациальностью художественного пространства. Сомнамбулическое существование героев в мире, где границы

между внешней реальностью и ее внутренним преобразованием почти стертые, привлекает особое внимание со стороны автора. Погруженность в поток сознания персонажа позволяет проследить тончайшие изменения его внутреннего мира, передаваемые комплексом художественно-выразительных средств, среди которых наибольшей выразительностью отличается усложненность синтаксиса, плавность чередования тем и образов, вызванная сложной вязью ассоциаций, мелодика прозы. В «сновидческих» рассказах начинает формироваться медитативно-лирический тип повествования.

Начало творческого пути Г. Газданова связано с тем, что он усваивает и творчески перерабатывает традиции таких мастеров прозаического слова, как И. Бабель, А. Белый, Е. Замятин, А. Ремизов, К. Федин, Б. Пильняк. Развитие художественных особенностей прозы молодого автора во многом коррелирует с литературно-эстетическими принципами его современников – представителей группы «Серапионовы братья», творчеством западноевропейских писателей-модернистов – М. Пруста, Дж. Джойса, В. Вулф, романтиков – Э. По и раннего Н. Гоголя.

Отметим, что три важнейших свойства ранней прозы Газданова – подчеркнутая обработанность и литературность языка, динамизм фабулы и усложненность сюжета, сосредоточенность на «потоке сознания» героя, опосредующая импрессионистичность и медитативность, – содержатся уже в его дебютных рассказах, они же сохраняются и эволюционируют в зрелом творчестве писателя.

3.2. Формирование феноменологического повествования в прозе Гайто Газданова

3.2.1. Традиции русского «феноменологического романа XX века и творчество писателя

Формирование феноменологической эстетики приходится на начало 30-х годов XX века и основывается на философских положениях Э. Гуссерля и М. Хайдеггера. «Специфика феноменологии как философского учения состоит в отказе от любых идеализаций в качестве исходного пункта и принятии единственной предпосылки – возможности описания спонтанно-смысловой жизни сознания. Основная идея феноменологии – неразрывность и в то же время взаимная несводимость, нередуцируемость сознания, человеческого бытия, личности и предметного мира» [269; 500]. Феноменологическая эстетика сосредоточена на вопросах рецепции художественного произведения. Р. Ингарден, Н. Гартман, М. Дюфренн, исследовав особенности эстетического восприятия, пришли к выводу о возникновении особых отношений между субъектом и объектом эстетической деятельности, которые представлялись зависящими от воображения, чувств, психофизических особенностей воспринимающего субъекта, его интуиции. Любое произведение – многоуровневая схема, которая «облекается в плоть и тело, становится живым существом или организмом» [197; 444] только благодаря конституирующей деятельности сознания.

Понятие феноменологической прозы ввел в обиход отечественного литературоведения Ю.В. Мальцев в книге о творчестве И. Бунина. По его мнению, «феноменологическим характером в большей или меньшей степени отмечено все великое искусство нашего времени» [217; 111], а первым в России феноменологическим романом ученый называет книгу И. Бунина «Жизнь Арсеньева». Подход Ю.В. Мальцева продолжает и основательно развивает исследование Н.В. Пращерук, определяющее на примере целостного творчества Бунина разнообразные качества феноменологической прозы [262]. В литературоведении появился ряд исследований (Л. Колобаева, Р.-М.Альберти), нацеленных на изучение «феноменологического романа» как особой жанровой модели, возникшей в XX веке. В качестве новаторской тенденции в прозе выделяют феноменологический тип повествования (С. Кибальник). Е.К. Созина в монографическом исследовании, посвященном анализу автобиографического письма, отмечает: «Предпосылки феноменологической прозы создавались задолго до формирования этого направления в мировой философии XX в.» [291]. Но, несмотря на это, а также на пристальное внимание к литературной феноменологии, ее изучение, а также выработка методологических принципов феноменологического анализа пока остается одной из актуальных задач современного литературоведения.

Попытаемся обобщить те особенности, которые уже были исследованы. Начнем с того, что понятия «феноменологический роман», «феноменологическая проза», «феноменологическое повествование» зачастую используются как синонимичные. Между тем дифференцировать их необходимо. Хотя часто исследователи достаточно свободно обращаются с этими, представляющими разные аспекты литературного текста, дефинициями. К примеру, С.А. Кибальник выводы, сделанные Л.А. Колобаевой относительно феноменологического романа как особого вида, экстраполирует на малые и средние эпические формы в творчестве А. Чехова. Объединяющим критерием, по мнению ученого, является феноменологический тип повествования, «при котором картины природы и образы людей превалируют над идеологическими исканиями, которые сами по себе не дают ответа ни на один вопрос» [159]. Однако выделенный исследователем признак не является определяющим критерием феноменологического повествования, поскольку он может быть присущ произведениям других художественных течений, в частности сентиментализму.

Л.А. Колобаева, обосновывая существование феноменологического романа, в качестве жанрообразующей доминанты называет «феноменологическое мировосприятие». Также исследователь пишет о «феноменологическом методе» в художественной прозе И. Бунина и Б.Пастернака, обнаруживает в нем соответствие принципам феноменологической эстетики, сложившейся в философских трудах Э.Гуссерля, в эстетических учениях Р. Ингардена, Н. Гартмана, Г. Шпета и А.Лосева. Речь идет об особом типе художественного мышления, представленного в прозе XX века.

Пристальное наблюдение за внутренними психологическими процессами восприятия, памяти, сознания, слияние объективного изображения действительности с изображением восприятия этой действительности субъектом – вот те черты, которые определяют принадлежность к феноменологической прозе. Ю.В. Мальцев в этом плане отметил: «”Жизнь Арсеньева” – это не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия (то есть новое “восприятие восприятия”»)» [218]. Развивает эту мысль ученого Е.К. Созина, в автобиографической прозе XIX и XX веков она обнаруживает внимательное ожидание автором-скриптором «воскресения воспоминаний былого в сознании» [291]. С феноменологических позиций исследователь расценивает процесс письма-воспоминания как движение сознания, в ходе которого «оживающее прошедшее выплывает из недр субъективности и становится тем, что принято называть «объектом» восприятия» [там же].

С ее точки зрения, в рамках феноменологического метода могут быть наиболее объективно и научно изучены и объяснены произведения автобиографического характера, «ибо этот метод позволяет эксплицировать и понять *процедуру* вспоминающего (автобиографического) письма» (курсив автора – Е.К.). Изучая произведения А. Герцена, С. Аксакова, Н. Лескова, Л.Толстого, исследователь убеждает, что «само вспоминающее, автобиографическое письмо «настраивает» художника на феноменологический лад» [там же].

Аналогичные явления отмечаются и литературоведами других стран. Например, Р.-М. Альберс в модернистской литературе называет феноменологическими те романы, в которых «вниманию читателя представлена не «однородная реальность, предварительно переваренная и осмысленная романистом» и даже не те ее беглые, иллюзорные обманчивые отражения, которые рождаются в сознании писателя, а самый процесс возникновения этих образов» [307; 178 – 179]. Французский критик в своей книге «Метаморфозы романа», по свидетельству М.В. Толмачева, основоположником феноменологического романа называет М. Пруста, традиции которого продолжает западноевропейский модернистский роман.

Формирование феноменологической тенденции в литературе связано со стремлением представить жизнь как «ни на единый миг не останавливающееся течение несвязных чувств и мыслей» (И. Бунин «Жизнь Арсеньева»), сделать объектом изображения поток сознательных и отчасти бессознательных импульсов, владеющих человеком. Феноменологический принцип миромоделирования предполагает воссоздание индивидуально-уникальной картины мира: реальность изображается через переживание ее героем, она как бы «втягивается» в психологическое бытие личности. Л.А. Колобаева отмечает, что в феноменологической прозе «совершается переход от романа идей к роману жизни, потока жизни» [171; 136]: «Главное действующее лицо бунинского романа, – размышляет исследователь, – бесцельно-блаженный поток жизни, стихийная сила бытия» [там же; 137]. При всей многогранности

тематической, жанровой, стилевой основу феноменологического прозы составляет «поток образов внутреннего видения героя, работа души, рефлексия непосредственных переживаний» [там же].

Л.А. Колобаева, попытавшаяся одна из первых обозначить жанровый контур феноменологического романа, отмечает, что категория памяти, к которой обращаются художники, в феноменологическом романе обретает особое место. С ней связано обращение вглубь себя, память ведет героя не только в свое прошлое, но к поискам «ценностей, не стираемых временем..., первичных основ бытия...» [там же; 138], попыткам «уловить истоки «поэзии жизни и души» [там же]. В романах И. Бунина и Б. Пастернака «первоначалом становится естественная включенность героя в мир бесконечный, космический... я и мир, я в мире с его манящей беспредельностью – ключевая точка зрения героя-повествователя...» [там же; 138 – 139]. При этом постулируется «феноменологическое убеждение о единстве субъекта и объекта, их «тождество» в постижении мира» [там же; 141].

В произведениях феноменологического характера происходит снятие оппозиций между внешним и внутренним и перенос объективного, внешнего в субъективный мир личности, действительность предстает такой, какой ее воспринимает герой. Его уникальный опыт понимания жизни становится отправной точкой создания произведения, по мнению Л.А. Колобаевой, «сфера субъективного, частного, личного, индивидуального» определяет «строй романа, форму его повествования и стилистику – пунктирность сюжета, лейтмотивы, поэтику пейзажа» [там же; 140 – 141].

К примеру, в «Жизни Арсеньева» ориентация на позицию героя предопределяет ассоциативно-присоединительную, монтажную форму повествования.

Феноменологическая эстетика также исходит из того, что законы прекрасного сугубо индивидуальны, посему в прозе феноменологического типа подчеркивается ценность единичного опыта, художественным принципом становится культ неповторимого своеобразия каждого явления и персонального мироощущения. «Художник достигает наибольшего «эстетического результата» тогда, когда к универсальному идет от личного, когда ему удастся проникнуть не в общий тип, а в тайну индивидуального, что сделать всегда неизмеримо труднее, чем схватить общее, типическое» [171; 140]. Структурно-семантическим ядром феноменологической прозы является воссоздание тех процессов, которые определяют своеобразие внутренней жизни отдельной личности, выделяют ее как уникального индивидуума со свойственной только ему системой взаимоотношений с миром, уникальностью переживаний и эмоций, перманентно складывающимся внутренним миром, на разных уровнях которого происходят сложные изменения, детализировано описанные.

Таким образом, исследователями названы основные эстетические принципы феноменологического искусства. Среди них – снятие оппозиции между внешним и внутренним, ориентация на индивидуальный опыт мировидения, поиск вечных ценностей бытия через частные, самое пристальное

внимание к процессам внутренней жизни, к неповторимой картине мира личности. Очевидно, что за рамками исследовательских интересов остались вопросы поэтики феноменологической прозы, не названы и не изучены присущие ей художественные приемы.

В своей работе мы будем разделять близкие, но не синонимичные понятия: феноменологическая эстетика, феноменологический роман и феноменологическое повествование.

Феноменологическая эстетика вырабатывает новый подход к искусству, своеобразие которого в самом общем виде заключается в придании особого значения воображению, чувствам, психофизическим особенностям воспринимающего субъекта. Акт рецепции рассматривается как сотворчество читателя, зрителя, слушателя автору, в котором, с точки зрения Р. Ингардена, происходит конкретизация – «произведение-схема облекается в плоть и тело, становится живым существом или организмом» [197; 446]. Феноменологическая эстетика большое внимание уделяет проблемам восприятия художественного объекта и приходит к выводу о том, что он «не может существовать вне восприятия, его бытие обусловлено конституирующей деятельностью сознания» [там же], постулирует идею неразрывности субъектно-объектных связей в искусстве.

Понятие «феноменологический роман» применяется в статьях отечественных и зарубежных литературоведов по отношению к тем произведениям, в которых показана «неразрывность и в то же время взаимная несводимость, нередуцируемость сознания, человеческого бытия, личности и предметного мира» [там же; 500]. Л. А. Колобаева называет феноменологический роман «романом жизни». Объектом изображения в феноменологическом романе становится «бесцельно-блаженный поток жизни», существование человека и мира в неразрывности эмоционально-рефлексивной «работы души». Из этого вытекает еще один важный жанровый признак феноменологического романа – его сосредоточенность на сфере субъективного, частного, индивидуального, убежденность в «единстве субъекта и объекта, даже в их «тождестве» в постижении мира» [171; 141]. Феноменологический роман, по мнению исследователей, вырабатывает ряд художественно значимых для него принципов. Они касаются пространственно-временной, образной, повествовательной организации произведения, которому присуща многослойность художественного времени, неосинкретизм субъектной сферы, синтетичность образов, ассоциативно-присоединительная, монтажная форма повествования.

Феноменологический тип повествования, зародившийся в произведениях И. Бунина и М. Пруста, не ограничивается монтажным принципом организации. Его семантические и структурные особенности сложнее и разнообразнее. Феноменологическое повествование – это тип нарратива, основным принципом которого является воссоздание отраженной в сознании и восприятии героя картины мира. Отсюда его особая структура, направленная на описание сложного комплекса внутренних процессов. В феноменологическом

типе повествования актуализированы сенсорно-перцептивный, эмоционально-рефлексивный и субъективно-иррациональный уровни наррации, каждый из которых обращен к соответствующей стороне человеческой психики. Последовательное изображение внешнего сквозь призму внутреннего способствует лиризации повествования и приводит к тому, что основным субъектом речи становится лирической рассказчик, изменения внутренней жизни которого есть главная тема феноменологического нарратива.

Попытки обосновать присутствие феноменологических тенденций в прозе Г. Газданова в литературоведении уже существуют (И.А. Дьяконова, Л.В. Дарьялова, Е.К. Созина и др.). С.А. Кибальник обнаруживает генетическое родство газдановской прозы с творчеством А. Чехова. Исследователь считает А. Чехова создателем «предфеноменологического дискурса», противопоставляя феноменологический подход идеологическому. Чеховский повествователь допускает постижение лишь жизни как таковой, «жизни в себе», освобождая свой рассказ от резкой оценочности суждений, прямолинейности сентенций, идеологических исканий. В своем творчестве А. Чехов, считает С.А. Кибальник, предвосхитил философские открытия, сделанные русской философской феноменологией С.Л. Франка и Г.Г. Шпета. «Художественная феноменология Чехова и Шестова предопределила феноменологический тип прозы, преобладающий во всем творчестве Газданова» [162].

Феноменологическое начало прозы Г. Газданова, если связывать его с отказом автора от идеологичности, пристрастно-оценочной позиции, учительских интенций, возникает в результате выбора писателем особой эстетической позиции, которая Т.О. Семеновой была названа «маргинальным режимом литературности» [277; 5]. Ее сущность состоит в том, что в условиях эмиграции «литература вновь — отчасти вынужденно, отчасти принципиально — существовала без претензии на роль социально-общественного института, в статусе частного занятия» [там же; 7]. Помимо этого «актуальное для младоэмигрантов представление о литературе как о «вести», как о «рукописи, найденной в бутылке» [там же] обостряет интерес к индивидуальному духовному опыту, способствует гипертрофии созерцательного медитативного начала, что способствует росту феноменологических тенденций в литературе.

Принадлежность романов Г. Газданова, в частности романа «Ночные дороги», к феноменологической прозе обоснована в работе Ю.В. Бабичевой. Она отмечает преемственность прозы эмигрантского писателя, творческие искания которого во многом совпали с художественным опытом И. Бунина и Б. Пастернака. В то же время попытка создания феноменологического романа Газдановым вполне самобытна «как в романном блоке его наследия в целом, так и в каждом романе в отдельности» [41].

Ю.В. Бабичева признает убедительным тот факт, что феноменологическая проза значительно трансформирует жанр романа. В XX веке он перестает существовать в своем классическом варианте, как эпическое полотно, организующую роль в котором имеет фабула. «Новый роман» требует иного стиля, который вслед за О. Мандельштамом Ю.В. Бабичева называет

“горячим лепетом отступлений”: «...в сущности, это уже и не романная форма повествования, а какая-то иная жанровая его форма, родственная традиционному классическому роману разве что объемом повествования: “большая проза”» [там же]. Фрагментарность повествования, по мнению исследователя, является жанровой доминантой новой романной формы. В романе «Ночные дороги» она реализуется на сюжетно-композиционном уровне: «текст разделен авторской волей на 13 нумерованных, неназванных и достаточно автономных по содержанию повествовательных фрагментов. Организующей весь этот поток фабулы, построенной на событии, развивающемся по своей логике, здесь нет. Время действия восстанавливается приблизительно, по заметкам вскользь... Его (героя-рассказчика – Е.К.) рабочие рейсы с множеством случайных встреч, наблюдений и размышлений по их поводу, не связанных видимым формальным единством, составляют повествовательную плоть бесфабульной композиции» [там же]. В результате в романе образуется «сложно-фрагментарное повествование, организованное по принципу «потока сознания»» [там же].

Композиция бесфабульного, фрагментарного «нового романа» становится оптимальной формой для воплощения «жизни души, “беззвучной симфонии мира”, сложной системы понятий, представлений, образов, двигающейся сквозь воображаемое пространство» [там же].

В диссертации Е.В. Асмоловой доказывается, что конструктивным принципом в творчестве Г. Газданова «является символично-мифологический психологизм, сущность которого напрямую связана с признаками «феноменологической прозы». С точки зрения исследователя, символично-мифологический психологизм требует для изображения душевной жизни героя особой системы средств, среди них названы символ, миф, хронотопические, сюжетно-композиционные приемы, которые примыкают к комплексу «традиционных» (различная организация повествования, художественная деталь, психологический анализ и самоанализ, внутренний монолог, «поток сознания», прием умолчания) [40; 42]. Е.В. Асмолова отмечает, что, изучая путешествия души в сфере «невыразимого» (т.е. подсознания), Г. Газданов использует особую систему средств, «обновленную поэтику, индивидуальные признаки которой сегодня уже зримо сопоставимы с некоей типологической цельностью, в последнее время обозначаемой именем «феноменологический роман» [40; 48].

О феноменологическом аспекте прозы Г. Газданова пишет Е.Н. Проскурина. Исследователь относит некоторые произведения писателя к жанру «романа сознания» (термин Е.К. Созиной – прим. Е.К.), «особенность которого заключена в герменевтическом самопознании героя, рефлексией над самим собой и собственной судьбой» [264; 11]. Лиризм, исповедальность, познавательное отношение героя к самому себе заданы феноменологической направленностью прозы Г. Газданова и способствуют созданию особой формы нарратива, в которой на первом плане оказывается жизнь души, «поэтическое бытие» (Е. Проскурина) лирического героя Г. Газданова.

Отметим, что Е.Н. Проскурина в отличие от ряда других исследователей не применяет по отношению к прозе Г. Газданова понятие «феноменологический роман», отмечая полижанровость его произведений крупной эпической формы. «Вариативными составляющими их субжанровой палитры являются автобиографический жанр, жанры экзистенциального романа, любовного романа, интеллектуального романа, романа-путешествия, романа воспитания, романа-притчи с включенными в него элементами сказки, жития, мифа и др.» [там же; 7]. Эти выводы научно обоснованы и объективны, поэтому мы будем отдавать предпочтение дефиниции «феноменологическое повествование» – категории более универсальной по сравнению с понятием «феноменологический роман». Феноменологический тип повествования может встречаться в произведениях, имеющих разную жанровую природу, в том числе синтезирующих признаки различных видов, в текстах отличающихся с точки зрения объема (не только в романах, но и рассказах, повестях), соотношения факта и вымысла (в документальных и полудокументальных жанрах очерка, дневника, письма и т.д.).

Стоящая перед нами задача выявления признаков феноменологического типа повествования диктует необходимость обращения к тем произведениям Гайто Газданова, в которых он проявляется с наибольшей очевидностью.

3.2.2. Роман о художнике в свете феноменологического повествования

Жанровая разновидность романа о художнике в XX веке представлена очень разнообразно. В творчестве Г. Газданова освоение этого жанра происходит в русле основной для него тенденции формирования феноменологического нарратива, что, разумеется, выводит на первый план проблемы психологии творчества. «Феноменологический метод» (Л. Колобаева) позволяет подойти к проблеме творца и творчества с внутренней, психологической точки зрения, рассмотреть глубинные процессы, происходящие в душе и сознании писателя.

Н.С. Бочкарева в диссертационном исследовании «Роман о художнике как «роман творения» в литературах Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: генезис и поэтика» на материале прозы Новалиса, Ф. Шлегеля, Л.Тика, Э.Т.А. Гофмана, Ш. Сент-Бева, Ж. де Сталь, Г. Джеймса, Н. Готорна, Ж.К.Гюисманса, Э. Золя, Р. Киплинга показывает многообразие жанровых модификаций романа о художнике [74; 7]. Роман о поэте, роман о живописце, роман культур, роман творения, роман об актрисе, роман о певице – вот лишь некоторые модификации жанра, идеологическим и структурным центром которого является творческая личность.

Концепции творчества и творческой личности, сложившиеся в модернизме, теория жизнетворчества, тенденция к мифологизации жизни художника и к размыванию границ между текстом и жизнью приводят к тому, что в первой половине XX века в западноевропейской и русской словесности происходит интенсивное развитие названных жанровых модификаций.

Модернистам – Дж. Джойсу, А. Жиду, М. Булгакову, К. Вагинову, Ю. Тынянову жанр романа о художнике позволял по-разному освоить и раскрыть особенности соприкосновения художественно одаренной личности с окружающим миром – людьми, природой, искусством, обнажить глубочайшие психологические особенности творческого процесса, своеобразие памяти, воображения, интуиции художника, приоткрыть тайны писательской лаборатории. Новой ступенью развития, переводящей роман о художнике на качественно иной уровень, стал «Дар» В. Набокова. «“Дар” – своего рода производственный роман, роман о труде и жизни писателя. Роман как целое – о том, как он сам этот роман, создается, – в неслиянности и нераздельности жизни и творчества» [193; 201]. В русле обозначенной тенденции находится и проза Г. Газданова, который строит повествование вокруг героя-писателя как в ранних романах 20 – 30-х годов – «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Полет», так и в произведениях более позднего периода – «Призрак Александра Вольфа», «Ночные дороги», «Эвелина и ее друзья», и в рассказах «Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Превращение», «Водяная тюрьма», «Третья жизнь», «Водопад» и др. Здесь же отметим, что вариант романа о писателе, созданный Г. Газдановым, имеет важную особенность: он не содержит внутренних текстов – произведений, атрибутируемых герою, и не оставляет видимых следов авторской рефлексии. В отличие от В. Набокова, «Дар» которого изобилует и текстами Годунова-Чердынцева, и описанием работы над ними.

В письме М. Горькому Г. Газданов пишет о своей манере работать над произведением: «... у меня нет, к сожаленью, 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 и десятой части того, что хочу» (3.03.30. Париж). [Цит. по: 125; 77 – 79]. Г. Газданов раскрывает переживания героев-писателей, которые нередко так же, как и он сам, испытывают трудности самовыражения в процессе творчества. Подобные эмоции переживают, например, герои-писатели романа «История одного путешествия», рассказов «Счастье», «Водопад», «Третья жизнь».

Обращаясь к корпусу романов писателя, ученые чаще всего разделяют его романную прозу на две части: русскую и французскую. При этом исследователи поясняют, что в основе такой дифференциации лежит переход писателя от изображения русского мира эмиграции к описанию персонажей-французов. Это разделение представляется не совсем корректным, поскольку разница между романами писателя в большей степени определяется различиями жанрового характера. Среди его романов в отдельную группу можно выделить романы о писателе, о творческой личности («История одного путешествия», «Возвращение Будды», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа», «Эвелина и ее друзья»). Роман Г. Газданова «История одного путешествия», написанный в начале 1930-х, создает «портрет художника в юности». Последний заверченный роман писателя – «Эвелина и ее друзья» –

содержит метаповествовательный элемент, являясь в определенном смысле романом о том, как пишется роман, и приоткрывает те рубежи, у которых оказывается зрелый художник.

Во втором романе «История одного путешествия» разрабатывается важная для писателя тема развития и становления творческого «я», заявленная в рассказах «Водяная тюрьма», «Третья жизнь», «Счастье», «Водопад» и др. Е.Н. Проскурина полагает, что в этом романе заложена «возможность двойного прочтения. В одном случае он предстает образцом текста, построенного по традиционной модели моносубъектной наррации с открытым финалом. В другом – сложной конструкцией, построенной по принципу вторичной рефлексии – как роман героя, где референтным полем является не собственно реальность, а ее образ, отраженный в творческом сознании героя-протагониста» [264; 12]. Роман предвосхищает появление набоковского «Дара», который «оказывается завернут сам в себя: он – и содержимое, и упаковка» [193; 203].

Сравнение с произведениями В. Набокова может быть продолжено еще и потому, что в своих романах «Машенька», «Дар», рассказах «Тяжелый дым», «Королек», «Набор» автор обращается к феноменологии художественного творчества, моделирует действительность, увиденную глазами писателя, обнажает психологические механизмы, предшествующие творческому процессу и запускающие его. Ганин – главный герой романа «Машенька», молодой начинающий писатель, вспоминая о России, чувствует себя «богом, воссоздающим погибший мир» [19, Т.1; 58]. Возрождение прошлого – это последовательное воскрешение зрительных, слуховых, тактильных ощущений героя, ни с чем несравнимых впечатлений молодости и первой любви. Обостряет впечатлительность Ганина, Годунова-Чердынцева, Гришеньки («Тяжелый дым») позиция эмигранта – человека, попавшего в новую и непривычную обстановку.

Импрессионистскому принципу подчиняет свое повествование и Г.Газданов: отраженный в восприятии главного героя мир приобретает в «Истории одного путешествия» особый колорит. Если у В. Набокова и у самого Г. Газданова в «Вечере у Клэр» в основе организации композиционно-повествовательной структуры – экскурсы в прошлое, насыщенное яркими образами, подчас доминирующими в сознании героя над образами и впечатлениями его настоящего, то в «Истории одного путешествия» память не оказывается столь важной категорией. В большей степени автора интересует «здесь-и-сейчас» его героя.

Феноменологическое повествование описывает отраженный в сознании героя мир. Не знание о мире, а его *познание* бесконечного «потока жизни» образует содержательное ядро феноменологического повествования. Отказ от навязывания читателю социальных, философских, религиозных идей, сосредоточенность на поиске истины, а не на ее утверждении воплощается в нарративе такого типа в особом построении текста. Его доминирующие структурные компоненты направлены на раскрытие «спонтанно-смысловой

жизни сознания» [269; 500], восприятия «как процесса формирования определенного спектра значений, усматриваемых в предмете» [там же].

В романе «История одного путешествия» повествование реализуется как многоуровневая схема наррации, которая позволяет выявить и описать то, что в феноменологии было названо «чистым сознанием». «Чистое сознание – это самоочищение сознания от навязанных ему схем, догм, шаблонных кодов мышления, от попыток найти основу сознания в том, что не является сознанием» [233; 567].

В ходе анализа романа мы условно выделяем три уровня наррации: **сенсорно-перцептивный; эмоционально-рефлективный; субъективно-иррациональный.**

Каждый из этих уровней обращен к соответствующему аспекту психологической жизни человека и воспроизводит уникальные психофизические и интеллектуально-мыслительные особенности его психики, а также своеобразие его восприятия, памяти, мышления.

Реконструкция субъективной картины мира, действительности в том виде, в котором ее воспринимает и запечатлевает сознание героя-художника и является основной целью феноменологического повествования.

Первый уровень наррации затрагивает сенсорные ощущения героя, его реакцию на внешние, физические раздражители – свет, цвет, звук, температуру и проч. Роман начинается с описания этих ощущений героя: «Было почти темно, скользко и мокро; сквозь дождь уходили неверные очертания зданий, ветер бросал брызги в лицо; шум порта с криками турок и гудками катеров, влажно раздававшимися сквозь густеющую темноту, стал стихать и удаляться» [7, Т.1; 165]. Все происходящее дано в перспективе героя, которому «неверными» издалека кажутся очертания зданий и «влажными», видимо, из-за тумана представляются гудки катеров. Наречие *влажно* передает специфику синэстетического восприятия, синтезирующего тактильные и зрительные впечатления. Выбранный повествовательный ракурс позволяет представить внешний материальный мир в отраженном виде, указать на неразложимость предметного пространства и воспринимающего его сознания. «Его поразил запах жареного мяса,... крутые и высокие улицы Галаты и еще особенная константинопольская шарманка с необычайным количеством булькающих переливов мелодии, точно кто-то в такт музыке лил воду из большой бутылки» [там же; 175]. Субъективность сравнения подчеркивается его необычностью. Картина мира индивидуализируется, поскольку представляет собой «поле непосредственной смысловой сопряженности сознания и предмета» [269; 501]. В ней выделяются те аспекты, которые зависят от особенностей сенсорных реакций героя. Это подтверждается, к примеру, той ролью, которую приобретает в романе звуковой аспект: слуховые ощущения героя всегда обострены, звукам, в особенности музыкальным, придается несравненное значение, о котором будет написано ниже. Фрагменты текста, обращенные к изображению комплекса ощущений героя, представляют **сенсорно-перцептивный** уровень наррации.

Эмоции и чувства даны в самооценке героя, и обращение к ним формирует второй уровень – *эмоционально-рефлексивный*: «Всякий раз, когда ему приходилось уезжать, когда он оказывался либо в поезде, либо на пароходе и начинал ощущать свое полное и глубокое одиночество, – но это было не грустное, а скорее спокойное и немного презрительное чувство, – он думал, что вот теперь, именно теперь, когда он отделен, в сущности, от всего мира и не должен в эти минуты ни лгать, ни притворяться перед собой или перед другими... он яснее всего представлял себе, все причины и побуждения, руководившие его жизнью, так же, как подлинный смысл тех или иных отношений с людьми» [7, Т.1; 165 – 166]. Традиции Л. Толстого, глубоко изучившего «диалектику души», представляют одну из граней газдановского психологизма, в котором автор ориентируется на анализ душевных состояний героя, открыто называя и прослеживая движение того или иного чувства. Эмоционально-рефлексивный уровень открывает перед читателем тот пласт внутреннего мира, который осознан и понят самим героем, привыкшим наблюдать за собой и прислушиваться к себе. «Володя прочел эти строки, и им сразу овладело давно знакомое двойное чувство: первое – это холодок внутри и осознание смертельной непоправимой потери, второе – точно кто-то, насмешливо сочувствующий ему, ей и себе говорил: это следовало предвидеть: судьба всех иллюзий всегда одинакова» [там же; 239].

Способность героя смотреть на себя со стороны, быть наблюдателем собственных чувств, эмоций и состояний в литературе была описана неоднократно, генетически она связана с рефлексией Онегина, Печорина, героев Ф. Достоевского и Л. Толстого. Вместе с тем в творчестве Г. Газданова она особенная, ибо субъект рефлексии – человек, одаренный литературным талантом и хорошо знакомый с литературой. Нередко его эмоции и чувства обладают некой вторичностью, они кажутся отголоском уже описанных ранее душевных состояний.

«Володя положил письмо в ящик стола и задумался... Он не знал, о чем он думал: когда через полчаса того, что он называл душевным молчанием, он вернулся к обсуждению этих вещей, он с удивлением заметил, что мысль об Аглае Николаевне потеряла свою болезненность. И только печаль, постоянная *печаль стала сильнее и прозрачнее...* он вышел из своей комнаты, точно оставив там *тающее облако грусти...*» (курсив мой – Е. К.) [там же]. В этом фрагменте содержится аллюзия к элегическим интонациям пушкинских стихотворений «На холмах Грузии» и «Я вас любил». «Светлая печаль» и «легкая грусть», рожденные сюжетной ситуацией безответной любви, становятся ведущими в настроении героя после получения им прощального письма от Аглаи Николаевны.

Сходство ощущений сближает Володю с героем набоковской «Машеньки». Осознанно или нет, Г. Газданов повторяет психологический рисунок, созданный В. Набоковым. В финале «Истории одного путешествия» герой принимает решение об отъезде: «... Володя явно почувствовал – в одну необъяснимую секунду, – что этот период его жизни кончен, кончено еще одно

путешествие. И глубоким вечером, на обратном пути, он смотрел уже невольно чужими глазами на улицы и дома Парижа, точно это были не настоящие каменные здания, а нечто зыбкое и исчезающее в темноте, нечто, уже сейчас, сию минуту, безвозвратно уходящее в воспоминание» [7, Т.1; 269]. Ощущение перехода от одного жизненного этапа к другому характерно для Ганина: «Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда ... он до конца исчерпал свое воспоминание, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием» [19, Т.1; 111 – 112]. Мотивы расставания с прошлым, призрачности окружающего: «Все казалось не так поставленным, непрочным перевернутым, как в зеркале» [там же; 112], подчеркивают идентичность чувств героев. Возможно, Г. Газданов, знакомый с «Машенькой», написанной и опубликованной на пять лет раньше «Истории...», намеренно наделил своего героя «литературными» переживаниями.

Таким образом, не только углубленность в себя, перманентная рефлексия, но и объект рефлексивных переживаний коррелирует с жанровой спецификой романа о художнике и способностью героя-писателя усваивать литературные модели психологического поведения и следовать им. Реминисцентный фон способствует созданию особого семантического ореола, окружающего главного героя, образ которого структурируется, в том числе, пересечением интертекстуальных проекций.

«Заемствованные эмоции» создают эффект узнавания текста. Так, например, ощущение героем жизни как сна отсылает читателя к целому ряду предшествующих произведений. В беседе с Александром Александровичем Володя говорит: «...мне кажется всегда – точно сон и медленно летишь во сне: одно идет за другим – а вокруг растет трава или бурьян. Я задумался, кажется, впервые в поле – и вот с тех пор все точно снюсь себе – и ничего не знаю» [7, Т.1; 233]. Романтико-символистский пратекст этого высказывания вполне очевиден: это произведения любимого Г. Газдановым Э. По, Э.Т. Гофмана, М.Лермонтова, А. Ремизова, Ф. Сологуба и других авторов, варьирующих тему жизни-сна. И речь в данном случае идет даже не столько о мотиве, который возникал едва ли не у всех представителей романтической и символистской литературы, а об особом состоянии сознания, лежащем в основе мироощущения персонажа.

Пограничное между бодрствованием и сном состояние неоднократно воспроизводится в романе наряду с медитативной сосредоточенностью, погружением в глубины памяти, бредом, изображением которых формирует третий уровень наррации феноменологической прозы. Его можно обозначить как *субъективно-иррациональный*. Именно он становится своеобразным маркером феноменологического повествования, созданной писателем, придавая ей неповторимость.

Уже в рассказах медитативно-лирического плана, написанных в 1930-е годы, писатель сосредоточен на состояниях пограничных между сном и

бодрствованием. Бесконтрольную и бессознательную внутреннюю жизнь он исследует и в романах, в том числе посвященных описанию жизни художника.

Он с особым вниманием останавливается на не зависящих от воли и сознания героя импульсах, возникновение которых влечет за собой череду образов, имеющих мифопоэтическую природу и символику.

Зачастую переход от второго эмоционально-рефлексивного уровня к третьему субъективно-иррациональному мотивируется изменением состояния сознания героя: переходом ко сну или дреме, болезнью, вызывающей бред. Свообразным медиатором между сознательным и бессознательным, физическим и метафизическим мирами является музыка.

Мелодия, звук, шум обозначают переход от сенсорного уровня психической жизни героя к более глубокому – подсознательному: «Володя стал засыпать, и все плыло, шумя и переливаясь обрывками музыки...» [там же; 197]. Музыка смещает физические координаты пространства, придавая ему явно фантастические свойства: «...и был совершенно и беззвучно пьян, хотя и не пил ничего; и находился в таком состоянии, когда странно меняются предметы, – из большого барабана растет высокая пальма, вместо рояля течет река...» [там же; 175]. «Музыкальные путешествия» героя – это его погружение в себя, уход в мир, созданный фантазией, памятью, потоком бессознательных неупорядоченных чувств.

Музыка в романе есть некая стихия, сходная с природной, как правило, с водной, что подчеркивают сравнения и метафоры: «за нее печально говорила музыка – она лилась, как последний, стихающий дождь, она уходила, как река и не оставляла никакой надежды» [там же; 238]; «они вышли из кафе, звуковой туман стелился за ними» [там же].

Связь между музыкой и природой органична, звуки природы сами способны породить мелодию. Утонченная художественно-поэтичная натура Володи позволяет ему уловить музыку дождя, передаваемую с помощью повторяющихся фонетических комплексов, придающих прозаическому тексту поэтическую музыкальность: «... он тихонько шумит и капает, он течет в тысяче различных направлений; потом с наступлением мутного европейского вечера, затянутого туманным и сумрачным небом, он темно сверкает в свете фонарей; и в стихающем к ночи движении городов – людей, автомобилей – он звучит особенно грустно и неповторимо, все с той же непередаваемой влажной печалью. В такие вечера города грустны, внутренняя музыка жизни безмолвна, каждый фонарь похож на маяк внезапно возникшего и беспредельно черно-синего моря с каменным тяжелым дном; и издалека в нем движутся, расплываясь сквозь туман и дождь, чудовищные, мутные фигуры прохожих, и ночью, уже в глубокие часы медленно-медленно приближающегося утра, начинает казаться, что тысячи лет тяжело и влажно проплывают мимо окна и что никогда не кончится – как никогда не прекращалась – эта бесконечная ночь, пронизанная миллиардами сверкающих и холодных капель» [7, Т.1; 244].

Звуковая организация этого пассажа сопоставима с музыкальным отрывком, в котором на смену одним аккордам приходят другие, меняющие

настроение и характер музыки. Переход от повтора звуковых комплексов, содержащих ассонансный звук «у» к фонетическому сочетанию «КА» в финале отрывка подобно чередованию низких нот с высокими в музыкальном произведении. Мелодичность и изысканность прозаической речи позволяют опоэтизировать глубокую грусть и печаль. Феноменологическая эстетика «исходит из положения о единстве субъекта и объекта в искусстве» [171; 134], у Г. Газданова этот синкретизм воплощен образом «влажной печали», соединяющей в себе влажность дождя и настроение смотрящего на него человека. Звукопись здесь не становится звукоподражанием, а наполняется символикой ассоциаций, поэтому картина весеннего дождя – это картина настроения героя, утонченный способ передачи его впечатлений, в которых «внутренняя музыка жизни» сливается с окружающим миром, рождая то, что в романе будет названо «лирическим потоком» [7, Т.1; 279].

Образование субъективно-иррационального уровня наррации тесным образом связано с принципами символично-мифологического психологизма – «это психологизм условный, «скрытый» и синтетический, в отличие от психологизма аналитического, каузального, «объясняющего», логически прозрачного, который преобладал в классической литературе прошлого» [170; 11].

В «Истории одного путешествия» над анализом и оценкой психологии героя преобладает «синтетическая» форма психологизма (Л. Колобаева), которая позволяет наблюдения, переживания, впечатления от восприятия того или иного явления и его рефлексии передать в их неразрывной взаимосвязи с помощью звуковой инструментовки прозы и специфики образного ряда. Образ – главный смыслообразующий элемент феноменологического повествования, с его помощью писатель «оперирует специфической, «синтетической» формой, условно обозначающей суть человеческой психики, подспудное ее единство. Она дается в образе как бы готовой, беспричинной, но разом и целостно» [там же; 13].

В приведенном отрывке, который можно считать своеобразной увертюрой к последующим эпизодам, возникает сравнение вечернего города во время дождя с морем: «... каждый фонарь похож на маяк, внезапно возникшего и беспредельного черно-синего моря с каменным тяжелым дном» [7, Т.1; 245]. Образ города, оказавшегося на дне, имеет мифопоэтические корни, вызывая ассоциации с мифом о затонувшей Атлантиде, который вводит в отрывок эсхатологические мотивы, изнутри драматизирующие повествование.

Обращение к иррациональной стороне жизни человека приводит Г.Газданова к отказу от традиционного психологизма и поиску новых форм выражения глубинных психологических процессов, что значительно модернизирует повествовательную структуру, выводя на первый план в ней принцип ассоциативного чередования образов. В основе целого ряда фрагментов, находящихся на третьем уровне наррации, – изображение эйдетических образов, сменяющих друг друга без какой-либо логической и причинно-следственной связи. Эйдетические образы отличаются от обычных

тем, что человек как бы продолжает воспринимать предмет в его отсутствие. Их может порождать «поток памяти», сон, галлюцинация. Анализ этих образов – отдельная, очень значимая проблема газдановедения, вызывающая необходимость рассмотреть его произведения в свете мифопоэтики. Мы обратимся к одному из многочисленных образов-символов, представленных в романе «История одного путешествия». Именно он, на наш взгляд, имеет ключевое значение для произведения. Это – образ темной воды, который появляется сначала в воспоминаниях, а затем в бреде Володи. Углубляясь в «археологические» слои памяти, Володя обращается к детским, самым ранним воспоминаниям: «И Володя вспомнил большую, всю черную и зеленую внутри бочку, стоявшую в глубине двора, под водосточной трубой. После долгих дней сухого зноя вода в бочке начинала чуть-чуть пахнуть сырым и знакомым запахом болота, темная ее глубина потихоньку оживала... В черную воду бочки Володя опускал короткую, сухую палочку...» [7, Т.1; 190]. Воду герой видит и во сне: «... Володе послышался тихий шум неторопливого прибоя – в летнюю ночь – и запах водорослей; длинные, зеленые, они прибывались к берегу и лениво полоскались в наступающей воде, и, когда волны откатывались назад, легкий ветер доносил до Володи их увядающий запах» [там же; 197]. В обоих случаях описана вода не свежая и чистая, а темная, цветущая, с запахом затхлости. В бредовом состоянии герой также видит воду: «... Володя замечал, что это уже не дорога, а синий поток... Володя увидел картину: ...старый дуб... береза, под ними зеленый берег тихого залива... Черные волны внезапно показавшегося моря шумели и разбивались где-то вблизи... Все было пусто и жутко вокруг; лишь шумела вода невиданной, непроницаемой черноты...» [там же; 227 – 229].

По мысли К. Юнга, вода являет собой образ бессознательного: «Путь души... ведет к водам, к этому темному *зеркалу*, лежащему в основании души. *Вода* – жизненный символ пребывающей во тьме души» [370; 108]. Архетип воды и водного пространства многозначен. Вода может выступать в мифе в качестве первоначала, исходного состояния всего сущего, эквивалента первобытного хаоса, но она же метафора смерти, опасности, исчезновения, иногда – забвения. Г. Газданов опирается на исходные значения и обогащает их. Для Володи вода, тем более вода темная, – образ, символизирующий тайники его собственной души.

Именно к их познанию и пониманию устремлено феноменологическое повествование Г. Газданова. Оно показывает читателю самые загадочные стороны человеческой природы с помощью символично-мифологического психологизма, который «являет нам переживания персонажа в образах и картинах его «видений», подобных по структуре мифу или сну, предлагая тем самым читателю выбрать возможный путь из лабиринта загадок, отыскать вероятный ответ на них» (выделено автором – Е.К.) [170; 11].

Поиск идентичности героя приводит автора к последовательному раскрытию различных слоев его психики, каждому из которых соответствуют определенные уровни наррации, тесно переплетающиеся в тексте романа, но

дифференцируемые в ходе анализа. Первый из них – сенсорный – представляет рецепцию героем внешнего материально-физического мира в широком спектре его проявлений. Следующий – эмоционально-рефлексивный – представляет осознаваемые им чувства, среди которых много искусственных, литературных, знакомых Володе по книгам, и поэтому скорее скрывающих его идентичность, чем приближающих к ней. Наблюдения за процессами бессознательного уровня психики создают наиболее значимый в этом романе иррациональный уровень наррации, определяющий своеобразие феноменологической прозы Гайто Газданова. Формальными признаками субъективно-иррационального уровня наррации становятся, как мы уже отмечали, обращения к неконтролируемым сознанием героя психологическим явлениям – снам, галлюцинациям, видениям, воображаемым картинам прошлого и будущего. Их описания маркированы в стилевом отношении, ибо продолжают развитие орнаментального стиля, апробированного в ранних рассказах писателя.

Применение принципов поэтизации прозаического текста, как – то: лейтмотивности, музыкальности языка, суггестивности – способности к внушению путем апелляции к дологическому, интуитивному началу способствует тому, что субъективно-иррациональный уровень становится той специфической чертой феноменологической модели повествования, которая позволяет приблизиться к «чистому сознанию» и показать «неразрывность и в то же время несводимость, нередуцируемость сознания, человеческого бытия, личности и предметного мира» [269; 500].

«История одного путешествия» – роман о молодом писателе, о становлении писательской индивидуальности, о том, «из какого сора растут стихи» и о единстве различных ощущений, чувств, движений бессознательного, всего того, что неразрывно связано с творчеством: «Он проснулся в пять часов утра... сел писать – об Италии и всем, что ему казалось самым прекрасным в огромном мире разнообразных вещей, и что было, в сущности, лишь продолжением, – вечерней музыкой Артура, телом Жермен, словом «напролет» – все тем же неудержимым движением... позже, читая описания Италии, он видел все, что им предшествовало, – где музыка, и Жермен, и мечты сливались в одно соединение» [7, Т.1; 280].

К роману о художнике Г. Газданов обращался еще не раз, делая своих героев писателями и журналистами, что давало возможность показать особенности их творческого мышления и сознания. «Эвелина и ее друзья» – это последний заверченный роман писателя, который является своего рода итогом художественной концепции творчества, претворенной с помощью феноменологического типа повествования.

Фабульные линии романа, разрозненные и связанные с отдельными событиями жизни того или иного персонажа, складываются в сюжет о «воплощении». Каждый из героев, находящийся в поисках собственной идентичности, обретает себя в том или ином качестве: Эвелина воплощается для серьезных и глубоких отношений, преодолевая легкомысленность романов, жизни «понарошку», символом которой становится кабаре; Мервиль

вырывается из романтических иллюзий, искренне и глубоко любя Маргариту; Андрей обретает уверенность, став наследником богатого состояния; Артур покидает гомосексуально-богемную среду и открывает в себе незаурядные таланты искусствоведа. Рассказчик, казалось бы, единственный, кто не нуждается в «воплощении». Он – автор множества романов, успешный писатель, в полной мере реализовавший себя.

Но и он признается, что долгие годы жизни в литературе сделали его собственную судьбу «призрачной», что его внутренний мир населен призраками чувств и эмоций героев, им же вымышленных. «Время от времени в моей памяти вставали те или иные образы или события, безмолвно возникавшие передо мной в далеком пространстве, – события, образы, некоторые движения, некоторые слова, некоторые интонации, имевшие когда-то значение и потерявшие его теперь» [7, Т.4; 150]. Конфликтность «призрачного» существования, достигшая своего апогея в судьбе героя, раскрывает внутреннюю сторону творчества. Психология писательского труда детально анализируется: «...я привык к мучительным усилиям воображения, которых требовала моя литературная работа. Но я столько раз заставлял себя переживать чувства моих героев, что под конец у меня не хватало сил для самого главного – преобразования моей собственной жизни. И та пустота, в которой я находился теперь, была, в сущности, непосредственным результатом именно этого порядка вещей» [там же; 152].

Е.Н. Проскурина совершенно верно замечает, что в романе над принципом показа событий доминирует принцип рассказа. Рассказчик рассуждает о состоянии опустошенности и «потере интереса к происходящему» [там же; 162], анализирует «отраженное существование, нечто похожее на механическую последовательность поступков, слов и суждений» [там же; 162], рассуждает об ускользающей действительности. В первой части романа, до «воплощения» героя-рассказчика приоритет отдается изображению когнитивной деятельности, поэтому в тексте преобладают глагольные формы с семантикой мысли: «думал», «понимал», «знал», «интересовался», «убедился», «склонен был считать».

Литературное творчество рассказчика приводит его к целому ряду перевоплощений, в ходе которых он переживает трансперсональный опыт, связанный с выходом за границы собственной личности: «Я чувствую себя иногда старухой, у которой отвисает нижняя челюсть и трясется голова, или чернорабочим, язык которого состоит из четырехсот слов, бухгалтером или приказчиком мебельного магазина, социалистическим оратором, произносящим речь о прогрессе и демократии, солдатом на войне или влюбленной девушкой, цирковым акробатом или взломщиком несгораемых шкафов – и вот это многообразие, к которому я, по профессиональной обязанности, принуждаю свое бедное по природе воображение.... Во всем этом, ты понимаешь, я давно себя потерял. И вот я иногда встряхиваюсь, мне хочется забыть о всех людях и стать наконец самим собой. Но самого себя я придумать не могу, так как если я

это сделаю, то окажется, что это не я, а опять-таки какой-то воображаемый персонаж» [7, Т.4; 204].

За размышлением и анализом ошутим план символично-мифологического психологизма с преобладающей в нем тенденцией к синтетическому изображению мыслей, чувств и подсознательных интенций героя. Этот психологический комплекс более сложен и более противоречив, чем тот, который возникает в романе «История одного путешествия». Его усложненность обусловлена двойственностью позиции рассказчика, который одновременно ощущает себя субъектом восприятия и делает себя объектом собственных наблюдений: «...я испытывал постоянно раздваивающееся ощущение – того, что это доставляет мне долгожданное удовольствие, и того, что я вижу себя со стороны, слежу за всеми этими впечатлениями и испытываю одновременно нечто вроде зависти к самому себе, зависти, за которой идет сознание, что все это временно и случайно, – запах деревьев под солнцем, горячий воздух, особый вкус вина и рыбы и глубокий сон ночью» [там же; 209]. Таким образом, любое внутреннее событие жизни рассказчика сопровождается рефлексией. Даже невольно возникающие ассоциации становятся объектом наблюдения со стороны рассказчика. Связи между разными событиями, например, ужином в ресторане на юге Франции, ароматом буйабеса и прошлогодним разговором с Мервилем об эллинской культуре, возникшие в сознании рассказчика, тут же фиксируются: «В чем была замечательность этого буйабеса? Его вкус неуловимым образом переходил из физиологического, в конце концов, ощущения в нечто трудноопределимое и почти отвлеченное, заключавшее в себе этот южный пейзаж и возвращение к мыслям об эллинской культуре, и мне казалось, что, где бы я ни был, воспоминание об этом вкусе будет всегда содержать в себе те представления, которые – именно в этом соединении – не могли бы возникнуть при других обстоятельствах» [там же; 216]. Анализ и рефлексия как осознание собственных мыслей и переживаний, их последовательности и причин – это только один из аспектов феноменологического типа повествования, которое стремится все же в большей мере к тому, чтобы представить «поток жизни» в неразложимости ее элементов с сознанием воспринимающего субъекта. Таковы, например, описания эстетических переживаний рассказчика.

Согласно положениям Р. Ингардена, объект искусства «зависит от воображения воспринимающего субъекта, его чувств и психофизических особенностей» [281; 446]. Художественное произведение «не может существовать вне восприятия, его бытие обусловлено конституирующей деятельностью сознания. По тем же мотивам Р. Ингарден уделяет особое внимание интуиции, тому, что «действует иррационально, происходит, но не охватывается мыслью» [там же; 447]. Близкие идеи высказывались и другими представителями феноменологической эстетики. Некоторые из них, в частности, Н. Гартман, размышляя об эстетическом восприятии, придает огромное значение интуиции, «определяя ее как высшего рода, определяя ее как высшего рода созерцание» [там же; 448].

Особенности эстетического восприятия сознанием не обычного человека, а художника, демонстрируют в романе «Эвелина и ее друзья» характер художественной рецепции в том виде, как она представлена в феноменологии.

Первый эпизод романа начинается с описания впечатлений от музыкальной игры на рояле, которую рассказчик сравнивает со «звуковым путешествием в неизвестность» [7, Т.4; 138]. Импровизация пианиста, «звуковая тень» знакомых аккордов и новых мелодий – толчок к тем душевным движениям, которые ведут рассказчика к созданию новой книги. После написания последнего романа рассказчик ощущает «ту счастливую пустоту, о которой ... забыл за это время и в которую сейчас вливались эти мелодии» [там же]. В музыке рассказчику открывается нечто большее, чем набор аккордов: он представляет Париж, письменный стол, призраки персонажей, занимавших его воображение. Затем ракурс и перспектива изображения изменяются и в представлении рассказчика возникает Париж, уже как бы «с высоты птичьего полета», для того чтобы он «и то тягостное, что было с ним связано, сейчас непостижимо растворялось – улицы, крыши, дома, – в этом небольшом пространстве, над которым возвышался стеклянный потолок... И в этом исчезновении огромного и далекого города было нечто одновременно сладостное и печальное. Таков был скрытый смысл того, что играл пианист» [там же]. Но в музыке не только нахлынувшие воспоминания, но и зарождение новых чувств и новой книги. Так же, как «История одного путешествия», «Эвелина и ее друзья» – книга, «вырастающая» на глазах читателя. Это тот случай, когда роман является одновременно «и законченным текстом, лежащим перед нами, и актом становления этого текста в процессе творчества, и актом непосредственного переживания» [193; 204], его структура оформляется «как “переживаемая” и “пишущаяся” в одно и то же время» [там же; 222].

Импульсом к созданию нового произведения становится музыка, о которой говорится уже в первом предложении романа: «Я впервые услышал игру этого удивительного пианиста ... в маленьком ресторане с огромными, во всю стену, окнами, над морем, на Французской Ривьере» [7, Т.4; 137], вслед за ним возникает цепочка зрительных и звуковых, реальных и воображаемых образов, мыслей, эмоций и событий, из которых складывается мелодия романа.

Этот эпизод романа интересен с точки зрения проблем феноменологии вдвойне. Во-первых, как изображение музыкальной рецепции рассказчика, где «главным элементом объекта является экспрессия. Она совпадает со смыслом эстетического объекта и должна схватываться интуитивно, прямо и непосредственно» [281; 448]. Итогом эстетического восприятия, по М.Дюфренну, становится рождение чувства, появление которого возможно в результате синтеза телесных (в данном случае слуховых), духовных и интеллектуальных усилий. Ученый подчеркивал нераздельность трансцендентального и эмпирического начал эстетической рецепции, которая свидетельствует о «связи между телом и духом». Действуя через слуховые рецепторы, мелодия возбуждает воображение, мысль, эмоции рассказчика. Музыка же, и это второй – очень важный фактор ее появления в романе,

инициирует процесс творчества. Не только в том традиционном смысле, в котором одно произведение искусства считается источником вдохновения для другого. Г. Газданов обращает внимание на тот аспект феноменологии литературного творчества, который связан с рождением слова из музыкального мотива или ритма.

В этом плане писателю чрезвычайно близкими оказываются идеи синтеза искусств, выдвинутые русскими символистами. А. Белый ставит на первое место в иерархии искусств музыку: «Начиная с низших форм искусств и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре, живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже, и шире» [60; 100]. В «Симфониях» А. Белого принципы музыкальных композиций становятся конституирующими принципами текста, сближая прозу с поэзией и музыкой, образуя произведения, находящиеся на границе между двумя видами искусства.

Эту же глубинную связь поэзии и музыки открыто манифестировали в своих произведениях и другие авторы. К примеру, В. Набоков и В. Ходасевич. В рассказе «Тяжелый дым» проникновенно описано состояние, предшествующее вдохновению, музыкальность поэтического ряда акцентируется в финале: «Пьяные от итальянской музыки аллитераций, от желания жить, от нового соблазна старых слов – «хлад», «брег», «ветр», – ничтожные, бранные стихи, которые к сроку появления следующих неизбежно зачахнут» [18; 326]. С еще большей очевидностью процесс возникновения стихов из мелодии осознан В. Ходасевичем: «...Бессвязные страстные речи! / Нельзя в них понять ничего, / Но звуки правдивее смысла, / И слово сильнее всего. / И музыка, музыка, музыка, / Вплетается в пенье мое, / И узкое, узкое, узкое / Пронзает меня лезвие» [343; 188].

Музыка – это объект эстетического восприятия рассказчика. Описание музыкальных впечатлений отражает начальную стадию творческого процесса, изображение которого входит в задачи феноменологического типа повествования, углубленно рассматривающего поток сознательных и бессознательных движений.

Роман о художнике в качестве обязательного компонента содержит элемент авторской рефлексии. Она может быть представлена по-разному: рассуждениями по поводу написанного, комментарием, оценкой, обращениями к читателю. В любом случае цель этой рефлексии – объяснить механизм литературного труда, ввести читателя в творческую лабораторию художника. В феноменологическом повествовании формой такой рефлексии является описание эстетических переживаний рассказчика, инициирующих творческий поиск.

Моментом «воплощения» рассказчика в романе становится преодоление им «призрачности собственной судьбы». Однажды он признается Эвелине: «Ты говорила о моем гриме. Может быть, это объясняется тем, что я перегружен цитатами и воспоминаниями о чужих чувствах – и они так часто мешали мне

жить собственной жизнью» [7, Т.4; 331]. Создание романа об Эвелине – это попытка рассказать о собственной жизни, отказаться от «постоянного грима», от сложных метаморфоз и превращений. Воплощение героя в биографическом повествовании берет свое начало в стихии музыкального потока.

Отправной точкой возвращения рассказчика к себе становится его пребывание в Венеции. Венецианский топос противопоставляется французскому, в частности Французской Ривьере, Каннам, Средиземноморью, с которыми рассказчика связывают в большей степени ощущения и переживания физиологического порядка: купание в море, прогулки, стакан оранжада, горячий буйабес, сон.

Используя экфрасис, рассказчик изображает Венецию как живой движущийся город, в котором его артистическая натура находит нечто родственное, побуждающее к преображению. Описания Венеции выделены ритмически при помощи повторяющихся слов, цепочек однородных членов предложения, одинаковых синтаксических конструкций. Дополнительная ритмическая экспрессия поэтизирует этот фрагмент текста, обнажая глубину эстетических эмоций рассказчика. «Опять было море, освещенное солнцем, – лошади на соборе святого Марка, крылатые львы, виллы и дворцы над каналами, и опять, в который раз, я смотрел на этот единственный в мире город, и мне снова казалось, что когда-то, в давние времена, он медленно всплыл со дна моря и остановился навсегда в своем последнем движении: застыл каменный бег линий, образовавших его дома, влилось море в берега каналов и возник этот незабываемый пейзаж лагун, мостов, площадей, колонн и церквей. И без всякого усилия с моей стороны я чувствовал это необычайное артистическое богатство, к которому я становился как будто причастным, так, точно я давно, всегда знал, на что способен человеческий гений, так, точно часть моей души была вложена в эти картины, статуи, дворцы...» [там же; 50].

Если доминирующим в романе «Эвелина и ее друзья» является нейтрально-литературный стиль, приближенный к нормативно-разговорному языку культурного человека, то фрагмент текста, посвященный описанию Венеции, безусловно, подчеркнуто литературен. Он манифестирует эстетические взгляды рассказчика и близкого ему в этот момент автора, поэтому ритмически выделен в тексте. Идея внутренней причастности эстетическому объекту, ценности мига слияния субъекта и объекта в акте восприятия в единое целое воплощается при помощи сложных синтаксических предложений, в которых сочинительные и подчинительные связи создают эффект свободного перетекания от внешнего впечатления к внутреннему чувству и наблюдению: «Мне казалось, что я всегда знал эти повороты каналов, эти площади и мосты, этот незабываемый воздух летних венецианских вечеров, это море, эту лагуну. Это был пейзаж, который поглощал и растворял в себе все, что ему предшествовало в пространстве и времени, в нем тонули все воспоминания о других местах, все города разных стран – громады Нью-Йорка, улицы Парижа, озера, реки, моря, все, что я знал раньше» [7, Т.4; 254].

«Венецианский текст» русской литературы ко времени написания романа «Эвелина и ее друзья» уже аккумулировал в себе достаточно емкие и глубокие смыслы. В произведениях русских авторов XIX и XX веков «Венеция, независимо от ее физического существования, предстает как необходимая духовная субстанция» [228; 197]. Н.Е. Меднис отмечает, что творческое сознание художника нередко оказывается «своеобразным зеркалом для Венеции» (там же), а в русской литературе «степень включенности, вживания в него (в венецианский мир) была исключительно высока» [там же]. Г. Газданов продолжает и углубляет имеющуюся традицию: Венеция для его рассказчика – место его неразрывного единения с искусством и природой, где становится возможным его собственное «воплощение». Это обусловлено общелитературной тенденцией сакрализации города, включением его в «тот ряд, который в верхнем измерении представлен Новым Иерусалимом..., а в нижнем – подводными городами, легенды о которых есть едва ли не во всех культурах» [там же]. В картине мира Г. Газданова особенно важными являются топосы, связанные с водой. Вспомним, описание Парижа во время дождя. Затопленные, ушедшие под воду города традиционно связаны с эсхатологическими представлениями. В изображении городов, вышедших из воды, эсхатологические предчувствия значительно ослабевают. «С подводными городами, так же как с Венецией, прочно связано представление об их инакости, идеальности, внутренней гармоничности. Большинство из них, по легендам, должно явиться миру после его нравственного очищения, что делает водные города, по сути, нижним отражением Небесного Иерусалима» [там же]. Подобным образом представлен венецианский топос в рассматриваемом романе: «...и мне снова казалось, что когда-то, в давние времена, он медленно всплыл со дна моря и остановился навсегда в своем последнем движении» [7, Т.4; 250]. Его герой, по сути, совершает некое паломничество, духовно очищаясь и возвышаясь для последующего «воплощения». В этом плане знаменательны различия между его поездками на юг Франции и посещением Венеции: первые необходимы герою для восстановления физических сил, вторые – для духовного и душевного укрепления и просветления.

Роман «Эвелина и ее друзья», на первый взгляд, реализует традиционный повествовательный принцип последовательного рассказа о происходящих событиях, в котором большее внимание уделяется фабульному началу с детективно-авантюжными и сюжетными романтическими линиями. Однако воспринимать его так – значит не видеть той глубины, которую придают роману лирические отступления рассказчика. Именно в них реализуется ведущий принцип феноменологического типа повествования, заключающийся в раскрытии внутреннего мира героя в его единстве с внешним миром, в котором он пребывает и частью которого является.

Развитие жанра «романа о художнике» в прозе Г. Газданова коррелирует с типом феноменологического повествования, отправной точкой формирования которого служит «феноменологический метод» изобразительности, описанный

в работах Л.А. Колобаевой, и принципы феноменологической эстетики, сложившиеся в русской и западноевропейской философии XX века.

3.3. Лирический рассказчик в структуре феноменологического нарратива

3.3.1. Воплощение лирического «я» в рассказах 1930-х гг.

Гайто Газданов – один из создателей неклассического нарратива, появление которого в прозе XX века обусловлено «приоритетом стиля над сюжетом» [269; 355]. Формирование принципов феноменологического повествования, выражающего динамичное единство мира и воспринимающего его сознания, требовало особых субъектных форм воплощения авторского сознания в тексте. Своеобразие выбранной Г. Газдановым формы, а ею становится, на наш взгляд, лирический рассказчик, связано с синтезом в его прозе лирического и эпического начал.

Традиционные для эпического произведения субъектные формы присутствия в тексте автора: повествователь, личный повествователь и рассказчик [175; 33]. Каждая из них в отдельных случаях отличается различным уровнем повествовательной компетенции, неравной степенью причастности к сюжетным событиям, отличительными речевыми особенностями. Но в любом случае эти формы сохраняют свойственное эпосу стремление рассказать «... о событии, как о чем-то отдельном от себя» [36; 45].

Иной принцип характерен для лирических произведений, в которых предметом изображения являются чувства и душевные состояния, внутренний отклик на отдельные события. Лирический субъект, лирический герой, лирическое я и другие формы субъектного выражения авторского сознания в тексте отражают «самые глубокие и задушевные переживания поэта как личности, осознавшей себя и свое отношение к обществу и миру в целом» [157; 145].

Исследователи прозы Г. Газданова уже неоднократно обращались к понятию «лирический герой» (Кабалоти: 1998; Семенова: 2001; Гайбарян: 2005). Действительно, многие его произведения объединяет образ, вполне соответствующий этой категории. Образ, для которого «характерно некое единство. Прежде всего единство внутреннее, идейно-психологическое» [175; 57]. Между тем, по определению Б.О. Кормана, «лирический герой – один из субъектов сознания, характерных для лирики» [174; 45], а всецело лирической прозу Г. Газданова считать все-таки нельзя. Выбор повествования в качестве основной формы изложения внешних по отношению к основному субъекту речи событий говорит об эпической природе его текстов. Другое дело, что в повествование проникают и ассимилируются в нем элементы, свойственные лирике: растворенность сюжета в эмоциональном переживании, концентрация не на событии, а на чувствах и состояниях, которые оно вызвало у рассказчика, лейтмотивная структура текста, метафоризация стиля, ритм.

Диффузия лирического и эпического дает нам основания предположить, что понятие «лирический рассказчик» более адекватно и точно выражает ту

форму субъектного воплощения авторского сознания, с которой мы встречаемся в феноменологическом повествовании Г. Газданова.

Лирический рассказчик – это такой тип нарратора, которому свойственны черты традиционного для эпического текста рассказчика с его коммуникативной функцией сообщения читателю основных событий текста, и лирического героя, который одновременно является «и носителем речи, и предметом изображения» [175; 57] и в котором «раскрывается единая человеческая личность в ее отношении к миру и к самой себе» [там же].

Лиризация повествования – черта, характерная для произведений многих писателей начала XX века: А. Чехова, И. Бунина, Е. Гуро, Б. Зайцева, и др. В прозаических миниатюрах Е. Гуро из сборника «Небесные верблюжата», ранних рассказах И. Бунина и Б. Зайцева события изложены от лица имперсонального повествователя, «я» которого отличается неопределенностью социальных, возрастных, личностных характеристик. Лирический рассказчик Г. Газданова персонализируется с помощью автобиографических и вымышленных характеристик. Его образ не только объединяет несколько рассказов и романов, где «облекается устойчивыми чертами – биографическими, сюжетными» [107; 155], но и становится основной темой феноменологического нарратива. Ю. Н. Тынянов определяет как «самую большую лирическую тему Блока» образ лирического героя «Стихов о Прекрасной Даме» [315; 225]. Так же лирический рассказчик прозы Гайто Газданова может быть назван самой главной темой большинства его произведений.

Наиболее полно и последовательно образ лирического рассказчика воплощен в малой эпической форме, которая всегда занимала особое место в творчестве писателя. В рассказах, написанных в тридцатые годы, «Третья жизнь», «Великий музыкант», «Водопад», «Бомбей», «Хана», «Шрам» лирический рассказчик – структурирующий повествование центр, в котором сходятся основные смыслы текста.

Рассказ «Третья жизнь» был опубликован в 1932 году. В этом же году вышли в свет рассказы «Счастье», «На острове», годом раньше – «Мэтр Рай», «Великий музыкант», «Исчезновение Рикарди». Отличительной особенностью «Третьей жизни» по сравнению с ними становится импрессионистическая бессюжетность и отказ от изображения внешних событий жизни рассказчика, который, по сути, является единственным действующим лицом. Последнее обстоятельство весьма нехарактерно для его прозы, в этот период обнаруживающей, по мнению С.М. Кабалоти, «стремление к соединению высоких и массовых жанрово-стилевых пластов (элементов детектива с утонченностью интеллектуальной и психологической прозы в рассказе «Мэтр Рай», мелодраматичности с экзистенциальной проблематикой в «Исчезновении Рикарди» и т.п.)» [154; 245]. Сближение с жанрами беллетристики и массовой культуры обуславливает динамизацию сюжета и выстраивание многоперсонажной системы образов. Рассказ «Третья жизнь» построен на иных

художественных принципах и занимает особое место в творческой эволюции писателя.

Повествование в «Третьей жизни» носит исповедальный характер. Рассказчик неперсонифицирован, но в его облике угадываются по намекам некоторые обстоятельства жизни самого писателя, как-то: вынужденная разлука с родиной, эмигрантская жизнь в Париже, литературное творчество. Глубина самораскрытия рассказчика достигается благодаря тому, что он всецело концентрируется на наблюдении за теми переходными состояниями, которые способствуют его погружению в третью жизнь.

Два первых этапа напрямую связаны с внешними фактами биографии: «...первая кончилась тогда, когда я перестал быть ребенком, вторая жизнь – это были путешествия, война, книги, университет, встречи и те слепые движения души, которые заставляли меня с непонятным вниманием читать целые часы о давно происшедшем преступлении или писать рассказы, которые потом казались мне дикими и неестественными» [6, Т.3; 320]. «Третья жизнь» напрямую соотносится с биографией внутренней, жизнью души рассказчика. Образно третья жизнь описана как «прозрачная река, непостижимо соединенная с ослепительным светом, мягким и нежным, как самые ранние воспоминания детства» [там же].

Психологическое напряжение героя отражено в попытке передать те субъективные впечатления, которые овладевают им, в способности к самонаблюдению и самоотстранению, в разрыве с реальностью и в видениях. В этом рассказе своего апогея ощущение «двойного бытия», способность жить одновременно в двух плоскостях: реальной и воображаемой. С зарождением «третьей жизни» связан женский образ, «с него все началось бы и им все кончалось бы, если бы здесь было начало или конец: все, что происходило, все мысли и движения были только отражениями его изменений... Это лицо я знал всегда, всю мою жизнь» [там же; 317; 326].

Встреча наяву происходит «летом, на террасе кафе» [там же; 326]. О.Е. Гайбарян отмечает: «В ситуации, воссозданной Газдановым, угадываются мотивы блоковской «Незнакомки», и образ женщины, открывшей герою третью жизнь и путь к духовному прозрению, приобретает символический характер. Но при этом, при очевидной аналогии, еще более очевидным становится контраст. Газдановская Незнакомка – это образ подчеркнуто амбивалентный и подвижный. Это и Муза, и загадочная стихия вечно женственного, и сокровенное воплощение души. Но это и призрак смерти, идея которой неотступно преследует художника» [103; 64]. Безусловно, многие наблюдения исследователя верны. Однако сопоставление третьей жизни с духовным прозрением, «своеобразным творческим озарением» [там же; 63] рассказчика представляется нам некоторой натяжкой.

«Третья жизнь» описывается как погружение в глубины иррационального, труднообъяснимого, дологического мира образов и чувств, владеющих рассказчиком. Стихийное проявление бессознательного начала в форме визионерских видений и составляет суть третьей жизни. В соответствии с

принципами феноменологического повествования процесс «душевного погружения» [7, Т.3; 325] описан поэтапно, подробно и в деталях: «Сначала мне рисовались непосредственные практические перспективы. ... Потом поднималась какая-нибудь строчка стихов, тотчас влекущая за собой зрительные образы... затем это расплывалось в чем-то ином, где наряду с видениями снега и зелени появлялась мысль о бесплодности и бессилии всего сущего... затем наступала новая, глубочайшая темнота, в которой все было неизвестно и не похоже на остальное» [там же].

Подобного рода погружения для рассказчика оборачиваются внешним бездействием и безволием: «я иногда месяцами не отвечал на важные письма, обещал прийти и не приходил» [там же]. Романтический принцип двоемирия реализуется в схеме противопоставления действительности и поглощающих героя видений. Первая осмыслена как «ряд автоматических движений, лишенных душевного содержания», «душевная темнота», «холодное и спокойное течение жизни» [там же; 324]. С ней связаны образы «слабеющей тьмы», «темной пелены, вроде густого дыма, поднимающегося над тлеющим мхом» [там же; 326]. Начало видений отмечено особыми сенсорными ощущениями рассказчика: «густой воздух охватывает мое тело, и я иду сквозь него» [там же; 330]. Экстраординарность происходящего подчеркнута словесно-образным описанием «горячий воздух», «пронзительные звуки», «горячая земля», «песчаная и жаркая страна», «нестерпимый просвет», «блистающая вода», «красная река», «черные зеркала ночного города», «тяжелый холодный ветер», «сверкающая чистота позднего понимания», «необычайная свежесть», «ледяная ясность». В экспрессивных образах, созданных автором, делается акцент на визуально-тактильных ощущениях рассказчика.

Контраст между мраком, «темным пространством», которое предвидит и которого боится рассказчик, и «ослепительным сиянием», «нестерпимым просветом», к которому он приходит, должен придавать видениям рассказчика позитивный смысл. Но этого не происходит, и видения третьей жизни являются обретением «последнего зрения», «последней правды», подводят рассказчика к пониманию того, что стоит за границей жизни. Встреча с женщиной, лицо которой «с тяжелыми губами и особенным разрезом необычайно больших и гневных глаз» [там же; 326] рассказчик «знал всегда», носит оттенок inferнального и потустороннего события. «В ту ночь... когда я встретил незнакомую женщину на террасе кафе, – я с неожиданной силой ощутил это ледяное прикосновение. И осталось только – лицо женщины, стоящее передо мной, и вблизи, в горячем воздухе – холодное и спокойное течение, – как снежная тень, проходящая вдоль моей жизни» [там же; 331]. «Душевное погружение» является необходимым условием для соприкосновения с тайнами бытия.

Представляется, что одним из важнейших свойств лирического рассказчика становится *иррационализм*, проявляющийся в детальном изображении его визионерских путешествий вглубь себя.

В «Третьей жизни» своеобразие повествования определяется описанием иррациональных состояний героя, таких его чувств и эмоций, которые не могут быть вербализованы, а могут быть переданы лишь посредством картины сменяющих друг друга образов, преимущественно наглядно-зрительных. Их зримость, осязательность и чувственность придают видениям рассказчика эротический оттенок.

Бессознательную часть психики рассказчика отражают сюрреалистические образы, которые появляются в его видениях и содержат в себе архетипические черты.

Следующее качество лирического рассказчика – это *интуиция*. Способность рассказчика предвидеть различные ситуации собственной жизни и жизни окружающих, не всегда основывается на его житейском опыте и выводах из него. Нередко предчувствие того или иного события рождается неожиданно, в результате внезапного, ничем не объяснимого иррационального прозрения. В рассказе «Великий музыкант» трагическая развязка событий предугадывается задолго до их свершения. Рассказчик по отношению к этим событиям занимает позицию стороннего наблюдателя, его непосредственное участие в жизни Елены Владимировны, Бориса Аркадьевича, Великого музыканта и других героев сведено к минимуму.

В экспозиции подчеркивается восприимчивость рассказчика, гибкость восприятия «бесчисленного множества наслаждений» [6, Т.3; 190]. Сомнамбулическая атмосфера ночной жизни, в которую всецело погружен рассказчик, наделяет его органы чувств особым свойством: все видимое и слышимое проходит сквозь призму воображения рассказчика, фантастически преображая реальность: «Кафе было полно, на длинных скамьях за толами сидели люди настолько неправдоподобные, что я не поверил бы в возможность их существования, если бы не видел их собственными глазами... женщины и старые и молодые люди в лохмотьях – похожи на измученных животных...» [там же; 195 – 196]. Звуки, запахи, зрительные впечатления наполняются новым значением в ночной жизни, где «было нечто искусственное и ненастоящее» [6, Т.3; 197]. Рефлексия приводит рассказчика к мысли о том, что «ночью вообще люди живут не так, как днем, они находятся в полупрозрачном забвении, бессознательном, но несомненном... точно опьянев от неизвестных и незримых паров разлитого в воздухе, почти ядовитого напитка» [там же; 197].

Из всех впечатлений рассказчика выделяются слуховые, особенно в том случае, когда они связаны с музыкой. Тот или иной мотив, мелодия, музыкальный инструмент или голос обретают роль камертона в описании отношения рассказчика к происходящему. Понимание им окружающего и шире – самой жизни – зависит от полноты эстетического впечатления. Полярные ощущения возникают у рассказчика, когда он слушает «железную музыку невидимого звукового аппарата» в кафе и пение Шаляпина на концерте в зале Плейель.

Музыка в кафе, завсегдаем которого являются рассказчик и его знакомые, описана как «неопределенная, лишенная резко мелодического

характера» [6, Т.3; 198]. Она соответствует урбанистической атмосфере Парижа, создает «совершенно особенную атмосферу кафе». С впечатлениями от этой музыки связаны экзистенциальные переживания рассказчика: «Я пришел в кафе: оркестр играл механическую свою жалобу, рассекавшую воздух, как минорные, звучные ракеты, полет которых внезапно прекращался, чтобы возвратиться туда, откуда он выходил, и снова быть брошенным в воздух... В этом было печальное исступление, которое мне казалось опасным, как сумасшествие или смерть... Это было то состояние, которое Алексей Андреевич называл состоянием последних мыслей» [там же; 225]. Ощущение обманчивости, неверности мира, ничтожности знаний о нем, неверие в лучшие возможности, печаль сопровождают слушание механического инструмента, от которого не может отказаться рассказчик, «как от разрушительного и сладостного наркотика» [там же; 225].

Совсем иные эстетические и философские переживания испытывает рассказчик во время пения Шаляпина. Концерт в Плейель описан со всеми подробностями для того, чтобы составить полную картину перехода рассказчика от неверия и разочарованности к пониманию «самых прекрасных тайн на земле» [там же; 230]. Состояние души рассказчика изменится до неузнаваемости в силу того, что в голосе певца «слышались другие голоса и вещи, проходившие вне музыки» [там же]. Логичного объяснения внутренних изменений нет, подчеркнута их иррациональная природа. Результатом метаморфозы рассказчика становится его возросшая интуиция, дар предчувствия и предугадывания. «Мне кажется, что 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» [там же; 232]. Благодаря музыке усиливается душевная чуткость рассказчика, способность улавливать тончайшие колебания психологической атмосферы. Появившиеся в его подсознании образы предрекают смерть одного из персонажей: «...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» [там же]. Через несколько месяцев рассказчик увидит голову убитого Ромуальда, Великого музыканта, человека «с характерной для сутенера психологией» [там же; 234]. «Нос его был сломан, кровь заливала лицо, изуродованное нечеловечески сильным ударом Сверлова» [там же; 236].

В финале после напряженного ожидания развязки возникает неожиданная легкость в интонациях и ритме повествования: «Вдруг пошел маленький дождь, как это часто бывает в Париже. Я посмотрел на часы: было без десяти минут два» [6, Т.3; 236].

Предпоследнее предложение рифмуется с описанием начала выступления Шаляпина: «...тихо прозвучали первые ноты аккомпанемента, как первые капли дождя, упавшие на неподвижную поверхность воды...» [там же; 230].

«Музыкальные» эпизоды – лирические отступления, не имеющие прямого отношения к фабуле рассказа, но внутренняя логика художественной идеи делает их присутствие в тексте необходимым: музыка – важный фактор духовного развития рассказчика, который проходит сложный путь от отчужденности и безверия к пониманию глубины и богатства мироздания. Музыка позволяет ему интуитивно прозреть назревающую трагедию, она же дает возможность отстраниться от «неведомых и опасных ощущений».

Все это говорит о полисемантизме названия рассказа. «Великий музыкант» – это не только прозвище Ромуальда, который «не обладал никакими музыкальными способностями и был абсолютно лишен слуха» [там же; 205 – 206]. и в то же время имел уникальный голос, «рассказывающий странным и прекрасным языком какую-то чудесную мелодию, о которой можно только мечтать». «Великим музыкантом» может быть назван и Шаляпин, возродивший рассказчика, и сам рассказчик, обретающий дар интуиции благодаря музыке.

Размышляя о роли лирического героя в поэзии, Б. О. Корман писал: «Подобно тому как в отдельном лирическом стихотворении есть единство настроения, за которым стоит известная мысль, так и в совокупности лирических стихотворений поэта есть более высокое «сквозное» единство эмоционального тона, за которым стоит известное мирозерцание» [175; 68]. Представляется, что о «сквозном» единстве эмоционального тона прозы Г.Газданова можно судить по образу лирического рассказчика, неотъемлемым свойством которого является *созерцательность*. Это, прежде всего, его концентрация на явлениях и образах внешнего мира, которые содержат в себе значимые для рассказчика смыслы и, по сути, представляют проекцию его внутреннего пространства с характерной для него парадигмой эмоций. Обладая даром иррационального «внутреннего зрения», интуиции, лирический рассказчик, созерцая окружающее, глубже погружается в мир своих переживаний и чувств.

Рассказы «Бомбей» и «Хана», созданные в конце тридцатых годов, продолжают намеченную в ранних рассказах линию лирического повествования. Однако она присутствует в тексте латентно. На первый план выдвинут сюжет, традиционные элементы которого – завязка, развитие действия, кульминация и развязка – нечетко представлены в тексте.

О рассказе «Бомбей» С.М. Кабалоти пишет: «Внешнего, отчетливого, привычного заверщенного сюжета, который можно было бы пересказать в двух-трех словах, в “Бомбее” нет» [154; 280]. Бесфабульность рассказа была отмечена и одним из первых критиков Г. Газданова – В. Ходасевичем. «В его «Бомбее» фабулы вовсе нет – бесфабульные рассказы Чехова рядом с «Бомбеем» могут показаться чуть ли не авантюрными» [341; 274]. И далее: «У Чехова фабула заменена, лучше сказать – вытеснена очень напряженным внутренним лиризмом, составляющим суть вещи. У Газданова этого лиризма нет – и, следовательно, нет никакой сути» [там же]. Возражая В. Ходасевичу, С.М. Кабалоти отмечает наличие в рассказе «внутренней архитектоники и

внутренней фабульной завершенности» [154; 275], и «внутреннюю метафизическую насыщенность и метонимическую и эвфемистическую напряженность и концентрированность, ...и условный мир тропов» [там же; 279 – 280], то есть то, что делает рассказ лирическим.

Лирическое в рассказе скрыто за чередой внешних событий, обилием второстепенных персонажей, разнообразными впечатлениями рассказчика, его наблюдениями. В рассказе использован мифологический сюжет о путешествии героя в другой мир, поскольку Бомбей для рассказчика, по верному замечанию С.М. Кабалоти, «не реальный город, а метафизический “град видимый и невидимый”» [там же; 280]. В отличие от мифологического героя, который возвращается из путешествия в ином качестве, лирический рассказчик «Бомбея» не претерпевает никаких изменений, его внутреннее состояние в финале рассказа остается таким же, как в начале.

В экспозиции, которая выполняет функцию ретардации, рассказчик описывает свою парижскую жизнь, которая ему «смертельно надоела» [6, Т.3; 433]. Неудача в личной жизни – уход возлюбленной – усиливает внутренний диссонанс героя, он оказывается «в состоянии совершенного отчаяния» [там же]. О своих переживаниях во время путешествия в Бомбей рассказчик сообщает немного, ключом к его внутреннему состоянию становится цепочка образов. Благодаря медитативному настрою рассказчика в тексте выделены именно те образы, которые способствуют максимальной лирической выразительности.

По пути в Бомбей пароход застигнут бурей, во время которой рассказчика поражают «густой дождь» и «водяные пропасти» – образы, предвещающие конец света и соответствующие ожиданию катастрофы, состоянию, в котором пребывает рассказчик. В Адене он видит среди прочих, поразительных явлений сад, «и было действительно непонятно, как в этом выжженном городе, где годами не бывает дождя, мог существовать сад. Он состоял из чахлах деревьев серо-зеленого цвета и совершенно мертвенного вида [там же; 473]. Образ сада, традиционно соотносимый с библейским образом рая, резко изменяет свою привычную семантику. Обезвоженная земля, которая не может дать деревьям необходимого питания, высохшие растения актуализируют моральные мотивы, отражают неполнокровную, лишенную чувственных и эмоциональных радостей жизнь героя. Иной сад видит рассказчик в доме Питерсона: «Я вышел в сад; меня поразило, что почти все цветы стояли в глиняных горшках, поразили корни деревьев, свисающие вниз и начинающиеся с середины широких ноздреватых стволов. В знойном воздухе стояли непривычно густые запахи разнообразных цветов – неподвижных и похожих на восковые» [там же; 440]. Казалось бы, это описание должно по контрасту вызывать иные ассоциации. Но этого не происходит. Экзотически-экстравагантный сад изображен как неестественный и безжизненный, что передано эпитетами «неподвижные», «восковые». На уровне сенсорных ощущений героя также преобладает состояние некоторого дискомфорта, о чем свидетельствуют «знойный воздух», «густые запахи». Более открыто и экспрессивно воплощают

мотив смерти самые первые по прибытии в Бомбей и потому яркие впечатления героя: «Мы ехали широкими прекрасными улицами, мимо разнообразных пыльно-зеленых пальм; потом показалась длинная стена, из-за которой поднимался тяжелый жирный дым, распространявший в воздухе зловоние, от которого я начал задыхаться» [6, Т.3; 440]. «Тяжелый жирный дым» – дым от сжигаемых мертвых тел – напоминает о смерти. Мысли о ней мешают герою полноценно жить и дышать.

В структуре феноменологического повествования большую роль играют образы и детали, отражающие специфику впечатлений героя, они и составляют «единство эмоционального тона» (Б. Корман). В рассказе «Бомбей» с помощью описанных выше образов передаются томительное ощущение героем удручающей бессмысленности и безжизненности своего существования, чувство близости смерти и острое понимание проникновения разрушительного начала во все живое, его постепенное омертвление. В рассказе звучит мотив «мертвых душ», он с особой силой проявляется в экспозиционной части, где описывается Париж и неизменно повторяющиеся в нем события. Не случайно один персонаж напоминает герою «печальный человеческий маятник» [там же; 433].

По мнению С.М. Кабалоти, в путешествии герой преодолевает состояние отчаяния: «во время ночного перехода из Адена в Бомбей ощущает освобожденность от давления парижской душевной тревоги. В нем пробуждается иное видение окружающего» [154; 277]. Исследователь утверждает, что от отягощающих рассказчика эмоций ему удастся избавиться в Бомбее: «В сущности, охота на кабана является внутренней кульминацией ухода из парижского мира, точкой максимальной внутренней отдаленности от него, освобожденности от марева мнимостей» [там же; 278].

На наш взгляд, такое понимание текста несколько противоречит авторскому замыслу. Эмоциональная атмосфера рассказа, обусловленная переживаниями лирического рассказчика, сохраняется на протяжении всего текста, о чем свидетельствуют те элементы феноменологического нарратива, которые находятся на сенсорно-перцептивном уровне. Маркеры физических ощущений рассказчика свидетельствуют о том, что дисгармония между ним и миром не может быть преодолена, даже когда он остается наедине с природой – традиционным источником гармонизирующего начала в литературе XIX века. Во время охоты на кабана подчеркиваются те ощущения, которые доставляют рассказчику дискомфорт: «Наступала уже дневная, невыносимая жара. Я стоял, обливаясь потом... Мне стало почти дурно от ставшего нестерпимым зноя и сильного запаха, который исходил от кабана... Зной был так силен, что на меня все было мокрое... Я не представлял себе, что может быть так жарко... Иногда у меня начинало звенеть в ушах от жары... я бывал близок к бреду...» [6, Т.3; 443 – 445]. Акцент на физических неудобствах – знак того, что герой не может быть полностью вовлечен в охоту, отдаться азарту, как это делают его спутники. Сосредоточенность рассказчика на себе, своих чувствах и ощущениях – признак болезненной саморефлексии. И только общение с

Питерсоном и Грином, которые свободны от нее, производит на героя «спасительное действие». В их обществе ему начинает казаться, «что не было ни Парижа, ни тоски, ни неудач, ни длинного ряда трагических и печальных существований, с которыми я соприкасался, ни той человеческой падали, с которой мне приходилось иметь дело...» [там же; 451]. Но это настроение владеет рассказчиком очень недолго. Ни экзотическая страна, ни развлечения, ни общение с энергичными и жизнелюбивыми Питерсоном и Грином не избавляют героя от глубокого отчаяния. Никаких изменений в душе рассказчика не происходит (и здесь можно согласиться с В. Ходасевичем, подчеркнувшим бесфабульность «Бомбея»).

Вместе с тем лирическая линия рассказа очерчена весьма четко. Эмоциональные обертоны создаются посредством ряда образов, давно освоенных литературой, потому семантически богатых и поэтически насыщенных. Ряд финальных образов – завершающие штрихи к внутреннему портрету героя. Назовем наиболее яркие из них. Первый – это образ «огромного и пустого, розово-синего неба». Второй – громадного паука, живущего в комнате героя. И третий – кобры, тело которой «с шуршанием промелькнуло» у ног рассказчика. Они образуют единый комплекс, заключающий в себе нечто зловещее и враждебно-агрессивное. Мироощущение рассказчика, пытающегося уйти от отчаяния и постоянно остающегося в мыслях о «безвозвратно печальных вещах», становится отправной точкой в моделировании картины мира, в которой преобладают мрачные, тяжелые и тоскливо-печальные интонации.

Созерцательность рассказчика как фактор, выявляющий его отношение к миру, является важным конституирующим текст началом в рассказах и новеллах «Хана», «Шрам», «Вечерний спутник», «Письма Иванова». Впечатлительность, чуткость, болезненная восприимчивость рассказчика особенно ярко выделяются на фоне окружающей его жизни. Он, «грубой жизнью оглушенный» (В. Ходасевич), уходит в мир собственных переживаний, в котором отмечается резкий конфликт между мечтой и реальностью, желаемым и действительным.

В прозе конца тридцатых годов драматические противоречия не разрешаются, разрыв героя с окружающим миром углубляется: рассказчик острее чувствует одиночество, страх смерти, бессмысленность жизни, иллюзорность бытия.

Главный герой рассказа «Хана» признается: «У меня было лучшее, о чем я мог мечтать, – теплая кожа Ханы, ее удивительный голос и нежные руки. Это было неповторимо и замечательно, и единственным недостатком этого было то, что оно существовало в действительности» [7, Т.1; 505].

Конфликт героя с реальностью становится одной из основных тем творчества Г. Газданова в сороковые годы. Решая эту тему с помощью принципов феноменологического повествования, писатель вновь обращается к форме повествования от первого лица и дополняет образ рассказчика новыми элементами, о которых речь пойдет в следующем параграфе.

Феноменологический тип повествования направлен на воссоздание синтеза внешнего и внутреннего пластов жизни, единство которых претворяется в психологических механизмах сознательной и бессознательной сфер человеческой психики. Обращаясь к их художественному изображению, автор создает модель повествования, в которой можно выделить сенсорно-перцептивный, эмоционально-рефлексивный и субъективно-иррациональный уровни. Их тесное переплетение в тексте создает многомерную, стереоскопическую картину внутренней жизни личности. От описания физических ощущений и рефлексий героя автор переходит к изображению образов его подсознания, имеющих архетипическую основу, за которой угадываются самые глубокие переживания героя. Именно они позволяют приблизиться к его идентичности, найти за внешним поведением, основой которого часто служат те или иные литературные модели, уникальность его личности. Развивая традиции символично-мифологического психологизма, Г.Газданов использует в создании феноменологического типа повествования его характерные черты (обращение к архетипическим образам-символам, ассоциативность изложения, звукописи). Формирование этого типа повествования связано с развитием особенностей прозы писателя, проявленных на раннем этапе его творчества: сновидческим письмом (в романе «Эвелина и ее друзья» названо «сомнамбулическим стилем») и элементами орнаментального стиля. С помощью феноменологического повествования Г.Газданов

- описывает сенсорно-перцептивные особенности восприятия, их уникальность в каждом отдельном случае подчеркивается и наделяется особой ценностью;
- обращается к бессознательному, представляя его через сны, фантазии, ассоциативные ряды памяти героя;
- показывает внешний мир не только сквозь призму восприятия героя, но в особом ракурсе его видения, благодаря чему происходит селекция тех предметов, явлений и свойств действительности, которые важны для моделирования картины мира героя.

Лиризация становится конституирующим принципом феноменологического типа повествования. Специфическим свойством романа о художнике становится обращение к сфере его эстетических переживаний. В них отражается поиск личностно значимых смыслов, слияние с ними и нахождение через них собственной «самости». В основе сюжета романов «История одного путешествия» и «Эвелина и ее друзья» лежит парадигма «воплощения» художника, оптимальной художественной реализацией которой является феноменологический тип нарратива.

С феноменологическим типом повествования связано обращение к особой форме субъектного присутствия в тексте автора. Ею становится лирический рассказчик. Являясь не только смысловым центром, но и темой большинства произведений Г. Газданова, лирический рассказчик облекается рядом устойчивых свойств. Он наделен биографией, в которой

просматриваются основные вехи судьбы писателя, но главное, что создает цельность образа, – это единство характеристик его внутреннего мира. К ним относятся ярко выраженный когнитивный иррационализм, развитые интуитивные способности, созерцательность и наряду с ней тяга к рефлексии и самоанализу, наличие внутренних противоречий, которые чаще всего разрешаются либо в процессе эстетического восприятия, либо с появлением новых чувств, гармонизирующих конфликтные начала. Специфической чертой лирического рассказчика Г. Газданова является его способность к расширению персонального эмоционально-сенсорного опыта, заключающаяся в преодолении границ своего сознания и способности ощутить себя «как другого» в визионерских видениях. В отдельных текстах писателя, как правило, подчеркнуто выделяется одно из свойств рассказчика.

Представляется, что обращение к фигуре лирического рассказчика, позволило писателю с максимальной выразительностью воплотить основные принципы феноменологического типа повествования: ориентацию на сознание воспринимающего субъекта, индивидуализацию его образа путем описания сложного сенсорно-эмоционального комплекса внутренних процессов, лиризацию текста.

3.3.2. «Путешествие вглубь себя»: опыт персонального и трансперсонального переживания в романах «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды»

Роман «Призрак Александра Вольфа» уже не раз становился объектом исследовательского внимания. Наблюдения газдановедов сводятся к общему выводу о том, что в центре романа – философский спор рассказчика и Вольфа о смысле жизни, о взаимоотношениях человека со смертью. «В автобиографическом контексте два героя романа – это две стороны сознания самого автора, стремящегося изжить собственный страх смерти через творчество... герои по существу представляют два конфликтующих голоса единого авторского «эго»... Победа над вторым «я» символизирована смертью Вольфа и возрождающей функцией героя по отношению к героине...» [264; 27 – 28]. С наблюдениями исследователей сложно не согласиться, в то же время несколько недооцененной оказывается, на наш взгляд, лирическая составляющая романа, которая дополняет его гетерогенную жанровую структуру исповедальным началом.

Выделенные исследователями черты святочного рассказа, экзистенциального романа, романа о воспоминании, детектива [264; 24], безусловно, присутствуют в тексте, но являются в большей степени формой игры автора с различными жанрами, признаки которых свободно комбинируются в романе.

К примеру, экзистенциальная проблематика занимает в романе обширное, но, на наш взгляд, не самое важное место. Образ Вольфа, несмотря на то, что его имя вынесено в заглавие, а его образ играет значительную роль для развития сюжета, остается схематичным, он необходим автору как актант –

носитель определенной сюжетной функции, как представитель экзистенциального отчужденно-враждебного всему живому начала, а также как катализатор внешних авантюрно-детективных событий. Подчеркнута литературность его образа, его литературными прототипами названы Печорин и герои Достоевского [28; 312]. Но за конфликтом между рассказчиком, «носителем идеи ценности жизни» [264; 24], и Вольфом – его антиподом, воплощением идеи отстроченной смерти, находится другой, не менее значимый для понимания художественной идеи романа конфликт. Он заключается во внутренних разногласиях рассказчика, и именно они намечают лирический вектор романа.

Герой отмечает двойственность своего отношения к миру. Его одинаково сильно привлекают «две противоположенные вещи: с одной стороны, история искусства и культуры, чтение..., с другой стороны – столь же неумеренная любовь к спорту и всему, что касалось чисто физической, мускульно-животной жизни» [5; 160]. Непримируемыми рассказчику представляются противоречия между миром «возвышенных чувств» и «дикарским и чувственным восприятием мира» [там же; 163]. Эта внутренняя коллизия наиболее очевидным образом проявляется в его отношении к женщине: с одной стороны, его привлекают чувственно-брутальные женщины, с другой – он ценит женщин иного типа, одухотворенных и интеллигентных. Конфликт между низменной, почти животной страстью и поиском возвышенного идеала осмыслен как конфликт между верхом и низом: «Другие женщины, которые прошли через мою жизнь, принадлежали к совершенно иному кругу, они составляли часть того мира, в котором я должен был бы жить всегда и откуда меня так неудержимо тянуло вниз» [12; 193].

В русской литературе чувственная жизнь нечасто становится объектом рефлексии. Новизна романа во многом определяется тем вниманием, которое автор уделяет эротическим переживаниям героя. Чувства к Елене Николаевне снимают напряжение, существовавшее между двумя полюсами внутренней жизни рассказчика, они начинаются как «душевное и физическое движение» [там же; 184]. Физическая страсть и энергия внутреннего любовного чувства переплетаются: «Я испытал – и это было первый раз в моей жизни – необъяснимое соединение чисто душевного чувства с физическим ощущением, заливающим все мое сознание и все, решительно все, даже самые далекие мускулы моего тела...» [там же; 191]. Рефлексия любовного чувства во всей полноте его проявлений – это то, что придает роману «Призрак Александра Вольфа» его неповторимое своеобразие, наделяет его тонким и глубоким лиризмом.

Сквозь призму новых гармонизирующих ощущений герой обретает иную перспективу видения знакомых предметов и явлений: «Я не мог объяснить, что именно изменилось за эту ночь, но мне было ясно, что я никогда не видел такими ни rue Octave Feuillet, ни Av. Henri Martin, ни дом в котором она жила... Это могло быть похоже еще на нечто вроде зрительной увертюры к начинающейся – и тоже, конечно, самой лучшей – мелодии, которую из

миллионов людей слышал я один...» [12; 192]. Опыт любовного переживания, в котором физическое и духовное начала обретают паритет, показан в романе как наиболее ценный опыт для личностного роста и развития героя. Подчеркивается его уникальная значимость в индивидуально-неповторимом существовании: «...мне казалось, тогда, что произошло то, чего я так тщетно ждал всю мою жизнь и чего не мог бы понять ни один человек, кроме меня, потому что никто не прожил именно так, как я, и никто не знал именно того соединения вещей, которое было характерно для моего существования» [там же; 193].

В романе «Призрак Александра Вольфа» гораздо большее место, чем в рассказах, занимает самоанализ. Лирический рассказчик сосредоточен на осмыслении физических ощущений, движений души, в его сознании происходит постоянная работа мысли, интеллектуализация всего, что с ним происходит. Особое значение лирический рассказчик придает телесным ощущениям, которые после знакомства с Еленой Николаевной начинают приобретать для него большую важность, чем раньше. Сдвигаются координаты его мировосприятия, происходит «крушение всего того мира отвлеченных вещей, который пренебрегал примитивными и чисто физическими понятиями и где своеобразная философия жизни, построенная на предварительном отказе от преобладающего значения материалистических моментов, была несравненно важнее, чем любые чувственные реакции» [там же; 205]. «Мускульное движение», «последовательность зрительных и слуховых впечатлений», «немая мелодия кожи и мышц» в контексте феноменологического нарратива переходят в разряд отдельных и очень существенных для рассказчика категорий. Чувственно-телесные ощущения героя, которому важен момент осознания и осмысления происходящего с ним, являются импульсом к размышлениям.

Триединство интеллектуального, чувственного и душевного начал в образе лирического рассказчика формирует внутренний сюжет романа, который скрыт за внешним сюжетом, приключенческим и детективным. Один и тот же субъект повествования в романе «Призрак Александра Вольфа» в зависимости от характера коммуникативной ситуации выступает в разных статусах: от рассказа об интимном, личном, о мире чувств и эмоций, от лирического модуса рассказчик переходит к статусу традиционного нарратора, сосредоточенного на внешней событийной канве фабулы. Приоритетность лирического начала в повествовательной структуре романа позволяет увидеть в нем исповедальность.

Для прозы феноменологического типа характерно изображение глубинных слоев человеческой психики. В творчестве Г. Газданова они воссоздаются в описании снов и видений героя, визионерских путешествий. Их роль от произведения к произведению меняется, особое место они занимают в романе «Возвращение Будды». С их описания начинается роман:

«Я умер, – ... я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей» [8; 6]. Эффект неожиданности создается уже в первых строчках романа, нарушающих каноническую повествовательную ситуацию. В

ней обязательно наличествует субъект сознания, являющийся «центром той системы пространственно-временных координат, которая необходима для приведения в действие разветвленного механизма дейктической (указательной) референции, заложенного в языке и активно работающего в любом повествовательном тексте» [256; 202]. В традиционном нарративе достаточно четко определено место повествующего субъекта по отношению к художественному миру произведения. Он может быть диегетическим повествователем, то есть принадлежащим миру текста, или экзегетическим, не входящим во внутренний мир текста, имплицитным. Повествовательная норма, сложившаяся в реалистической литературе, требует, чтобы на протяжении всего текста нарратор сохранял определенность своего статуса. Начало романа «Возвращение Будды» расшатывает определенность повествовательного статуса: речевой субъект манифестирует такую позицию, которая должна обозначать его отсутствие в художественном мире романа, между тем повествование от первого лица продолжается, и рассказчик является одним из главных действующих лиц романа. Занять промежуточную позицию, которая позволяет писать и говорить о себе в третьем лице, рассказчику удастся благодаря особой повествовательной ситуации, в которой он видит себя как бы со стороны. Ее реализуют визионерские видения, изменяющие адекватное представление рассказчика о себе и о мире. В них он может обретать опыт существования, выходящий за рамки его эмпирических представлений о реальности, за границы его личностного опыта.

В романе «Возвращение Будды» Г. Газданов предвосхитил открытия, сделанные психологией второй половины XX века. В частности, это произведение может рассматриваться как яркая иллюстрация основных положений, выдвинутых основателем трансперсональной психологии С.Грофом. Ученый предлагает новую концепцию личности, в основе которой составленная им «картография внутреннего пространства», включающая в себя не только опыт личных переживаний, но и те эмоции и состояния, которые выходят за границы личности. «Новая картография наряду с традиционным уровнем биографических воспоминаний включает два основных трансбиографических уровня – перинатальный, связанный с переживанием рождения и смерти, и трансперсональный» [114; 17]. Трансперсональными С.Гроф называет «области человеческой психики, лежащие за пределами биографии» [там же; 54]. Внеличностный эмоционально-эмпирический опыт может воплощаться в разных формах, к ним С. Гроф относит переживание двуединства, отождествление себя с другими людьми, отождествление с группой и групповое сознание, переживание неодушевленной материи и неорганических процессов, вземные переживания, отождествление со всей физической вселенной, опыт предков; опыт расового и коллективного бессознательного и многое другое. «Общим знаменателем богатой и разветвленной группы трансперсональных феноменов, – отмечает ученый, – является переход сознания за обычные границы Эго и преодоление ограничений времени и пространства» [114; 54]. Свои основные открытия

американский ученый сделал и подтвердил в 1970 – 1980-ые годы. За три десятилетия до этого был создан роман «Возвращение Будды», в котором многие формы «трансперсональных феноменов» описаны очень точно и последовательно.

Основная проблема романа – это проблема идентификации. Почти все герои произведения претерпевают на протяжении текста какие-либо метаморфозы, вызванные разными причинами. Друг рассказчика Павел Александрович Щербаков благодаря внезапно полученному наследству из парижского нищего превращается в обеспеченного и финансово благополучного человека; Лида, уличная проститутка, став любовницей Павла Александровича, также преображается. Но это изменения больше внешние – дорогая одежда, украшения, нежели внутренние: Лида остается содержанкой. Калиниченко, отчим Лиды, в истории, придуманной для него Черновым, перестает быть отпетым негодяем и становится жертвой многих жизненных обстоятельств. Но наиболее очевидные превращения происходят с рассказчиком в его видениях: «Я видел себя композитором, шахтером, офицером, рабочим, дипломатом, бродягой, и в каждом превращении была своеобразная убедительность, и мне начинало казаться, что я действительно не знал, каким меня застанет завтрашний день, и какое пространство будет отделять меня после этой ночи от сегодняшнего вечера» [8; 66].

По мнению М. М. Бахтина, человек реально существует в форме «я-другой». Другой человек для каждого из нас «соприроден внешнему миру», он «весь в объекте, и его «я» только объект для меня» [Цит. по 76: 36]. Напротив, себя («я-для-себя») мы воспринимаем не как объект, а как субъект – мы для себя не соприродны до конца внешнему миру и можем противопоставить ему нашу внежизненную активность, некое духовное начало, бесконечное и безмерное (мы не можем осознанно пережить ни своего рождения, ни своей смерти, позади и впереди нас – бесконечность) [Цит. по 76: 315 – 316].

В отличие от реальной жизни, где эта граница остается непреодолимой, «литература создает совершенно специфические образы людей, где я и другой сочетаются особым и неповторимым образом: я в форме *другого* или *другой* в форме я» [76; 119]. Г. Газданов для своего героя находит возможность создания образа Я в форме *другого* или *другого* в форме Я с помощью перемещения в область бессознательного. Сны, видения героев позволяют им не только перемещаться в другую реальность, но и для самих себя и для повествователя раскрываться по-новому. Так, например, герой в настоящей жизни остается студентом или писателем, и одновременно, в другом мире, он перемещается во времени и пространстве, «играет» другие роли (убийца, умирающая старуха и т.д.). Показателен пример из романа «Возвращение Будды»: в своих визионерских путешествиях герой оказывается в разных местах, в ущелье, в Центральной тюрьме, и т.д. Сюжетные линии разворачиваются параллельно: обыденная жизнь и учеба, знакомство с Щербаковым и на уровне подсознания, перемещения и существование в нереальной жизни. Так же в рассказе «Воспоминание»: в визионерских снах герой оказывается в Венеции эпохи Возрождения, каждый

следующий сон-видение – это продолжение его истории в мире ирреальном, а вне сна продолжается его обычная обывательская жизнь. В этом рассказе, как и в романах «Возвращение Будды», «Ночные дороги» и в других произведениях, герой Г. Газданова ощущает процесс своего умирания и наблюдает за своим мертвым телом. Сны-видения содержат свой собственный микро-сюжет, а погружение в бессознательное – потенциальную возможность увидеть себя как *другого*, и не только посмотреть на себя со стороны, но и ощутить себя *другим* человеком. Специфика литературных видений и сновидений, по верному наблюдению Н. А. Нагорной, заключается в том, что «сновидец является одновременно автором, актером и зрителем сновидения» [234; 15].

Рассказчик во время визионерских странствий полностью утрачивает представления о своей личности: «...призрачный мир неотступно следовал за мной повсюду, и почти каждый день, иногда в комнате, иногда на улице, в лесу или в саду я переставал существовать, я, как таковой, такой-то и такой-то родившийся там-то, в таком-то году... и вместо меня, с повелительной неизбежностью появлялся кто-то другой» [8; 19]. Превращения сопровождаются изменениями физического состояния и физических ощущений героя: «Я помню, как однажды ночью, проснувшись, я явственно ощутил прикосновение к моему лицу моих длинных и жирных, неприятно пахнущих волос, дряблость щек и непонятно привычное чувство моего языка, касавшегося дыр в тех местах рта, где не хватало зубов... Я увидел себя старой женщиной с дряблым и усталым телом нездоровой белизны» [там же].

В «Возвращении Будды» помимо отождествления с другими людьми описана такая форма трансперсонального переживания, как преодоление границ времени и пространства. В одном из путешествий герой-рассказчик попадает за убийство в тюрьму Центрального государства, выбраться из которой ему помогает его сосед по камере, оказавшийся гипнотизером. Похожий сюжет встречается в раннем рассказе Г. Газданова «Пленник», где главный герой освобождается из плена благодаря гипнозу. В описании Центрального Государства и пребывания рассказчика в тюрьме заложены исторические аллюзии на происходящее в Советском Союзе. В видениях рассказчик переживает опыт своих современников, оставшихся в России.

Трансформации мучительны для рассказчика. «Множество воспоминаний, мыслей, переживаний и надежд» [там же; 67], принадлежащих не ему, почти полностью растворяют его персональные воспоминания, мысли и переживания. До конца романа мы не узнаем о личности рассказчика почти ничего, кроме биографических сведений и его способности к выходу за пределы собственного «я». Этот момент четко осознается самим рассказчиком: «Я прожил, как мне казалось, столько чужих жизней, я столько раз содрогался, испытывал чужие страдания, я столько раз чувствовал с необыкновенной отчетливостью то, что волновало других людей..., что я давно потерял представление о своих собственных очертаниях» [8; 67]. На протяжении повествования рассказчик полностью погружен в переживания своих видений и в наблюдения за окружающими его людьми, отношения между которыми

складываются в криминальный с элементами мелодрамы сюжет. И только ближе к финалу начинает звучать лирическая тема самого рассказчика – его собственный сюжет о расставании с любимой.

В основе трансперсональных состояний лежит механизм слияния с другим человеком, что соотносится с опытом феноменологической эстетики, исходящей из положения о единстве субъекта и объекта эстетического восприятия. Обращение Г. Газданова к изображению весьма нехарактерных и психологически сложных состояний объясняется, на наш взгляд, не только стремлением показать нестабильное и болезненное внутреннее состояние рассказчика. Это и способ варьирования сюжета. Показателен в этом отношении фрагмент, в котором рассказчик представляет себя наедине с Лидой. Не сразу становится ясно, что этот эпизод – только эротические фантазии рассказчика, в дальнейшем флер интимной близости сопровождает все встречи и разговоры героев, так, если бы воображаемая сцена происходила в действительности.

Обращение к изображению трансперсонального опыта психологических переживаний приводит к тому, что индивидуальность героя четко не определена. Единство его личности распадается на множество фрагментов. Мультиперсональность – одно из свойств рассказчика, который не только в видениях, но и в действительной жизни погружен в меняющийся хаос противоречивых чувств и желаний. К примеру, искренне уважая Павла Александровича, он в «произвольном логическом построении» обосновывает необходимость его смерти, и после гибели товарища ощущает острое чувство вины. Презирая Лиду за низость поступков и чувств, он страстно желает близости с ней.

Неопределенность личностных контуров выдвигает проблему точки зрения, нравственно-этической позиции, которая выглядит едва ли не аморфной. Контур личности рассказчика определяется в финале романа, и с обретением себя он освобождается от мучительных видений и снов.

Развитие повествовательных форм в прозе Г. Газданова связано с переходом от орнаментального повествования, внешне эффектного за счет использования фигурной прозы, ритма, звуковой игры к медитативно-лирическому и феноменологическому типу повествования. Писатель, находящийся под влиянием традиций орнаментальной модернистской прозы 1910 – 1920-х годов, представленной произведениями А. Белого, А. Ремизова, К. Федина, Б.Пильняка, Е. Замятина, постепенно, сохраняя ее конструктивные принципы, развивает уникальные качества собственной прозы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Отправным пунктом для адекватного понимания художественного единства прозы Гайто Газданова является смоделированная в его произведениях картина мира, именно она задает и определяет формальные характеристики текста и их функциональную направленность. Ее своеобразие определяет выбор жанра, соотношение родовых свойств, повествовательную структуру, формы субъектного и внесубъектного выражения авторского сознания.

Своеобразие миромоделирования определяется в первую очередь своеобразием художественного хронотопа. Пространство и время, преломленные в творческом сознании автора и героя, субъективируются и наделяются особыми характеристиками и свойствами. Это, прежде всего, изменчивость и лабильность, зависимость от воспринимающего сознания. В памяти, воображении, мыслях героев время утрачивает линейность, а пространство – жесткость границ между отдельными локусами. Поэтому в картине мира произведений Г. Газданова возможны перемещения между самыми отдаленными пространственно-временными точками.

В структуре художественного хронотопа реализуется принцип биспациальности, в соответствии с которым в модели мира сосуществуют две части, два пространственно-временных континуума, в качестве которых, как правило, выступают реальное и психологическое типы пространства. Первое окружает героя, второе находится внутри него.

Пространство внутренней жизни героев обширно, так как включает в себя настоящее, прошлое, воображаемое. Начиная с романа «Вечер у Клэр» и заканчивая романом «Эвелина и ее друзья», автор воссоздает маршруты внутренних путешествий героя. В первом романе пространственно-временная структура произведения обусловлена развитием тем памяти, ностальгии, утраченной навек Родины. Г. Газданов в «Вечере у Клэр» проходит «обязательную» для писателя-эмигранта программу: он, подобно авторам «Машеньки», «Жизни Арсеньева», «Взвихренной Руси», погружает своего героя в воспоминания о России, которые неизбежно уводят его от настоящего. Несмотря на интимность воспоминаний, Николай Соседов – рассказчик «Вечера у Клэр» – наделен «надындивидуальной субъективностью» (Ю. Мальцев), что придает его сознанию феноменологическую направленность.

Герой Г. Газданова наделяется не только индивидуальной памятью: в рассказах «Воспоминание», «Фонари», в романах «Ночные дороги» и «Возвращение Будды» выход за пределы собственного сознания способствует погружению героя в чужие воспоминания, чужие жизни, наделяет его трансперсональным опытом.

В рассказах 1930-х годов «Превращение», «Гавайские гитары», «Дракон», «Фонари» и других внутреннее пространство включает в себя помимо воспоминаний, фантазии героя, преобразующие реальность. Временные координаты становятся неважны, естественный ход времени

искажается: оно либо замедляется во время медитации («Гавайский гитары»), либо стремительно проносится («Превращение»).

В романах «История одного путешествия», «Полет», «Пилигримы», «Пробуждение» биспациальность хронотопа сохраняется. Психологическое пространство и время сопоставлены с реальным, а иногда противопоставлены ему по насыщенности и интенсивности событий, по их символичности, личной значимости для героя.

В творчестве Гайто Газданова реальные, географически-материальные локусы представлены в проекции мировидения и восприятия героя, субъективный ракурс которого определяет их семантику. Особое место в творчестве писателя занимает Париж. Почти полвека прожил Г. Газданов в столице Франции, работал чернорабочим, таксистом, во время войны активно участвовал в движении Сопротивления. Биография писателя обусловила его обращение к «парижскому тексту», широко представленному как во французской литературе, так и в русской. Образ Парижа создан не одним рассказом или романом писателя, а целой группой произведений. Русский писатель-эмигрант учитывает опыт своих предшественников, соотносит личный опыт с опытом других писателей-эмигрантов. Писатель развивает уже аккумулярованные в образе Парижа смыслы и вместе с тем создает оригинальный образ европейской столицы. В произведениях писателя Париж – не просто город, а модель мироздания, на которую автор проецирует свои представления о мире. Это микромодель авторской картины мира. Ее структура основана на ряде антиномий и парадоксов. Парижский текст Гайто Газданова воплощает идею хаотичного миропорядка, в котором сосуществуют разнонаправленные тенденции: к созиданию, к гармонии и красоте и в то же время к разрушению, хаосу, безобразию.

В его прозе воплощается импрессионистская концепция времени, в основе которой лежат философские идеи А. Бергсона. Импрессионизм подчеркивает важность момента, наполненного субъективной значимостью для субъекта сознания, ценность мига. Импрессионистическое понимание ценности мгновения отражается в структуре прозы Г. Газданова. В частности, в его раннем творчестве использованы принципы монтажной композиции, благодаря которым разрозненные фрагменты фабулы скрепляются в целостную картину мира, в которой время делится на отдельные отрезки, лично значимые и важные для героя. В творчестве Гайто Газданова подчеркивается приоритетность личного времени над временем истории, это предопределяет тематику его произведений: в ней изображение интимного, душевного, личного во много раз важнее описания серьезных исторических катастроф. И хотя жил писатель в эпоху серьезных исторических перемен, события «большой» истории не описаны в его произведениях. Важнее для него отражение этого сложного исторического периода в сознании героев. Темой его романов и рассказов становится внутренняя жизнь человека в катастрофическое и трагическое время революций и войн. Авторская концепция понимания ценности мига и важности личного бытия, его

приоритетности задает и жанровую парадигму прозы Гайто Газданова. В ней ведущая роль принадлежит психологическому роману, романам и рассказам, разрабатывающим экзистенциальную проблематику, мелодраме (в терминологии Л. Диенеша – «камерной драме»), роману о художнике.

В контексте развития русской литературы первой трети XX века писатель оказывается ближе тем авторам, для которых внутренний мир человека приоритетнее глобальных исторических проблем – А. Чехову, И.Бунину, Л. Андрееву, И. Бабелю, К. Федину, К. Вагинову, Л. Добычину, Е.Замятину, В.Набокову, А. Платонову, нежели авторам исторических эпопей – М.Горькому, М. Шолохову.

Антропоцентризм Г. Газданова, внимание к особенностям человеческой психики отражается и в том, что его творчество воссоздает пеструю картину человеческих характеров.

В центре системы персонажей – герой-писатель, автопсихологический образ. Роман о художнике занимает в модернистской традиции русской и европейской литературы одно из центральных мест: Д. Джойс «Портрет художника в юности», С. Моэм «Луна и грош», Р. Роллан «Жан-Кристоф», М.Булгаков «Жизнь господина де Мольера», К. Вагинов «Козлиная песнь», В.Набоков «Дар», Л. Леонов «Вор» – это далеко не полный список произведений, темой которых становится жизнь художника и искусство. Романы Г. Газданова «История одного путешествия», «Ночные дороги», «Эвелина и ее друзья» обогащают эту традицию описанием психологических процессов памяти, воображения, интуиции художника. Его восприятие обладает сверхчувствительностью, необыкновенно широки возможности фантазии, развита способность к преобразению, к расширению горизонтов реального мира. Герой-писатель – это смысловой фокус и ценностный ориентир тех романов и рассказов, в которых он появляется. Мировосприятием и мироощущением героя-писателя задается система пространственно-временных, морально-этических, художественно-эстетических координат в картине мира произведения.

Зачастую другие персонажи представлены в отражающем сознании героя-писателя. Особенно очевидно это качество проявляется в тех случаях, когда речь идет о героинях-женщинах. Женские образы в прозе писателя – отдельная и очень важная тема. Мы разделили его героинь на три типа: *музы*, «Галатеи», *femme fatale*. Условность выделения двух первых групп определяется нечеткостью границы, разделяющей эти образы: вдохновительниц «дорисовывает» воображение героя, а женщины, которых он преобразует, в то же время пробуждают его творческий потенциал, становятся его музами.

Г. Газданов во многом модернизирует традиции создания женских образов: его героини подчеркнута чувственны, сексуальны. Здесь намечается то общее, что связывает творчество молодого писателя-эмигранта с творчеством И.Бунина, в произведениях которого скрытый модернизм, по замечанию М.Шраера, проявляется среди прочего в «описании секса и женского тела» [364; 172]. Между тем героини Г. Газданова редко развиты односторонне, им присуще

глубокое духовное начало. Паритет материального и духовного начал в женских образах указывает на то, что в основе картины мира, созданной писателем, лежит дуалистичность.

Двойственность человеческой природы, сочетание в ней противоположных свойств и качеств, антиномии характера человека обусловили принцип антитезы, лежащий в основе системы образов Г. Газданова. Его герои становятся персонификацией контрастных качеств. Творческие и одаренные личности противопоставлены псевдохудожникам, созидательные натуры – разрушительным. Г. Газданов нередко доводит до предела, гиперболизирует и заостряет те или иные стороны характера, с экспрессионистской отчетливостью проводит мысль о контрастах человеческого Бытия.

Идея противоречивости мироздания и картина мира, вмещающая в себя полярные понятия и явления, отнюдь не означает, что автор в прозе Г. Газданова безоговорочно принимает «правду» той или иной стороны. Напротив, понимание калейдоскопичности и противоречивости мира приводит к неоднозначности авторской позиции, к «мерцанию смыслов», к полифонии оценок. Это воплощается, к примеру, в системе устойчивых мотивов его прозы, которая состоит из разнонаправленных мотивных комплексов. Первый связан с экзистенциальной проблематикой, второй – с романтическим мировидением автора.

В основе картины мира писателя – мотив утраты и его субварианты (разлуки, смерти, одиночества). Этот мотив становится тем смысло- и структурообразующим элементом, который задает другие параметры миромоделирования: создает сюжетную ситуацию, продуцирует появление других, близких по значению мотивов, обуславливает структуру хронотопа. Он приобретает более широкое значение, чем потеря родины, он означает лишение опоры, создание кризисной ситуации, в которой газдановский герой оказывается «голым человеком на голой земле». Отсюда присущее ему трагическое мироощущение, воплощенное в ряде мотивов, связанных с экзистенциальными традициями русской прозы. В их освоении автор романа «Вечер у Клэр» показал себя наследником Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Бунина, Л. Андреева.

В романах «Полет», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды», «Эвелина и ее друзья», рассказах «Черные лебеди», «Гавайские гитары», «Превращение», «Судьба Саломеи» и многих других мотивы смерти, страха, отчуждения и одиночества, трагического внутреннего несогласия передают такие свойства экзистенциального мироощущения, как отчужденность, дисгармоничность, разорванность и катастрофичность.

Экзистенциальная проблематика формирует в прозе Гайто Газданова достаточно устойчивую модель мира. Ее параметрами являются катастрофичность бытия, кризисность сознания, онтологическое одиночество человека.

На протяжении всего XX столетия диалогическое «оппонирует» экзистенциальному, оспаривает его, стремится преодолеть его «тупиковость» и

«дематериализующий» пафос [146; 290]. Столкновение и диалогического и экзистенциального миропонимания происходит и в рамках творчества Гайто Газданова, отразившего общие тенденции литературы XX века. Диалогическая концепция мира и человека основывается на философских принципах, диаметрально противоположенных экзистенциалистским. Общечеловеческие категории смысла жизни, любви, дружбы, веры, счастья имеют в диалогическом мышлении наиважнейший статус и соотносятся с системой ценностей, укорененной в романтическом сознании.

Среди «витальных» мотивов выделяются мотивы путешествия, любви, счастья, музыки. С их помощью трагическая, полная неразрешимых противоречий модель мира, которая сформирована комплексом экзистенциальных мотивов, изменяется: сглаживаются противоречия внутри героя и конфликт между ним и окружающим миром. Обращение к романтическому мировидению обогащает картину мира газдановской прозы, дополняет ее лирическим и элегическим настроениями, обнаруживает перемены внутреннего состояния героя, его переходы от экспрессивного трагизма к меланхолии и светлой грусти. Смысловая палитра картины мира в прозе Г. Газданова богата оттенками значений, что подтверждает ее близость импрессионистскому мировидению, в то же время в ней есть полярные и несводимые сущности, говорящие об экспрессионистской направленности авторского сознания. Сочетание в его прозе различных модернистских тенденций, а также ее принадлежность поэтике художественной модальности подтверждается нами в ходе изучения формальных особенностей творчества писателя и генерирующих принципов организации художественного мира произведения.

Одним из фундаментальных принципов прозы Г. Газданова становится конвергенция родовых начал, что соответствует общеэстетическим установкам литературы начала XX века, идее художественного синтеза. Рассмотрев особенности сюжетных схем, типов событий, характер субъектных отношений мы пришли к выводу о том, что они содержат типичные для эпики, лирики и драмы свойства.

Эпические принципы сюжетного моделирования: закон эпической ретардации, переходы от стационарного состояния к динамическому, взаимодействие циклической и кумулятивной сюжетных схем, условность границ сюжета, принцип удвоения событий актуализируются в романной прозе Г. Газданова. Это не препятствует процессам драматизации и лиризации.

Первые прозаические опыты писателя сближают его произведения с поэзией. Это проявляется на разных уровнях создания текста: на сюжетно-композиционном, где доминирует лейтмотивно-ассоциативный принцип организации событий и на стилевом, где доминируют тропеизация языка. Дебютные рассказы используют широкий арсенал приемов, свойственных орнаментальной прозе: монтажную композицию, метафоризацию языка, чередования стиха и прозы, ритм, визуально-графические приемы. Это способствует поэтизации прозаического произведения.

В романе «Вечер у Клэр» тенденции поэтизации и лиризации усиливаются. Этому способствует обращение к лирическому типу события, которое состоит в описании рефлексии рассказчика. Сюжет романа складывается из ряда эпизодов, лично значимых для рассказчика. Внешне хаотическое и бессистемное изложение событий, скрепленных субъективностью смыслов, подчиняется принципу ассоциаций, который доминирует над причинно-следственным порядком изложения фабулы: сюжет формируется с помощью лейтмотивов, что подтверждает его лирическую природу.

Функцию создания сюжета в «Вечере у Клэр» выполняет лейтмотив прощания, выступающий как субвариант мотива утраты. Он возникает в разных фрагментах сюжета, которые событийно и причинно между собой не связаны, но скрепляются ассоциативно и формируют лирический сюжет романа. Единство текста проявляется в динамике эмоциональных переживаний героя, спектр которых задан мотивом прощания. Интонация грусти, возникающая в начале романа, постепенно переходит в состояние тоски по утраченной мечте, которое сгущается до отчаяния, а затем переходит в скорбь.

В ранних рассказах и романе «Вечер у Клэр» преобладают принципы построения текста, характерные для лирики. Эта же свойство сохраняется в прозе 1930-х годов, но оно приобретает несколько иную направленность и развивается в новом для писателя русле.

Литературный дебют писателя тесно связан с окружающим его литературным контекстом, в частности с прозой орнаменталистов – А. Белого, И. Бабеля, Е. Замятина, К. Федина, Вс. Иванова, Л. Леонова, других писателей. Постепенно формалистический уклон, словесная игра и ставка на внешнюю эффектность фразы в творчестве Г. Газданова утрачивают свое первостепенное значение. Им на смену приходит феноменологическое повествование.

Мощнейшим фактором, обусловившим его развитие, являются традиции символично-мифологического психологизма, обращение к которому происходит в ряде рассказов, написанных в 1930-е годы («Дракон», «Превращение», «Фонари», «Гавайские гитары», «Водяная тюрьма»), романе «История одного путешествия». Г. Газданов использует литературный опыт А. Ремизова, создателя сновидческого метода письма, и изображает в названных произведениях реальность, которая приобретает черты абсурдного сновидения, жизни в промежутке между сном и явью. Очертания внутреннего мира героя создаются путем актуализации архетипических представлений в форме образов-символов (например, воды, метели, колокольного звона), анализ которых позволяет воссоздать сложную работу подсознательных слоев психики.

Феноменологический тип повествования направлен на воссоздание сложных процессов внутренней жизни, отражающей всю многогранность и сложность внешнего мира. Обращаясь к их художественному изображению памяти, воображения, мышления героев, автор создает модель повествования, в которой можно выделить сенсорно-перцептивный, эмоционально-

рефлексивный и субъективно-иррациональный уровни наррации. Их тесное переплетение в тексте создает многомерную, стереоскопическую картину внутренней жизни личности. От описания физических ощущений и рефлексий автор переходит к изображению самых глубоких переживаний героя.

В «Истории одного путешествия» над анализом и оценкой психологии героя, над рефлексивно-аналитическим принципом подачи материала преобладает «синтетическая» форма (Л. Колобаева) психологизма, которая позволяет наблюдения, переживания, впечатления от восприятия того или иного явления и его рефлексии передать в их неразрывной взаимосвязи с помощью звуковой инструментовки прозы и специфики образного ряда. Лейтмотивность, музыкальность языка апеллируют к дологическим, интуитивным впечатлениям читателя, формируя особый тип рецепции, в котором активизируются не только воображение и внимание, но и ассоциативная память, а также сенсорные ощущения. Особое место в феноменологической прозе Г. Газданова занимают фрагменты, обращенные к описанию эстетических впечатлений. В романе «Эвелина и ее друзья» восприятие музыки и Венеции подчиняется выражению идеи внутренней причастности рассказчика эстетическому объекту, ценности мига слияния субъекта и объекта в акте восприятия в единое целое. Глубину эстетических эмоций рассказчика передает синтаксис, экспрессия ритма, символика текста.

Феноменологическое повествование складывается в романах и рассказах, над которыми писатель работал в течение 1930 – 1940-х годов, оно становится свидетельством его творческой зрелости и самостоятельности, поскольку позволяют проявиться уникальным свойствам газдановской прозы.

В романах о художнике – «История одного путешествия», «Эвелина и ее друзья», экзистенциально-психологических рассказах «Хана», «Бомбей», «Третья жизнь» феноменологическое повествование направлено на поиск идентичности героя, который приводит автора к последовательному раскрытию различных слоев психики.

Маркером феноменологического нарратива может служить образ лирического рассказчика, который предстает не только как структурирующий повествование смысловой центр, но и как важная тема прозы Г. Газданова, объединяющая несколько рассказов и романов, в которых этот образ «облекается устойчивыми чертами – биографическими, сюжетными» [107; 155].

Отличительными свойствами лирического рассказчика становится иррационализм, интуиция и созерцательность. Сосредоточенность на себе, своих чувствах и ощущениях, почти болезненная рефлексия, субъективность впечатлений, исповедальный характер письма, изображение иррациональных состояний, которые не могут быть вербализованы, а могут быть переданы лишь посредством картины сменяющих друг друга образов, преимущественно наглядно-зрительных формируют образ лирического рассказчика в малой прозе писателя конца 1930-х годов.

В романном творчестве писателя в исповеди лирического рассказчика преобладает самоанализ. В романах «Призрак Александра Вольф», «Возвращение Будды» внутренние разногласия отражаются в постоянном осмыслении физических ощущений, движений души. Происходит интеллектуализация всех сенсорно-чувствительных процессов. Чувственно-телесные ощущения героя являются импульсом к размышлениям.

В романе «Возвращение Будды» Г. Газданов предвосхитил открытия, выдвинутые С. Грофом, основателем трансперсональной психологии. Обращение к изображению трансперсонального опыта психологических переживаний делает личностные границы рассказчика не совсем четкими, размытыми. Мультиперсональность – одно из свойств рассказчика, одержимого визионерскими видениями и хаосом противоречивых чувств и желаний.

Феноменологическое повествование – одно из важнейших художественных достижений писателя, оно исследуется в произведениях, выделенных в разряд образцовых, ставших классикой неклассического периода развития поэтики художественной модальности.

В рассказе «Хана» – образцовой модели газдановского рассказа – представлен концентрат тех приемов и способов художественной выразительности, которые характерны для феноменологического нарратива экзистенциально-психологической прозы писателя. Это произведение можно трактовать как своего рода эстетический манифест Г. Газданова, представленный в художественной форме.

В «Хане» звучит мысль о невозможности восстановления истины, о том, что искусство, находящееся в ее поисках, может только приблизиться к ней, увидеть ее мерцание, поэтому рассказ о Хане лишь пунктирно обозначает некоторые детали и эпизоды ее жизни, впечатления и настроения рассказчика от встреч с ней. Собственно вся сюжетная структура этого рассказа направлена на воплощение идеи рождения гармонии из хаоса случайностей. Смещение пространственно-временной точки зрения, вставные эпизоды, составленные из мини-сюжетов и не имеющие прямого отношения к фабуле, размышления рассказчика, появление возможных вариантов сюжета, игра с эффектом достоверности, спиралеобразная композиция создают эстетически завершенные и выверенные образы, глубоко раскрывают внутреннее пространство лирического героя и воссоздают «единство лирического субъекта». Благодаря этому любовная фабула рассказа модернизируется, и так же, как и в романе «Вечер у Клэр» переводится на более высокий метафизический уровень.

Многие газдановеды пишут о том, что поэтика послевоенного творчества писателя изменилась едва ли не кардинальным образом, о том, что в ней начитает преобладать дидактический и наивно-морализаторский пафос и упрощенность художественных решений, связанная с желанием донести до читателя авторскую мысль как можно яснее.

Безусловно, что это излишне категоричные рассуждения. Проза Гайто Газданова изменялась, но происходящие в ней эволюционные процессы были гораздо сложнее.

Произошло изменение в соотношении родовых свойств произведений писателя, в рассказах и романах 1940 – 1960-х годов очевиден приоритет драматического начала. Это вносит коррективы в жанровую систему, делает основными иные принципы сюжетосложения.

Код драмы входит в газдановский текст уже в первых рассказах писателя и получает приоритетность в произведениях, созданных в послевоенный период. Прозе Г. Газданова присуще одно из важнейших свойств драмы – решение важнейших вопросов существования, выбор судьбы, отсюда обострение конфликтов и противоречий, как внешних, так и внутренних. Ситуацию выбора моделирует и обостряет экзистенциальная направленность сюжета.

Черты драматических произведений: сквозная напряженность, острота конфликта, а также динамичное развитие действия, подвижность сюжетных ситуаций, быстрая смена одних событий другими наследуются его прозой опосредовано, через усвоение разновидностей эпической «криминальной» литературы, которая вбирает целый ряд признаков драмы. Отсюда смешение видовых форм в пределах одного произведения.

С полижанровостью романов Г. Газданова соотносится присущий им принцип сюжетного контрапункта. В тексте одни сюжетные линии развиваются по законам сентиментальной мелодрамы и детективного романа, другие можно рассматривать в жанровых рамках идиллии, а третьи ориентированы на философский роман. Лирический сюжет романа дополняется зачастую приключенческо-детективной фабулой.

Подвижность жанровых границ – общая для литературы XX века тенденция. В творчестве Г. Газданова процесс интеграции разновидностей романа характеризуется сближением видовых форм, традиционно соотносимых с различными уровнями литературной иерархии: жанровые модели романа о художнике, психологического романа, экзистенциального романа сближаются с детективом, мелодрамой, триллером.

Жанровая конвергенция обусловлена высокой степенью авторской активности, которая проявляется в использовании художественных средств массовой беллетристики. При этом задачи, которые ставит перед собой писатель, безусловно, выходят за рамки развлекательных функций. Г.Газданов сохраняет в своих произведениях все признаки «высокой» литературы, среди которых: усложненность и приоритетность стиля, уникальность художественной картины мира, непрозрачность авторской позиции, глубокий психологизм.

В качестве жанрообразующего элемента психологического романа писатель в «Полете», «Истории одного путешествия», «Пилигримах» использует полисубъектное, ориентированное на сознание героя повествование.

Внутренняя речь героя, особенно в форме немотивированной и несобственно-прямой, формирует у читателя впечатление непосредственности происходящего, создает подобно драматическим монологам «иллюзию настоящего времени» [340; 304], что усиливает напряженность внутреннего

конфликта и позволяет рассматривать романы Г. Газданова как психологическую драму. Неожиданные повороты сюжета и конфликты между персонажами внедряют в психологический роман элементы триллера. Синтез психологической драмы и триллера формирует жанровую модель романов «Призрак Александра Вольфа», «Эвелина и ее друзья», «Возвращение Будды».

Почти во всех романах встречаются криминальные сюжеты, которые преобразуют модель психологического романа или романа о художнике элементами детектива. Активно используются писателем жанровые интенции мелодрамы. Типичные для массовой беллетристики жанровые модели выступают в качестве пародических форм, именно они делают произведение «узнаваемым», облегчают его восприятие, в определенной степени оправдывают жанровые ожидания читателя.

Элементы беллетристических жанров (мелодрамы, триллера, детектива) входят в романы Г. Газданова как вставные тексты, но граница между ними и основным текстом, в качестве которого выступает разновидность модернистского романа, стерта.

Отношения между прозой Г. Газданова и массовой беллетристикой балансируют на грани между пародическим использованием жанровых кодов масскульта и их пародированием. С целью структурирования своего текста писатель апеллирует не к конкретному произведению, а сразу к нескольким, объединенным определенной общностью – стилем, направлением, мировоззренческой установкой. В отдельных случаях массовая культура становится объектом пародии. В романе «Полет» использован конструктивный потенциал мелодрамы, и здесь же обнаруживаются тупики этого жанра. Карикатурно заостряя те или иные черты жанра, утрируя и доводя их до крайности, автор пародирует массовую беллетристику, пародия выступает как форма оценки «чужого слова», как форма его критики.

Гайто Газданов – один из авторов, наиболее толерантных и гибких по отношению к различным кодам культуры. Варьируя эстетически полярные жанровые принципы, он не просто расширяет жанровый диапазон своего творчества, но обнаруживает неожиданные художественные решения, играет с возможными вариантами развития событий.

Это обусловлено закономерностями поэтики художественной модальности, разрушающей канонические сюжетные схемы и предполагающей бесчисленное количество вариантов в развитии исходной ситуации.

В сюжете становления, который использован практически во всех романах Г. Газданова, отказ от готовых схем открывает в сюжете «вектор возможностей» (С. Бочаров). В романе «Полет» принцип сюжетной неопределенности, актуальный для поэтики художественной модальности, реализуется по-особому: «возможный сюжет» представлен как эстетически неравная авторской версии развития событий. В романе происходит своеобразная игра различными вариантами событий, показаны возможные способы их художественного осмысления и оформления. Моделирование возможных вариантов развития сюжета по схемам масскульта, не только форма

их критики, но и воплощение авторской мысли о том, что субъективные представления о реальности, существующие в сознании персонажей, нередко оказываются для них единственно подлинным миром, в котором они существуют. Картина мира романа становится стереоскопической, вмещающей в себя множество субъективных представлений, множество разных версий реальности, ни одна из которых не может претендовать на полную и окончательную истинность.

Принцип сюжетной неопределенности воплощается в романах «Пилигримы», «Эвелина и ее друзья», в которых перед героями раскрывается «веер возможностей». Выбор одной из них, как правило, случаен. Случай в поэтике прозы Г. Газданова 1940 – 1960-х годов подчеркивает актуальность вероятности осуществления самых непредвиденных ситуаций, противоречивых и незакономерных. Вероятно, поэтому одно из важных мест в его прозе этого периода начинает занимать жанр новеллы, построенный на игре парадоксами.

Формальным и содержательным признакам новеллы в творчестве писателя соответствуют такие произведения, как «Жертва правосудия», «Мартын Расколинос», «Железный Лорд», «Мэтр Рай», «Ошибка», «Смерть господина Бернара», «Судьба Саломеи», «Вечерний спутник», «Княжна Мэри», «Письма Иванова».

Осваивая жанровую модель новеллы, писатель модифицирует ее в соответствии со своими творческими установками. Сохраняя внутреннюю меру жанра, которой можно считать концепцию относительности готовых истин, воплощающуюся в обязательном для новеллы неожиданном повороте, Г. Газданов модифицирует структуру новеллы. Он значительно углубляет психологизм, исследует глубокие слои психики героя. Это ведет к усилению лирического начала в тексте, в композиции которого доминантой становятся лирические отступления и рассуждения. По сравнению с классической новеллой особую роль играет рассказчик, участник или наблюдатель событий, его мысли, чувства, мнения, настроения и состояния. Новелла сближается с элементами других жанров, в частности притчи. Нередко в прямых оценках и выводах рассказчика содержится «пуант» новеллы, связанный с парадоксальностью мысли в большей степени, чем с неожиданным сюжетным поворотом.

Картина мира, сложившаяся в прозе писателя становится отправной точкой понимания ее структурных особенностей. Г. Газданов представляет оригинальный вариант романтического и символистского двоемирия: художественная действительность его произведений состоит из двух пространственно-временных континуумов – реально-географического и психологического. Психологическая реальность определяет и структурирует другие параметры модели мира, крайне субъективной. В картине мира подчеркнута его двойственность, парадоксальность, антиномичность. Именно психологический тип художественного пространства с его реальным и ирреальным компонентами определяют неповторимый облик и колорит газдановской прозы.

Система художественных приемов всецело подчиняется воплощению авторского мировидения, которое определяет соотношение родовых начал, особенности жанровой системы, поэтику повествования. Тенденция к интенсификации процессов синтеза в модернистской литературе, характеризует и прозу Гайто Газданова: сближение свойств эпики, лирики и драмы, смешение элементов различных жанровых разновидностей романа, конвергенция массового и элитарного кодов искусства. Феноменологический тип повествования является определяющим.

Прозу писателя необходимо воспринимать как сложную систему, элементы которой тесно взаимосвязаны. Поэтому попытка четкой дифференциации этапов ее развития может оказаться неадекватной тем процессам, которые происходили в поэтике Г. Газданова. Эволюция прозы Гайто Газданова – процесс не равномерный, затрагивающий поочередно отдельные аспекты поэтики. Это во многом осложняет создание четкой периодизации творчества писателя. Так, качественные изменения нарратива происходят в начале 1930-х годов, когда писатель преодолевает зависимость от орнаментальной прозы и обращается к феноменологическому типу повествования. Перестройка жанровой системы приходится на 1940–50-е годы, когда место экзистенциально-психологического рассказа, ведущего жанра в довоенном творчестве писателя, занимает новелла, а тенденция сближения психологического романа и романа о художнике с жанрами массовой беллетристики – мелодрамой, триллером, детективом усиливается под воздействием возросшего драматургического начала, преодолевающего экспансию лирики.

С определенной долей условности можно выделить в творчестве Гайто Газданова следующие этапы:

1926 – 1928 годы – период ученичества, носивший экспериментально-подражательный характер и включивший в себя дебютные рассказы писателя. На этом этапе доминантой, определяющей характер поэтики, является использование орнаментальной стилистики.

1929 – 1930-е годы – становление Г. Газданова как оригинального модернистского писателя, отмеченное формированием особого типа повествования, которое может быть названо феноменологическим.

1940 – 1960-е годы – этап новых художественных поисков. Доминантой стилевой системы прозы становятся категории сюжета, получающего большую смысловую и конструктивную нагрузку, и жанра как формы художественного освоения действительности. В этот период отличительной особенностью поэтики писателя является синтез жанров «высокой» и массовой литератур.

Каждый виток эволюции отражает рост активности авторского сознания, которое способствует модификации различных элементов текстовой структуры, приобретению ими дополнительных функций, консолидации традиционно разнородных элементов.

Проза Гайто Газданова – явление важное в контексте развития всех трех потоков русской литературы XX века (потаенной, официальной и

эмигрантской) и рассматривать ее надо именно с этих позиций. Она впитывает многие традиции модернистской литературы, наследует принципы, сложившиеся в произведениях писателей-модернистов 1900 – 1920-х гг. Художественные приемы прозы А. Белого, А. Ремизова, И. Бунина, К. Федина и других писателей творчески осваивались Г. Газдановым, на их основе формировались поэтика прозы писателя.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Художественная литература:

1. Бабель И. Одесские рассказы / И. Бабель. – Дрофа-Плюс, 2005. – 320 с. – ISBN 5-9555-0641-1.
2. Белый А. Петербург / А. Белый. – М.: Издательство: АСТ, 2007. – 352 с. – (Серия: Мировая классика). – ISBN 978-5-17-042000-1.
3. Бунин И. А. Сочинения в 4-х т. / Иван Бунин; под общ. ред. Н. М. Любимова. – М.: Правда, 1988. – Т. 3: Рассказы и повести 1917 – 1930. Жизнь Арсеньева. – 543 с.
4. Газданов Г. Алексей Шувалов / Г. Газданов; [публ. предисл., коммент. О. Орловой] // Дарьял. – 2003. – № 3. – ISSN 0868-644.
5. Газданов Г. Вечер у Клэр: Романы. Рассказы / Г. Газданов; сост. Т. Прокопов. – М.: ТЕРРА, 1997. – 732 с. – ISBN 5-85255-744-7.
6. Газданов Г. Сочинения в 3-х т. / Гайто Газданов; [вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, С.С. Никоненко, Л.В. Сыроватко, Ф.Х. Хадонова] – М.: Согласие, 1996. – ISBN 5-86884-035-6. Т. 3: Рассказы. На французской земле. – 848 с. – ISBN 5-86884-038-1.
7. Газданов Г. Сочинения в 5-и т. / Гайто Газданов; [вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, Т. Н. Красавченко, С. С. Никоненко, С. Р. Федякин, Ф.Х. Хадонова, М.Н. Шабурова] – М.: Эллис Лак, 2009. – ISBN 978-5-902152-71-2. Т.1: Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки. – 880 с. – ISBN 978-5-902152-72-9. Т. 4: Романы. Выступления на радио «Свобода». Проза, не опубликованная при жизни. – 736 с. – ISBN 978-5-902152-77-4. Т. 5: Письма. Полемика. Современники о Газданове. – 736 с. – ISBN 978-5-902152-78-1.
8. Газданов Г. Возвращение Будды. Романы / Г. Газданов. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 2000. – 380 с. – (Серия «Классики XX века»). – ISBN 5-222-01206-9.
9. Газданов Г. Вечер у Клэр. Ночные дороги. Романы / Г. Газданов. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – (Серия «Классики XX века») – 416 с. – ISBN 5-352-01139-9.
10. Газданов Г. Бистро / Г. Газданов // Возвращение Гайто Газданова: сб. науч. ст.; сост. М. А. Васильева. – М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье», Русский путь, 2000. – Вып. 1. – 308 с. – ISBN 5-85887-099-6.
11. Газданов Г. Когда я вспоминаю об Ольге / Г. Газданов // Возвращение Гайто Газданова: сб. науч.ст.; сост. М. А. Васильева. – М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье», Русский путь, 2000. – Вып. 1. – 308 с. – ISBN 5-85887-099-6.
12. Газданов Г. Призрак Александра Вольфа / Г. Газданов. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 224 с. – ISBN 5-352-01098-8.
13. Газданов Г. Черная капля / Г. Газданов // Возвращение Гайто Газданова: сб. науч. ст.; сост. М. А. Васильевой. – М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье», Русский путь, 2000. – Вып. 1. – 308 с. – ISBN 5-85887-099-6.
14. Джойс Д. Улисс / Д. Джойс; пер. с англ. Виктор Хинкис, Сергей Хоружий. – М.: Издательство: Эксмо, 2010. – 928 с. – ISBN 978-5-699-43288-2; 2010.
15. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 20 т. / Ф. М. Достоевский. – М.: Издательство: Воскресенье. – 2006. – (Серия: Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 18 томах). – 11596 с. – ISBN 5-88528-325-7.
16. Замятин Е. «Мы». Повести. Рассказы. / Е. Замятин. – М.: Дрофа, 2006. – (Серия: Библиотека отечественной классической художественной литературы). – 368 с. – ISBN 5-7107-7833-8, 5-358-00475-0.
17. Камю А. Избранное / А. Камю. – М.: Правда, 1990. – 480 с. – ISBN 5-253-00128-X.
18. Набоков В. Рассказы. Воспоминания / В. Набоков. – М.: Современник, 1991. – 656 с. – ISBN 5-270-01028-3.
19. Набоков В. Собрание соч. в 4-х т. / В. Набоков. – М.: Правда, 1990. – 2220 с. – Т.1.: Машенька. Король, дама, валет. Возвращение Чорба. – 416 с.

20. Пильняк Б. Голый год / Б. Пильняк. – М.: Издательство: АСТ, Москва, 2009. – 416 с. – (Серия: АСТ-Классика). – ISBN 978-5-17-059556-3, 978-5-403-01784-8.
21. Пруст М. В поисках утраченного времени. Собрание соч. в 6 т./ М. Пруст; пер. с фр. Николай Любимов. – Издательство: Крусь, 1992. – Т.1.: По направлению к Свану. – 384 с. – ISBN 5-88264-001-6.
22. Ремизов А. М. Сны и предсонье / А. М. Ремизов. – Издательство: Азбука Серия, 2000. – 432 с. – (Серия: Азбука-классика (pocket-book)). – ISBN 5-267-00412-X.
23. Ремизов А. М. Взвихренная Русь / А. М. Ремизов. – М.: Советский писатель, 1991. – 544 с. – ISBN 5-265-02264-3.
24. Федин К. Города и годы [Текст] / К. Федин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ereading.org.ua/book.php?book=132458.Fedin_Konstantin_Goroda_i_godi_Litru.ru.118788.fb2., свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
25. Чехов А. Рассказы / А. Чехов. – М, 1976. – 368 с.

Научная литература:

26. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции [Текст] / С. С. Аверинцев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448с. ст. 319 – 329, 347 – 367. [Электронный ресурс] / Библиотека Гумер – философия. – <http://www.gumer.info/> – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Aver_Ritor.php, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
27. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. – М.: Наследие, 1994. – 509 с. – ISBN 5-201-14197-2.
28. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918-1996) / В.В. Агеносов. – М.: Терра. Спорт, 1998.. – 543 с. – ISBN 5-93127-002-7.
29. Адамович Г. Литературная неделя. «Вечер у Клэр» Г. Газданова / Г. Адамович // Иллюстрированная Россия. – 1930. – 8 марта. – С. 14
30. Адамович Г. Литература в «Русских записках» / Г. Адамович // Последние новости. – 1939. – 29 июня.
31. Адамович Г. Часть литературная / Г. Адамович // Современные записки. – №59. Последние новости. – 1935. – 28 ноября.
32. Адамович Г. Часть литературная / Г. Адамович // – Современные записки. – Кн. 60-я. – Последние новости. – 1939. – 17 августа.
33. Адамович, Г. Литература в «Русских записках» / Г. Адамович // Последние новости. – 1939. – 27 апреля.
34. Азатов Г. Разысканный рассказ / Г. Азатов // Независимая газета. Книжное обозрение «Ex Libris». – 2004. – 29 января.
35. Андреев Л. Марсель Пруст / Л. Андреев. – М.: Высшая школа, 1968. – 95 с.
36. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – (Серия: Памятники мировой эстетической и критической мысли). – 184 с.
37. Архив А.М. Горького // ИМЛИ им. А.М. Горького. – КГ-П 55-12-32а. – 2006. – 416 с.
38. Архив М. и Т. Осоргинах в ВДИС. – Нантер, Франция. – F delta Res. – 841(1X11).
39. Асмолова Е.В. Своеобразие художественного психологизма в романах Гайто Газданова: автореф. дис... канд. филол. наук / Е. В. Асмолова. – М., 2006. – 25 с.
40. Асмолова Е.В. Своеобразие художественного психологизма в романах Г.И. Газданова: дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Асмолова. – М. : РГБ, 2006. – 204 с.
41. Бабичева Ю.В. «Ночные дороги» Гайто Газданова: Проблема стиля и жанра / Ю.В. Бабичева // Дарьял. – 2002. – № 3. – С. 124 – 141.
42. Бабичева Ю.В. Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века: учеб. пособие для вузов / Ю.В. Бабичева. – Вологда: Русь, 2002. – 86 с.

43. Барлас Л.Г. Русский язык. Стилистика / Л.Г. Барлас. – Просвещение, М., 1978. – (Серия: Библиотека учителя русского языка). – 256 с.
44. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ.ст. Г. К. Косикова. – М.: Универс, 1994. — М.: Прогресс, 2000. — 616 с.— ISBN 5-01-004663-6.
45. Басинский П., Федякин С. Русская литература конца XIX начала – XX века и первой эмиграции: пособие для учителя / П. Басинский, С. Федякин. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 528 с. – ISBN 5-7695-0258-4.
46. Басинский П. В. Возвращение: Полемиические заметки о реализме и модернизме / П.В. Басинский // Новый мир. – 1993. – № 11. – С. 230–238. – ISSN 0130-7673.
47. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – «NEXТ», 1994. – 512 с. – ISBN 5-88316-018-X.
48. Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском. ЭСТ / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с. // Цит. по: Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие / С. Н. Бройтман. – МРГГУ, 2001. – 320 с. – ISBN 5 – 7281 – 0400 – 2.
49. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук [Текст] / М.М. Бахтин. – Эстетика словесного творчества // Словарь литературных терминов. Электронный ресурс. – URL – режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary /obrazavtora.htm> – свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
50. Бахтин М.М. Проблема текста / М.М. Бахтин: в 7 т. – М. : Русские словари, 1997. – Т. 5. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подг. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 732 с. – С. 300—307. – ISBN 5-89216-011-4, 5-89216-010-6.
51. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с. – С. 324 – 407.
52. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М, 1975. – 504 с.
53. Бахтин М.М. Слово в поэзии и прозе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы. – М., 1972 – № 6. – С. 55 – 85. – ISSN 0042- 8795.
54. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // ЭСТ; Цит. по: Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие / С.Н. Бройтман. – МРГГУ, 2001. – 320 с. – ISBN 5 – 7281 – 0400 – 2.
55. Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. Соч. в 7 т. / М. М. Бахтин; [вступ. ст., подгот. текста и коммент. С.Г. Бочарова, С.С. Аверинцева]. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с. – ISBN 5-267-00272-0.
56. Бахтин М.М. Слово в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1965. – №8. – С. 84 – 90. – ISSN 0042- 8795.
57. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
58. Белова Н. А. “Парижский текст” в русской литературе первой половины XIX века (к постановке проблемы) / Н. А. Белова // Вестник Югорского государственного университета. – 2011. – Вып. 1 (20). – С. 71 – 73. – ISSN 1816-9228.
59. Белый А. История становления самопознания / А. Белый. – Цит. по: История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страда, Е.Эткинда. – М.: Прогресс, 1995. – 704 с. – ISBN 5-01-003582-0.
60. Белый А. Смысл искусства // Символизм как миропонимание / А. Белый. – Издательство: Республика, М., 1994. – (Серия Мыслители XX века). – 528 с. – ISBN 5-250-02224-3.
61. Белый А. Критика – Эстетика. Теория символизма: в 2 т. / А. Белый. – М., 1994. – 572 с. – ISBN 5-210-02058-4; Т. 2. – 238 с. – ISBN 5-210-01961-6.
62. Берберова Н. Курсив мой: Автобиография / Н. Берберова. – М.: Согласие, 1996. – 736 с. – ISBN 5-86884-034-8.

63. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.: «КАНОН – Пресс», 1998. – 384 с. – (Серия: Канон философии). – ISBN 5-87533-107-0.
64. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского / Н.А. Бердяев. – Прага, 2001. – 174 с. – ISBN 5-8159-0113-X.
65. Бердяев Н.А. Самопознание: Опыт философской автобиографии / Н.А. Бердяев. – М.: Издательство: Мир книги, Литература, 2010. – 416 с. – (Серия: Великие мыслители). – ISBN 978-5-486-03411-4.
66. Березин В. Ровесники [Текст] / В. Березин. – Режим доступа: <http://www.hrono.ru/statii/2001/gazdan10.html> – свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
67. Бзаров Р.С. Об осетинском родстве Гайто Газданова / Р.С. Бзаров // Северная Осетия. – 1998. – 27 ноября.
68. Бзаров Р.С. Осетинский культурно-исторический контекст детства и юности Гайто Газданова / Р.С. Бзаров // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: сб. науч. тр. ИНИОН РАН: Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. (отдел литературоведения). / сост.: Т.Н. Красавченко, М.А. Васильева, Ф.Х. Хадонова. – М.: Б-ка-фонд «Русское зарубежье», 2005. – 344 с. – ISBN 5-248-00230-3, ISBN 5-98854-002-3.
69. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н.С. Болотнова. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992. – С. 25–27. – 309 с. – ISBN 5-7511-0360-2.
70. Борев Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Борев. – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – 829 с. – ISBN 5-9648-0003-3.
71. Боровская А.А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. : монография / А.А. Боровская. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2009. – 260 с. – ISBN 978-5-9926-0314-9.
72. Бочарова З.С. Судьбы российской эмиграции: 1917 – 1930-е гг. / З. С. Бочарова. – Уфа: Восточный ун-т, 1998. – 122 с.
73. Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете / С.Г. Бочаров // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. – М.: Наука, 1990. – С. 14 – 38. – ISBN 5-02-011372-7.
74. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения» в литературах Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: генезис и поэтика: автореф. дис. на соиск.уч.ст. доктора филол. наук / Н.С. Бочкарева. – М., 2001. – 390 с.
75. Боярский В.А. Поэтика прозы Гайто Газданова 1940 –х годов: дис. ...канд. филол. наук / В.А. Боярский. – Томск, 2003. – 184 с.
76. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учеб. пособие для вузов / С.Н. Бройтман. – МРГГУ, 2001. – 320 с. – ISBN 5 – 7281 – 0400 – 2.
77. Булучевский Ю.С. Контрапункт. Краткий музыкальный словарь для учащихся / Ю.С. Булучевский, В.С. Фомин. – Л.: Музыка, 1990. – 222 с.– ISBN 5-7140-0284-9.
78. Бютор М. Роман как исследование / М. Бютор. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 208 с. – ISBN 5-211-04009-0.
79. Варшавский В.С. Незамеченное поколение / В.С. Варшавский. – М.: ИНЭКС, 1992. – 384 с. – ISBN 5-8400-0001-9.
80. Варшавский В. О «герое» эмигрантской литературы / В. Варшавский. – Числа. – 1932. – № 6. – С. 164 – 172.
81. Васильева Т.В. Жанровый синтез в русской классической прозе конца XIX – начала XX вв.: автореф. дис. ...канд. филол. наук / Т.В. Васильева. – М., 2011. – 21с.
82. Введение в литературоведение: учеб. пособие / П.А. Николаев, Е.З. Цыбенко, Л.В.Чернец / отв. ред. П.А. Николаев. – М., 2000. – С. 11 – 20.
83. Вейдле В. Умирание искусства / В. Вейдле; сост. В. Толмачев – Издательство: Республика, М., 2001. – 448 с. – (Серия: Прошлое и настоящее). – ISBN 5-250-01816-5.
84. Вейдле В. Гайто Газданов «История одного путешествия» / В. Вейдле // Русские записки. – 1939. – № 14 – 16. – С. 200 – 201.

85. Вейдле В. «Новая проза» Газданова // Новое русское слово. – 1977. – 30 января. – ISSN: 0730-8949.
86. Веретенцова Т.А. Из наблюдений над особенностями текстов Гайто Газданова / Т.А. Веретенцова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур: сб. науч. тр. ИМЛИ РАН: / редкол.: Ю.Б. Борев, Ю.Д. Нечипоренко, А.М. Ушаков, А.И. Чагин. – М., 2008. – 304 с. – ISBN 978-5-9208-0283-5.
87. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с. – (Серия: Классика литературной науки). – ISBN 5-06-000256-X.
88. Виноградов В.В. О теории художественной поэтики / В.В. Виноградов. – М., 1971. – 238 с.
89. Виноградов В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М., Высш. школа, 2005. – 288 с. – ISBN 5-06-004547-1.
90. Вулис А. Поэтика детектива / А. Вулис // Новый мир. – 1978. – № 1. – С. 244 – 258. – ISSN 0130-7673.
91. Высоцкая В.В. Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа»: принципы построения. / В.В. Высоцкая // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур: сб. науч. тр. ИМЛИ РАН: / редкол.: Ю.Б. Борев, Ю.Д. Нечипоренко, А.М. Ушаков, А.И. Чагин. – М., 2008. – 304 с. – ISBN 978-5-9208-0283-5.
92. Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе / Г. Газданов // Современные записки. – 1936. – Кн. 60.
93. Газданов Г. Стенограмма доклада «Литература социального заказа» на собрании масонской ложи «Северная звезда» / Г. Газданов. – Архив ложи в Национальной библиотеке Франции, фонд Маршака (FM. Marchak). – 8 марта 1951 г.
94. Газданов Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане / Г. Газданов // Воля России. – 1929. – № 5–6. – С. 96 – 107.
95. Газданов Г.И. Мысли о литературе / Г.И. Газданов // Новая газета. – 1931. – 15 апреля.
96. Газданов Г. Литературные признания / Г. Газданов // Встречи. – 1934. – № 6.
97. Газданов Г. О Гоголе / Г. Газданов // Мосты. – 1960. – № 5. – С. 171 – 183.
98. Газданов Г. О Чехове / Г. Газданов // Новый журнал. – 1964. – №76 – С. 128 – 139.
99. Газданов Г. О Борисе Поплавском / Г. Газданов // Время и мы. Российско-американский литературный журнал. – М.-Нью-Йорк. – 1994. – № 123. – ISSN 0737-7061.
100. Газданов Г. Я всегда жил в нищете / Г. Газданов // Время и мы. Российско-американский литературный журнал. – М.-Нью-Йорк. – 1994. – № 123. – ISSN 0737-7061.
101. Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: сб. науч. тр. ИНИОН РАН: Центр гуманитар.науч.-информ.исслед. (отдел литературоведения) / сост.: Т.Н. Красавченко, М.А.Васильева, Ф.Х. Хадонова. – М.: Б-ка-фонд «Русское зарубежье», 2005. – 344 с. – ISBN 5-248-00230-3, ISBN 5-98854-002-3.
102. Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур: сб.науч.тр. ИМЛИ РАН / редкол.: Ю.Б. Борев, Ю.Д. Нечипоренко, А.М. Ушаков, А.И. Чагин. – М., 2008. – 304 с. – ISBN 978-5-9208-0283-5.
103. Гайбарян О.Е. Искусство и творческая личность в художественном мире Гайто Газданова: Эстетический и поэтологический аспекты: дис. ... канд. филол. наук / О.Е. Гайбарян. – М.: РГБ, 2005. – 192 с.
104. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука: Вост. лит., 1994 – 304 с. – ISBN 5-02-017721-0.
105. Гаспаров М.Л. Поэтика / М.Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1990.
106. Гиль О.Л. Английский интеллектуальный роман / О.Л. Гиль. – Омск: Изд-во Омск. пед. ун-та, 2001. – 56 с.
107. Гинзбург Л. О лирике / Л. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1974. – 408 с.

108. Гинзбург Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 224 с.
109. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л., 1977. – 2-е изд. – 450 с.
110. Глинин Г.Г. Автор и герой в поэмах А. Блока / Г.Г. Глинин. – Астрахань: Изд-во АГПУ, 2000. – 410 с. – ISBN 5-8820-545-0.
111. Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920 – 1990-е годы) / М.М. Голубков. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 368 с. – ISBN 978-5-7695-4733-1.
112. Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола / М.М. Голубков. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 268 с. – ISBN 5-7567-0155-9.
113. Горбов Я.Н. Литературные заметки. Гайто Газданов. Нищий / Я.Н. Горбов // Возрождение. – 1962. – Вып. 129. – С.142 – 150.
114. Гроф С. «Путешествие в поисках себя» / С. Гроф. – М.: Изд-во трансперсонального института, 2001. – 336 с. – ISBN 5-93509-007-4, 5-89939-030-1.
115. Гудков Б. Массовая литература как проблема. Для кого? Раздраженные заметки человека со стороны / Б. Гудков // Новое литературное обозрение, 1996. – № 22. – ISSN 0869-6365.
116. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя / Г.А. Гуковский. – Л.: Гослитиздат, 1959. – 530 с.
117. Гуль Р.Б. – Г.И. Газданову от 6 марта 1960 г. / Р.Б. Гуль // Газданов Г. Сочинения в 5 т; [вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко, С. Р. Федякин, Ф.Х. Хадонова, М.Н. Шабурова] – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 5. – 736 с. – ISBN 978-5-902152-78-1.
118. Гуль Р. Я унес Россию. Апология эмиграции: в 3 т. / Р.Б. Гуль – Нью - Йорк: Мосты, 1989. – 1680 с. – ISBN 5-93381-010-X, 5-93381-061-4, 5-93381-026-6, 5-93381-027-4.
119. Гумилев Л.Н. Конец и вновь начало / Л.Н. Гумилев. – М.: Астель, 2010. – с. 431. – ISBN 978-5-17-044877-7.
120. Гуссерль Э. Кризис человечества и философия / Э. Гуссерль // Вопросы философии. – № 3. – 1986. – С. 35. – ISSN 0002-3442.
121. Давыдова Т. Жанры и антижанры / Т. Давыдова // Литературная учеба. – 2002. – № 3. – С. 148 – 151. – ISSN 0203-5847.
122. Дальние берега: Портреты писателей эмиграции / сост. предисл., коммент. В. Крейда. – М.: Республика, 1994. – 384 с. – ISBN 5-250-02304-6.
123. Дарьялова Л.Н. «Возвращение Будды» Газданова и «Возвращение Будды» Вс. Иванова: опыт художественной интерпретации / Л.Н. Дарьялова // Газданов и мировая культура: сб. ст. / И.В. Кондаков, Л.Б. Брусиловская, В.С. Березин и др.; ред.-сост. Л.В. Сыроватко; [Калинингр. регион. молодёж. обществ. орг. «Центр «Молодёжь за свободу слова»]. – Калининград: ГП «КГТ», 2000. – 238 с. – ISBN 5-87869-087-X.
124. Дарьялова Л.Н. Роман Газданова: феноменологические и экзистенциальные аспекты / Л.Н. Дарьялова // Русское Зарубежье: приглашение к диалогу: сб. науч. трудов / отв. редактор Л.В. Сыроватко; Центр "Молодёжь за свободу слова". – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – 281 с. – ISBN 5-88874-464-6.
125. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / Л. Диенеш; перевод с англ. Т. Салбиев. – Владикавказ: Изд-во Сев.-Осет. ин-та гуманитарных исслед., 1995. – 304 с. – ISBN 5-88734-003-7.
126. Доброскокина Н.В. Париж как художественный феномен в романах Г. Газданова: автореф. дис... канд. филол.наук / Н. В. Доброскокина. – Киров, 2012. – 28 с.
127. Долинин К.А. Интерпретация текста / К. А. Долинин. – М.: Издательство: Либроком, 2010. – 168 с. – ISBN 978-5-397-01324-6.
128. Домашнев А.И. и др. Интерпретация художественного текста: учеб. пособие для вузов / А.И. Домашнев. – М. : Просвещение, 1989. – 208 с.
129. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества / Р. В. Дуганов. – Советский писатель, М., 1990. – 38 с. – ISBN 5-265-01499-3.

130. Дымарский М.Я. Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива / М.Я. Дымарский // В.В. Набоков: Pro et Contra: В 2 т. / сост. Борис Аверин. – М., 2001. – Т. 2. – 1064 с. – (Серия: Русский путь). – ISBN 5-88812-139-8.
131. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.) / М.Я. Дымарский. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1999. – 296 с. – ISBN 5-484-00539-6, 978-5-484-00539-0.
132. Дьяконова И.А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова: дис. ... канд. филол. наук / И.А. Дьяконова. – И.: РГБ, 2003. – 165 с.
133. Дюдина О.М. Поэтика романов Гайто Газданова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.М. Дюдина. – М., 2000. – 25 с.
134. Евнина Е. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX – начала XX века: учеб. пособие / Е. Евнина // Импрессионисты: Их современники, их соратники. – М., 1976. – 319 с.
135. Евнина Е. Мопассан и его рассказы / Е. Евнина // Maupassant G. de. Contes et nouvelles. – М.: Прогресс, 1976. – 336 с.
136. Егорова О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX в.: дис. ... доктора филол. наук / О.Г. Егорова. – Волгоград, 2004. – 550 с.
137. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А.Б. Есин. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 248 с. – ISBN 978-5-89349-049-7.
138. Есин А.Б. Время и пространство / А.Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины; под. ред. Л. В. Чернец. – М.: Издательство: Высшая школа, Академия, 1997. – 337 с. – ISBN: 5-06-003357-0, 5-7695-0381-5.
139. Жаринов Е.В. Историко-литературные корни массовой беллетристики / Е.В. Жаринов. – М.: ГИТР, 2004.
140. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж.. Женетт: Фигуры III. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с. – Т. 2. – ISBN: 5-8242-0064-5, 5-8242-0065-3.
141. Жердева В.М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции (Б. Поплавский, Г. Газданов): дис. ... канд. филол. наук / В.М. Жердева. – М., 1999. – 215 с.
142. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 408 с.
143. Жирмунский В.М. Задачи поэтики / В.М. Жирмунский // Задачи и методы изучения искусства. – Пр., 1924.
144. Жолковский А. К., Щеглов К. Работы по поэтике выразительности / А.К. Жолковский. – М., Изд-во: Издательская группа "Прогресс", 1996. – 344 с. – ISBN 5-01-003396-6.
145. Закуренок А.Ю. Три лика смерти в романах Газданова / А.Ю. Закуренок // Русская словесность, 2002. – № 4. – С. 5 – 15– ISSN: 0868-9539.
146. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учеб. пособие / В.В. Заманская. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с. – ISBN 5-89349-302-8, 5-02-022528-2.
147. Зверев А.М. Парижский топос Газданова / А.М. Зверев // Возвращение Гайто Газданова: науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения: сб. науч. тр. / сост. М.А. Васильева. — М.: Русский путь, 2000. – 308 с., ил. – Вып. 1. – С.59. – ISBN: 5-85887-099-6.
148. Звягина М.Ю. Трансформация жанров в русской прозе конца XX века: автореф. дис. ...на соиск. уч.ст.. доктора филол. наук / М.Ю. Звягина. – М., 2002. – 42 с.
149. Иванов Вяч.Вс. Поэтика / Вяч. Вс. Иванов // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). – М., 1962 – 1978. – Т. 5. – С. 936 – 943.
150. Иоффе И. Культура и стиль: Система и принципы социологии искусств. Часть 2 / И. Иоффе. – Издательство: Говорящая книга, 2010. – 928 с. – (Серия: Письмена времени). – ISBN 978-5-98712-037-8.

151. Исаев Г.Г. Художественная репрезентация Ближнего Востока в лиро-документальном дискурсе И. Бунина (цикл путевых поэм «Тень птицы»): коллективная монография / Г.Г. Исаев // Художественная картина мира в фольклоре и творчестве русских писателей: / Ю.В. Бельская, Д.М. Бычков и др.; под ред. Г.Г. Исаева. – Астрахань: Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2011. – 335 с. – ISBN 978-5-9926-0454-2.
152. Исаев Г.Г. Вступление. Русская литература конца 1980-х – первой половины 1990-х годов: хрестоматия для средней и высшей школы / Г.Г. Исаев // Современная русская литература (1985–1995); сост. В.М. Гвоздей, М.Ю. Звягина, Г.Г. Исаев и др. – Астрахань: Изд-во АГПУ, 1997. – 647 с. – С. 4 – 61. – ISBN 5-88200-161-3.
153. История русской литературы: XX век: Серебряный век: учеб. пособие / под ред. Ж.Нива, И. Сермана, В. Страда, Е. Эткинда. – М.: Прогресс, 1995. – 704 с. – ISBN 5-01-003582-0.
154. Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг.: монография / С.М. Кабалоти. – СПб.: Петербургский писатель, 1998. – 336 с. – ISBN 5-88986-007-0.
155. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г.Кавелти // Новое литературное обозрение, 1996. – № 22. – ISSN 0869-6365.
156. Каталог архива Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета. 1996. V. 7. № 4. Р. 41-58. Пер.Т. Красавченко. Тетрадь 3. л. 15,16,17,42-47,48,49-50 // Газданов Г.: Сочинения в 5 т; [вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко, С.Р. Федякин, Ф.Х. Хадонова, М.Н. Шабурова] – М.: Эллис Лак, 2009. – Т.5. – 736 с. – ISBN 978-5-902152-78-1.
157. Квятковский А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – М.: Издательство: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
158. Келдыш В. На рубеже художественных эпох (О русской литературе конца XIX – начала XX века) / В. Келдыш // Вопросы литературы. – 1993. – Вып.2. – С. 92 – 105. – ISSN 0042- 8795.
159. Кибальник С.А. Художественная феноменология Чехова [Текст] / С.А. Кибальник. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/44064.php>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. Рус.
160. Кибальник С.А. Газданов и Набоков / С.А. Кибальник // Русская литература. – СПб. – № 3. – 2003. – С. 22 – 41 – ISSN 0131-6095.
161. Кибальник С.А. Буддийский код романов Гайто Газданова / С.А. Кибальник // Русская литература. – СПб. – 2008. – 2. – С42 – 60 ISSN 0131-6095.
162. Кибальник С.А. Образ Чехова и чеховской России в современном мире: сб. ст. / С.А. Кибальник / отв. ред. В.Б. Катаев и С.А. Кибальник. – СПб., 2010.
163. Ким Се Юнг. Жанровое своеобразие романов Г. Газданова 1930-х гг.: дис. ...канд. филол. наук / Юнг Се Ким. – М., 1996. – 177 с.
164. Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920 – 1930-х годов: сб. науч. тр. Ч.2. / редкол.: Петрова Т. Г. и др. – М.: ИНИОН РАН, Центр гуманит. науч.- информ. исслед, 2006. – 212 с. – (Отдел литературоведения). – ISBN 5-248-00218-4.
165. Княжицкий А. Притчи / А. Княжицкий. – М.: Мирос, 1994. – 216 с.
166. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: монография / Ю.В. Ковалев. – Л.: Худож. лит., 1984. – 296 с.
167. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. / Н.А. Кожевникова. – М.: РАН, ин-т. рус. яз., 1994. – 334 с.
168. Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой / Н.А. Кожевникова // Известия АН, 1976. – Т. 35. – № 1. – С. 55 – 66. – (Серия литературы и языка).
169. Кожинов В. Рассказ / В. Кожинов // Словарь литературоведческих терминов / Ред. - сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974. – 512 с. – С. 309 – 310.

170. Колобаева Л. «Никакой психологии», или фантастика психологии? (о перспективах психологизма в русской литературе нашего века) / Л. Колобаева // Вопросы литературы. – 1999. – № 2. – ISSN 0042-8795.
171. Колобаева Л. От временного к вечному: Феноменологический роман в русской литературе XX века / Л. Колобаева // Вопросы литературы. – 1989. – № 3. – ISSN 0042-8795.
172. Кондаков И.В. Русский символизм / И.В. Кондаков // Культурология. XX век. – СПб., 1998. – 445 с. – ISBN 5-7914-0028-4.
173. Кондаков И.В. «Сквозь туман и расстояние...». Гайто Газданов у истоков постмодернизма в изгнании / И.В. Кондаков // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: сб. науч. тр. ИНИОН РАН: Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. (отдел литературоведения). / сост.: Т. Н. Красавченко, М.А. Васильева, Ф.Х. Хадонова. – М.: Б-ка-фонд «Русское зарубежье», 2005. – 344 с. – ISBN 5-248-00230-3, ISBN 5-98854-002-3.
174. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б.О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма. – Куйбышев, 1981. – 160 с.
175. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
176. Кормилов С.И. Русская литература 20 – 90-х годов XX века: основные закономерности и тенденции / С.И. Кормилов // История русской литературы XX века (20 – 90-е годы). Основные имена / отв. ред. Кормилов С.И. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 477 с. – ISBN 5-89042-036-4.
177. Корниенко А.А. Современная французская новелла в поисках новых форм: монография / А.А. Корниенко. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2000. – 292 с. – ISBN 5-89966-224-7.
178. Костюков Л.В. Качество, форма, содержание. О рассказе Газданова «Письма Иванова» / Л.В. Костюков // Возвращение Гайто Газданова: науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения: сб. науч. тр. / сост. М.А. Васильева. — М.: Русский путь, 2000. – 308 с., ил. – Вып. 1. – ISBN 5-85887-099-6.
179. Крайний А. (Гиппиус З.) Полет в Европу / А. Крайний // Современные записки. – 1924. – № 18. – С. 123 – 138.
180. Красавченко Т.Н. Газданов и масонство / Т.Н. Красавченко // Возвращение Гайто Газданова: науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения / сост. М. А. Васильева. — М.: Русский путь, 2000. – 308 с., ил. – Вып. 1. – С. 144 – 151. – ISBN 5-85887-099-6.
181. Красавченко Т.Н. Газданов-экзистенциалист. Два рассказа и фрагмент из архива в Гарварде / Т.Н. Красавченко // Возвращение Гайто Газданова: науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения / сост. М.А. Васильева. — М.: Русский путь, 2000. – 308 с., ил. – Вып. 1. – С. 239 – 243. – ISBN 5-85887-099-6.
182. Красавченко Т. Проза, не опубликованная при жизни / Т. Красавченко: Газданов Г. Сочинения в 5 т / Гайто Газданов; [вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко, С.Р. Федякин, Ф.Х. Хадонова, М.Н. Шабурова] – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 4. – С. 717 – 718. – ISBN 978-5-902152-71-2.
183. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева; пер. с фр. Корсикова Г.К., Нарумова Б. Н. – 2004. – 656 с. – ISBN 5-8243-0500-5.
184. Критика русского зарубежья: в 2 ч.: учеб. пособие / сост. предисл., преамбл., примеч. О.А. Коростылев, Н.Г. Мельников. – М.: ООО «Издательство «Олимп», 2002. – (Библиотека русской критики). Ч. 1. – 471 с. – ISBN 5-8195-9482-8; Ч. 2. – 459 с. – ISBN 5-8195-0483-6.
185. Кузнецова Е.В. Творчество Гайто Газданова: 1920 – 1950 гг.: монография / Е.В. Кузнецова. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2009. – 125 с. – ISBN 978-5-9926-0184-8.

186. Кузнецова Е.В. Жанровые и структурно-стилистические особенности прозы Гайто Газданова: монография / Е.В. Кузнецова. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – 176 с. – ISBN 978-5-9926-0419-1.
187. Кузнецов И. Прохладный свет: О подлинной реальности Мирчи Элиаде и Гайто Газданова / И. Кузнецов // Иностранная литература. – 1998. – № 6. – С. 212 – 219. – ISSN 0130-6545.
188. Кузнецова Т.Ф., Межуев В.М., Шайтанов И.О. и др. Картина мира и образ культуры: учеб. пособие / Т.Ф. Кузнецова, В.М. Межуев и др. – М., 1995. – 279 с.
189. Кузнецова Т.Ф., Луков Вл.А., Луков М.В. Массовая беллетристика как дизайн (к изучению феноменов массовой культуры в вузе) // Высшее образование для XXI века: материалы V международной научной конференции / Секция 6. Высшее образование и мировая литература. – Вып. 1. / отв. ред. Вл.А. Луков, Н.В. Захаров. – Москва, — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. — 100 с. — С. 77– 82.
190. Кумбашева Ю. Мотив сна в русской лирике первой трети XIX века: дис. ... канд. филол. наук / Ю. Кумбашева. – СПб, 2001. – 230 с.
191. Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем... Роман "Мы" Е.И. Замятина / Т. Лахузен, Е. Максимова, Э. Эндрюс. – СПб., 1994. – 118 с.
192. Левин Ю.И. Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова / Ю.И. Левин // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. – 822 с. – ISBN 5-7859-004-2.
193. Левин Ю.И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар» / Ю. И. Левин // Russian Literature IX. – 1981. – С. 191 – 229.
194. Лежнев А.И. Бабель / А. Лежнев // О литературе: статьи [Вступ.ст. Г.А. Белой: коммент. М.Г. Коминарской]. – М., 1987. – 429 с.
195. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – 255 с.
196. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: в 2-х т. / Н.Л. Лейдерман, М. Липовецкий. – Т. 2: 1968 – 1990. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с. – ISBN 5-7695-1454-X.
197. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. – 607 с. – ISBN 5-8243-0420-3446.
198. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов / М. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 455. – ISSN 0869-6365.
199. Литература русского зарубежья (1920 – 1990): учеб. пособие / под общ. ред. А. И. Смирновой. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 640 с. – ISBN 5-89349-674-4.
200. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918 – 1940. Писатели Русского зарубежья / ред. Николай Богомолов, Елена Цурганова, Алексей Чагин. – М.: «Российская политическая энциклопедия», 2006. – Том 1. – 544 с. – ISBN 5-8243-0773-3.
201. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: Издательство: Интелвак, 2003. – 800 с. – ISBN 5-93264-026-X.
202. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины [Текст] / под ред. Л.В. Чернец. – [Электронный ресурс]: stavatv.narod.ru/dopolnit/book0080.htm – Режим доступа свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. Рус.
203. Литература русского зарубежья: 1920 – 1940: учеб. пособие / под. ред. О.Н. Михайлова. – М., 1993. – 335 с.
204. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с.
205. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. Лихачев. – СПб.: Алетейя, 1999. – 600 с. – ISBN 5-89329-059-3.

206. Локс К. О современной русской литературе / К. Локс // Печать и революция. – 1923. – № 3.
207. Лотман Ю. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю. Лотман // Труды по знаковым системам. VII. – Тарту, 1975.
208. Лотман Ю. и тартуско-московская семантическая школа / Ю. Лотман. – М.: Гнозис, 1994. – ISSN 1998-9873.
209. Лотман Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с. – ISBN 5-210-01488-6.
210. Лотман Ю. Символические пространства / Ю. Лотман // Семиосфера. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000.
211. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. Лотман // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988.
212. Лотман Ю. О русской литературе: Статьи и исследования 1958–1993 гг. История русской прозы. Теория литературы / Ю. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1997.
213. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970.
214. Луков В.А. Тезаурусные структуры понимания нового содержания: жанры, жанровые системы, жанровые генерализации [Текст] / В.А. Луков. – [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://zpu-journal.ru> свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. Рус.
215. Лунц Л. На запад! / Л. Лунц // Серапионовы братья. Антология: манифесты, декларации, статьи избранная проза, воспоминания. / сост., вступ. ст. и прим. Т. Ф. Проколова. М., 1998. – 640 с. – ISBN 5-88527-186-0.
216. Лунц Л. «Почему мы Серапионовы братья» / Л. Лунц // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. IV. – С. 324 – 325.
217. Мальцев Ю. Иван Бунин 1870 – 1953 / Ю. Мальцев. – Frankfurt a M. Moskau: Лосев, 1994. – 432 с.
218. Мальцев Ю. Феноменологический роман / Ю. Мальцев // Грани. – 1995. – № 175.
219. Мамаев К.Н. Выстрел в Александра Вольфа / К. Н. Мамаев // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур: сб. науч. тр. ИМЛИ РАН / редкол.: Ю.Б. Борев, Ю.Д. Нечипоренко, А.М. Ушаков, А.И. Чагин. – М., 2008. – 304 с. – ISBN 978-5-9208-0283-5.
220. Марсель Г. Метафизический дневник / Г. Марсель // Он же. Быть и иметь. – Новочеркасск: «Сагуна», 1994.
221. Мартынов А.В. Об особенностях философского мировосприятия Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур: сб. науч. тр. ИМЛИ РАН / редкол.: Ю.Б. Борев, Ю.Д. Нечипоренко, А.М. Ушаков, А.И. Чагин. – М., 2008. – 304 с. – ISBN 978-5-9208-0283-5.
222. Мартынов А. В. Газданов и Камю // Возвращение Гайто Газданова: науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения: сб. науч. тр. / сост. М.А. Васильева. — М.: Русский путь, 2000. – 308 с., ил. – Вып. 1. – С. 66. – ISBN 5-85887-099-6.
223. Матанцева Л.В. Поэтика ранней прозы Г. Газданова. Роман "Вечер у Клэр", рассказы 20 – 30-х годов: дис. ... канд. филол. наук / Л.В. Матанцева. – Самара, 2005. – 237 с.
224. Матанцева Л.В. Ранняя проза Г. Газданова в контексте эстетики и поэтики экзистенциализма / Л.В. Матанцева // Вестник Сам.ГУ. – Литературоведение. – 1999. – № 1 – ISSN 1810- 5378.
225. Матвеева Ю.В. Экзистенциальное начало в творчестве Гайто Газданова / Ю.В. Матвеева // Дарьял. – 2001 – № 2 – С. 147 – 179. – ISSN 0868-6440.
226. Матвеева Ю.В. Превращение в любимое: Художественное мышление Гайто Газданова: учеб. пособие / Ю.В. Матвеева. – Екатеринбург: УрГУ. – 2001. – 97 с. – ISBN 5-7525-1000-1.
227. Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants: автореф. дис. на соиск. уч. ст. доктора филол. наук / Ю.В. Матвеева. – Екатеринбург, 2009. – 41 с.

228. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Текст] / Н. Е. Меднис. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. Рус.
229. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – Издательство: Восточная литература, 2000. – 408 с. – (Серия: Исследования по фольклору и мифологии Востока). – ISBN 5-02-017878-0.
230. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма / И.Г. Минералова. – М.: Флинта, 2004. – 272 с. – ISBN 5-89349-474-1, 5-02-002973-4.
231. Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII – XIX вв. / А.В. Михайлов // Классика и современность. – М., 1991.
232. Можейко М. Пастиш / М. Можейко // Энциклопедия постмодернизма; сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. – 1040 с.
233. Молчанов В. Феноменология: словарь / В. Молчанов // Современная западная философия. – М., 1991. – 441 с. – ISBN 5-250-00734-1.
234. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: дис. на соиск. уч. ст. доктора филол. наук / Н.А. Нагорная. – М., 2004. – 414 с.
235. Нечипоренко Ю.Д. Литература свидетельства: феномен Гайто Газданова. [Текст] / Ю.Д. Нечипоренко. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.darial-online.ru/2003_1/nechipor.shtml, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. Рус.
236. Нечипоренко Ю.Д. Таинство Газданова / Ю.Д. Нечипоренко // Возвращение Гайто Газданова: сб. науч. тр. / сост. М.А. Васильева. — М.: Русский путь, 2000. – 308 с., ил. – С. 179 – 186. – ISBN 5-85887-099-6.
237. Нива Ж. Мистификация прежде всего / Ж. Нива // Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе. – М., 1999. – С. 300 – 303.
238. Никоненко Ст. Загадка Газданова / Ст. Никоненко // Газданов Г. Сочинения в 5 т. / Гайто Газданов; [вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, Т. Н. Красавченко, С.С. Никоненко, С.Р. Федякин, Ф.Х. Хадонова, М.Н. Шабурова] – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 1 – 880 с. – ISBN 978-5-902152-71-2.
239. Никоненко С. Гайто Газданов – человек, писатель, критик // Литературное обозрение. 1996. № 9 – 10.
240. Нинов А. Рассказ / А. Нинов // Краткая литературная энциклопедия: В 9 Т. – М, 1962 – 1978. – Т. 6. – Стлб. 193.
241. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше. – М.: Интербук, 1990. – 301 с. – (Серия «Страницы мировой философии»).
242. Новик Ал. Журнальная беллетристика / Ал. Новик // Современные записки. – № 45 // Воля России. – 1931. – № 3 – 4. – С. 375 – 378.
243. Новиков М. «И я видел мир таким» / М. Новиков // Литературное обозрение. – 1996. – № 9 – 10. – ISSN 0321-2904.
244. Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Л.А. Новиков; отв. ред. Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1990. – 181 с. – ISBN 959840.
245. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в творчестве Ремизова / Ю.Б. Орлицкий // Алексей Ремизов: Исследование и материалы; под ред. А. М. Грачева. – СПб., 1994. – 285 с. – ISBN 5-86007-024-1.
246. Орлова О.М. Газданов / О.М. Орлова, – М.: Мол. Гвардия, 2003. – 275 с.: ил. – (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 870). – ISBN 5-235-02644-6.
247. Орлова О. Рассказ без названия [Тетрадь 1942 г.] / О. Орлова // Возвращение Гайто Газданова: сб. науч. тр. / сост. М.А. Васильева. — М.: Русский путь, 2000. – 308 с., ил. – ISBN 5-85887-099-6.
248. Орлова О.М. Проблема автобиографичности в творческой эволюции Гайто Газданова: дис. ... канд. филол. наук / О.М. Орлова. – М., 2005. – 184 с.

249. Орлова, Е.И. Образ автора в литературном произведении: учеб. пос. / Е.И. Орлова. – М., 2008. – 44 с.
250. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет; пер. А.Б. Матвеева. – 1991. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.philosophy.ru/library/ortega/roman.html, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. Рус.
251. Осоргин М. «Вечер у Клэр» / М. Осоргин // Последние новости. – 1930. – 6 февраля.
252. Осоргин М. О «молодых писателях» / М. Осоргин // Последние новости. – 1936. – 19 марта.
253. Оцуп Н. Гайто Газданов. Вечер у Клэр / Николай Оцуп // Числа. – 1930. – № 1. – С. 232 – 233.
254. Оцуп Н. Персонализм как явление литературы / Николай Оцуп // Грани. – 1956. – №32. – С. 187 – 198. – ISSN 0208-2071.
255. Падучева Е.В. В.В. Виноградов и наука о языке художественной прозы / Е.В. Падучева // Известия РАН, 1995. – Т. 54. – № 3. – (Серия литературы и языка).
256. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика вида и времени в русском языке. Семантика нарратива: учеб. пособие / Е.В. Падучева. – 2-е изд. – М., 2010. – 478 с. – ISBN 978-5-9551-0431-7.
257. Подуст О.С. Художественная картина мира в творчестве Г. Газданова 1920 – 1930 –х гг.: к проблеме национальной идентичности: дис. ...канд. филол. наук / О.С. Подуст. – Воронеж, 2003. – 252 с.
258. Полторацкая С.В. Мотив «потерянной» России в эмигрантском творчестве И.А. Бунина и И.С. Шмелева: дис. ...канд. филол. наук / С.В. Полторацкая. – Белгород, 2006. – 222 с.
259. Поршнева А.С. Пространство эмиграции в романной прозе Э.М. Ремарка: дис.....канд. филол. наук / А.С. Поршнева. – Екатеринбург, 2010. – 256 с.
260. Постников С. О молодой эмигрантской литературе / С. Постников // Воля России. Прага, 1927. – № 5 – 6. – С. 217.
261. Потebня А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потebня. – СПб.: Издательство: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2003. – 384 с. – (Серия: Классическая учебная книга). – ISBN 5-8465-0132-X, 5-7695-1458-2.
262. Пращерук Н.В. Феноменология И.А. Бунина: авторское сознание и его пространственная структура: дис. на соиск. уч. ст. доктора филол. наук / Н.В. Пращерук. – Екатеринбург, 1999. – 356 с.
263. Пропп В.Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – Л., 1900. – 152 с. – ISBN 978-5-458-14810-8.
264. Проскурина Е.Н. Романы Гайто Газданова: Динамика художественной формы: автореф. дис... на соиск. уч. ст. доктора филол. наук / Е.Н. Проскурина. – Новосибирск, 2010. – 37 с.
265. Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции: 1919 – 1939: монография / М. Раев; пер. Анна Ратобильская – М.: Издательство: Прогресс-Академия – 1994. – 296 с.
266. Раев М. Русская эмиграция. Журналы и сборники 1920 – 1980: сводный указатель статей. – Париж, 1988. – С. 9.
267. Раппапорт А.Г. Пруст и кубизм. К эстетике реконструкции / А. Г. Раппапорт // Доклад для XXXV Вишперовских чтений ГМИИ им А.С. Пушкина. – 30.01.2002.
268. Ржевский Л. Памяти Г.И. Газданова / Л. Ржевский // Портреты писателей эмиграции. М., 1994. – С. 315.
269. Руднев В.П. Культурология. XX век: словарь / В.П. Руднев. –Издательство: Аграф, 2006. – 544 с. – ISBN 978-5-7784-0383-3.
270. Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. – М.: РОССПЭН, 1997. – 748 с. – ISBN 5-86004-038-5.

271. Русская литература рубежа веков (1980-е – начало 1920 – х годов) / Н.А. Богомолов, В.А. Келдыш и др. – ИМЛИ РАН, М., «Наследие», 2000. – Кн.1 – 965 с. – ISBN 5-9208-0063-1; ISBN 5-9208-0064-х; Книга 2. – ИМЛИ РАН. М., «Наследие», 2001. – 768 с. – ISBN 5-9208-0063-1, ISBN 5-9208-0090-9.
272. Савельев С. Гайто Газданов: История одного путешествия / С. Савельев // Современные записки. – 1939. – № 68. – С. 472.
273. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А.А. Яковлева. – М.: Политиздат, 1990. – 398 с. – ISBN 5-250-01275-2.
274. Семенова С. Путешествие по «беспощадному существованию» (Гайто Газданов) / С.Семенова // Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика — Видение мира – Философия. – М., 2001.
275. Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) / С. Семенова // Вопросы литературы. – 2000. – № 3. – С. 67 – 106. – ISSN 0042- 8795.
276. Семенова Т.О. Лирический герой Газданова / Т.О. Семенова // Дарьял. – 2003. – № 3. – 208 – 235 с. – ISSN 0868-6440.
277. Семенова Т.О. Система повествования Г.И. Газданова: автореф. дис. ...канд. филол. наук / Т.О. Семенова. – СПб., 2001. – 18 с.
278. Семенов О. Искусство ли – искусство нашего столетия? / О. Семенов // Новый мир. – 1993. – № 8. – С. 211. – ISSN 0130-7673.
279. Серков А.И. Газданов Г.И. Массонские доклады: вступительная статья / А. И. Серков // Новое литературное обозрение, – 1999. – № 5 (39). – С. 174 – 177. – ISSN 0869-6365.
280. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев; отв. ред. Е. К. Ромодановская; Ин-т филологии Сиб. отд-ния РАН. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 294 с. – ISBN 5-94457-172-1.
281. Силичев Д.А. Феноменологическая эстетика: Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Д.А. Силичев / под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. – 607 с. – ISBN 5-8243-0420-3446.
282. Сильман Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Л., 1977. – 223 с.
283. Скобелев В.П. Поэтика рассказа / В.П. Скобелев. – Воронеж, 1982. – 155 с.
284. Симонян Ю.Ф. Становление нравственно-эстетической концепции Г. Газданова в романах 1920 – 30-х годов: "Вечер у Клэр", "История одного путешествия", "Полет", "Ночные дороги": дис... канд. фил. наук / Ю.Ф. Симонян. – 2007. – 196 с.
285. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И. Скоропанова. – М., 1999. – 608 с. – ISBN 5-89349-180-7.
286. Слизский А. Из новейшей художественной литературы / А. Слизский // Возрождение. – 1953. – № 29.
287. Слоним М. Литературный дневник: Молодые писатели за рубежом / М. Слоним // Воля России. 1929. – № 10 – 11. – С. 116.
288. Слоним М. Два Маяковских. – Роман Газданова / М. Слоним // Воля России. 1930. № 5 – 6. – С. 455.
289. Слоним М. Гайто Газданов / М. Слоним // Новое русское слово. – 1971. – 19 декабря. – ISSN 0730-8949.
290. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 320 с. – ISBN 5-248-00162-5.
291. Созина Е. Сознание и письмо в русской литературе. [Текст] / Е. Созина. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://abursh.sytes.net/abursh_page/Sozina/Soznanie/Ogl.asp, свободный. – Заглавие с экрана. – яз. рус.
292. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века / А.Г. Соколов. – М.: Высшая школа, Академия, 1999. – 501 с. – ISBN - 5-06-0036227.

293. Сосинский В.Б. «Рассказы и публицистика» / В.Б. Сосинский. – М., 2002. С. 52. – Цит. по: Газданов Г. Сочинения в 5 т.; [вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко, С.Р. Федякин, Ф.Х. Хадонова, М.Н. Шабурова] – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 5. – 736 с. – ISBN 978-5-902152-78-1.
294. Степанов С.П. Организация повествования в художественном тексте (языковой аспект) / С.П. Степанов. – СПб, 2002.
295. Степанов Ю.С. В перламутровом свете парижского утра... Об атмосфере газдановского мира / Ю.С. Степанов // Возвращение Гайто Газданова: сб. науч. тр. / сост. М.А.Васильева. — М.: Русский путь, 2000. – 308 с., ил. – Вып. 1. – С.25–39. – ISBN: 5-85887-099-6
296. Струве Г. Русская литература в изгнании / Г. Струве. – Нью-Йорк, 1956. – 294 с.
297. Сыроватко Л.В. Газданов - романист / Л.В. Сыроватко // Газданов Г. Сочинения в 3 т. / Гайто Газданов; [вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, С.С. Никоненко, Л.В.Сыроватко, Ф.Х. Хадонова] – М.: Согласие, 1996. – Т. 1. – 720 с. – С. 657 – 668. – ISBN 5-86884-036-4.
298. Сыроватко Л.В. Газданов-новеллист / Л.В. Сыроватко // Газданов Г. Сочинения в 3 т. / Гайто Газданов; [вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, С.С. Никоненко, Л.В.Сыроватко, Ф.Х. Хадонова] – М.: Согласие, 1996. – Т. 3. – 848 с. – С. 775 – 784. – ISBN 5-86884-038-1.
299. Сыроватко Л.В. К вопросу о мотивной структуре рассказа Газданова «Бомбей» / Л.В. Сыроватко // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур: сб. науч.тр. ИМЛИ РАН /редкол.: Ю.Б. Боров, Ю.Д. Нечипоренко, А.М. Ушаков, А.И. Чагин. – М., 2008. – 304 с. – ISBN 978-5-9208-0283-5.
300. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: хрестоматия-практикум / Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 400 с. – ISBN 5-7695-1692-5.
301. Тамарченко Н.Д. "Эстетика словесного творчества" М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция / Н.Д. Тамарченко. – Издательство: Издательство Кулагиной, 2011. – 400 с. – ISBN 978-5-903955-06-0.
302. Тамарченко Н.Д. Повесть / Н.Д. Тамарченко // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1999. – Вып. 2
303. Тарантул Ю. Магически-реальный Газданов: напоминание о возможности / Ю.Тарантул // Знамя. – 1996. – № 9. – С. 222 – 223. – ISSN 1991-3087.
304. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов / Н.Д.Тамарченко. – М.: РГГУ, 2001. – 468 с. – ISBN 5-7281-0320-0.
305. Теория литературы. В 2 томах: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тамарченко. – Издательство: Академия, 2010. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с. – (Серия: Высшее профессиональное образование). – ISBN 978-5-7695-7083-4.
306. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Краткий словарь литературоведческих терминов: пособие для учащихся средней школы / Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1985. – 208 с.
307. Толмачев М. Рецензия на рец.: Р.-М. Альберес. Метаморфозы романа. Alberes R.-M. *Metamorphoses du roman*. – Paris: Ed-s Albin Michel, 1966 // Совр. худож. лит. за рубежом. – М.: ВГБИЛ, 1968. – № 1 (68). – С. 175.
308. Толстой Л.Н. Литература, искусство / Л.Н. Толстой. – М.: Просвещение, 1978. – 241 с.
309. Томашевский Б. Поэтика: Краткий курс: учебник / Б. Томашевский. – М.: Издательство: Аспект Пресс, 1996. – 334 с. – (Серия: Классический учебник). – ISBN 5-7567-0123-0.
310. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учебник / Б.В. Томашевский. – М.: Издательство: Аспект Пресс, 2002. – 334 с. – (Серия: Классический учебник). – ISBN 5-7567-0230-X.

311. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. — М.: Прогресс: Культура, 1995. — 623 с. — ISBN 5-01-003942-7.
312. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров. — СПб.: Наука, 2003. — 616 с.
313. Туниманов В.А. Литература русского зарубежья / В.А. Туниманов // Русская литература. — 2004. — № 3. — С. 198 — 210. — ISSN 0131-6095.
314. Тураева З.Я. Лингвистика текста / З.Я. Тураева. — М.: Издательство: Либроком, 2009. — 144 с. — ISBN 978-5-397-00544-9.
315. Тынянов Ю.Н. Блок / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 576 с. — С. 118 — 123.
316. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы / Ю.Н. Тынянов. — Мюнхен: Изд-во Wilhelm Fink verlag, 1967. — С. 5.
317. Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 270 — 281.
318. Тюпа В.И. Аналитика художественного / В.И. Тюпа. — М.: Издательство: Лабиринт, РГГУ, 2001. — 192 с. — ISBN 5-87604-116.
319. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов / В.И. Тюпа // Дискурс, 1996. — № 2.
320. Тюпа В.И. Традиционность нового (текстопорождающая мотивика пушкинского наброска) / В.И. Тюпа // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Литературное произведение: Сюжет и мотив. — Новосибирск, 1999. — Вып. 3.
321. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа / В.И. Тюпа. — М., 1989.
322. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. — М.: Издательство: Языки славянской культуры, 2005. — 416 с. — ISBN 5-94457-100-4.
323. Ухова Е.Ю. Значение памяти у Газданова и Набокова / Е.Ю. Ухова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур: сб. науч. тр. ИМЛИ РАН / редкол.: Ю.Б. Борев, Ю.Д. Нечипоренко, А.М. Ушаков, А.И. Чагин. — М., 2008. — 304 с. — С. 109. — ISBN 978-5-9208-0283-5.
324. Фарино Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Е. Фарино; авт. вступ.ст. С.А.Гончаров. — СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. — 639 с. — ISBN 5-8064-0524-9.
325. Федин К. Слушайте, но не слушайтесь: Серапионовы братья. Антология: манифесты, декларации, статьи избранная проза, воспоминания / К. Федин / сост., вступ. ст. и прим. Т.Ф. Прокопова. — М., 1998. — 640 с. ISBN 5-88527-186-0.
326. Федин К. «Главное — принадлежать времени» / К. Федин // Литературная газета. — 1964. — 12 дек.
327. Федякин С. «Непрочитанный» Газданов / С. Федякин // Независимая газета. — 1993. — 8 декабря.
328. Федякин С. Преломление традиций русской литературы XIX в. в творчестве Гайто Газданова / С. Федякин // Мат-лы конф., посвящ. 100-летию Г. Газданова. — М.: ИМЛИ РАН, 2003.
329. Федякин С. Лица Парижа в творчестве Газданова / С. Федякин // Возвращение Гайто Газданова: сб. науч. тр. / сост. М.А. Васильева. — М.: Русский путь, 2000. — 308 с., ил. — Вып. 1. — С. 40 — 57. — ISBN: 5-85887-099-6.
330. Федякин С.Р. Толстовское начало в творчестве Газданова / С.Р. Федякин // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: сб. науч.тр. ИНИОН РАН: Центр гуманитар.науч.-информ.исслед. (отдел литературоведения). Б-ка-фонд «Русское зарубежье» / сост.: Т.Н. Красавченко, М.А.Васильева, Ф.Х. Хаданова. — М., 2005. — 344 с. — ISBN 5-248-00230-3, ISBN 5-98854-002-3.
331. Федякин С.Р. Русская литература XIX века в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. — М., ИМЛИ РАН, 2008. — 303 с. — ISBN 978-5-9208-0283-5.

332. Фельзен Ю. О Прусте и Джойсе / Ю. Фельзен. – Числа. – 1932. – № 6. – С. 215 – 218.
333. Фельзен Ю. Мальро. Французские «Тридцатые годы» / Ю. Фельзен. – Встречи – 1934. – № 1. – С. 30 – 32.
334. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы / Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. — М, 1993 — С. 462 – 518.
335. Фрумкина А.И. Предназначение и тайна / А.И. Фрумкина // Новый мир. – 1992. – № 1. – С. 239 – 243. – ISSN 0130-7673.
336. Хадарцева А.А. К вопросу о судьбе литературного наследия Гайто Газданова / А.А. Хадарцева // Литературная Осетия. – 1988. – № 71.
337. Хадарцева, А.А. И вдруг письмо: переписка с Гайто Газдановым / А.А. Хадарцева // Северная Осетия. – 1993. – 17 декабря.
338. Хадонова Ф.Х. Гайто Газданов и современная культура Осетии / Ф.Х. Хадонова // Осетия XX век. – 1998. – Вып.3. – С. 142 – 144.
339. Хадонова Ф. Возвращения ждущий / Ф. Хадонова // Литературная Осетия. – 1989. – № 73.
340. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Издательство: Академия, 2009. – 432 с. – (Серия: Высшее профессиональное образование). – ISBN 978-5-7695-5814-6.
341. Ходасевич В. Книги и люди / В. Ходасевич // Русские записки, апрель-май // Возрождение. – 22 июня. – 1938: Цит. по кн.: Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20 – 30 - х годов: монография. – СПб.: Петербургский писатель. – 1998.
342. Ходасевич В. Литература в изгнании / В. Ходасевич. – М.: Согласие, 1996. – С. 256–267.
343. Ходасевич В. Лирика / В. Ходасевич. – М.: Издательство: Харвест, 1999. – 416 с. – (Серия: Лирика). – ISBN 985-433-346-9.
344. Ходасевич В. Современные записки / В. Ходасевич // Возрождение. – 1936. – № 32–35.
345. Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале / С.С. Хоружий // Джойс Дж. Избранное: В 2 т. – М.: ТЕРРА, 1997. – Т. 2.
346. Хуторянская А.Д. Параметры художественной картины мира в литературоведении / А.Д. Хуторянская // Картина мира в художественном произведении: материалы Международной научной интернет-конференции. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2008. – С. 5.
347. Цветаева М. (Ответ на анкету журнала «Своими путями») / М. Цветаева // Цветаева М. Собр. соч.: в семи томах. – М., 1994. — С. 618.
348. Цховребов Н.Д. Гайто Газданов: монография / Н.Д. Цховребов. – Владикавказ: Ир, 2003. – 272 с. – ISBN 5-7534-0170-8.
349. Цховребов Н.Д. Время собирать камни: Гайто Газданов в зеркале современной критики / Н.Д. Цховребов // Дарьял. – 2000. – № 2. – С. 88 – 99. – ISSN 0868-6440.
350. Цховребов Н.Д. Марсель Пруст и Гайто Газданов / Н.Д. Цховребов // Вестник Института цивилизации. – Владикавказ, 1999. – Вып. 2. – С. 50 – 54. – ISSN 1991 – 8186 36.
351. Чернец Л.В. Литературные жанры / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 194 с.
352. Чернухина И.Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста (Факторы текстообразования) / И.Я. Чернухина. – Воронеж, 1977. – 207 с.
353. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: учеб. пособие / М.А. Черняк. – М.: Флинта, 2007. – 432 с. – ISBN 978-5-9765-0052-5.
354. Чудаков А.П. Мотив / А.П. Чудаков // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1967. – Т.4. – С. 995. – стб. 1.
355. Чумаков Ю.Н. Сюжетосложение в русской литературе / Ю.Н. Чумаков. – Даугавпилс: Даугавпилсский педагогический институт, 1980. – С. 86.
356. Шабурова М.Н. Тема смерти в ранних рассказах Газданова / М.Н. Шабурова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: сб. науч.тр. ИНИОН РАН: Центр гуманит. науч.-информ.исслед. (отдел литературоведения). Б-ка-фонд «Русское зарубежье» / сост.: Т.Н. Красавченко,

- М.А.Васильева, Ф.Х. Хаданова. – М., 2005. – 344 с. – ISBN 5-248-00230-3, ISBN 5-98854-002-3.
357. Шабурова М.Н. Традиции и новаторство в творчестве Гайто Газданова / М.Н. Шабурова // Вестник Института цивилизации. – Владикавказ, 1999. – ISSN 1991 – 8186 36.
358. Шишкина А.С. Динамический характер прозы Гайто Газданова (на материале романов «Полет» и «Ночные дороги») / А.С. Шишкина // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур: сб. науч. тр. ИМЛИ РАН: / редкол.: Ю.Б. Борев, Ю.Д.Нечипоренко, А.М. Ушаков, А.И. Чагин. – М., 2008. – 304 с. – ISBN 978-5-9208-0283-5.
359. Шкловский В.М. Андрей Белый / В.М. Шкловский // А. Белый: PRO ET CONTRA: личность и творчество А. Белого в оценках и толкованиях современников: антология / сост., вступ. ст. и коммент. А.В. Лаврова. – СПб.: РХГИ, 2004. –1056 с. – С. 679 – 696. – ISBN 5-88812-121-5.
360. Шкловский В.М. Теория прозы / В.М. Шкловский. – М. – Л.: Издательство: Федерация, 1925. – 268 с. – С. 72.
361. Шкловский В.М. Повести о прозе / В.М. Шкловский. – М., Художественная литература, 1966. – 463 с.
362. Шкловский В.М. Искусство как прием / В.М. Шкловский // Шкловский В.М. О теории прозы. – М., 1983. – С. 9 – 25.
363. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. В двух томах. / А. Шопенгауэр. – М.: «Наука», 1993. – Т.1. – 672 с. – ISBN 5-02-008071-3, 5-02-8194-9.
364. Шраер М. Набоков: Темы и вариации» / М. Шраер. – СПб.: Академический проект, 2000. – 384 с. – ISBN5-7331-0197-0.
365. Эйхенбаум Б. О Чехове / Б. Эйхенбаум // О прозе. – Л.: Художественная литература, 1969. – 504 с.
366. Энгельгардт Б.М. Феноменология и теория словесности / Б.М. Энгельгардт. – М.: Издательство: Новое литературное обозрение, 2005. – 464 с. – (Серия: Филологическое наследие). – I SBN 5-86793-362-8.
367. Энциклопедия зарубежного литературоведения. – М., 1996. – 1600 с. – ISBN: 5-06-003357-0.
368. Эпштейн М. Н. Новелла / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 752 с. – С. 248.
369. Эренбург И. Уроки Стендаля / И. Эренбург // Иностранная литература. – 1957. – № 6. – ISSN 0130-6545.
370. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг; сост. Алексей Руткевич. – М., Издательство Ренессанс, 1991. – 304 с. – ISBN 5-7664-0462-X.
371. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия / Р. Якобсон – Прага, 1921.

Литература на иностранных языках:

372. Adam J.-M. Analyse des textes / J.-M. Adam, Fr. Revaz. – Paris, 1972.
373. Berbérova Nina. C`est moi qui souligne / Nina Berbérova. – Arles, Actes Sud, 1989.
374. Beysac Michel. La vie culturelle de l`émigration russe, 1920 – 1930: thèse de troisième cycle / Michel Beysac. – université de Clermont-Ferrand, 1971.
375. Congiu Ch. H. Etouffer c`est étouffer / Ch. H. Congiu // Nouvelles nouvelles. – 1988. – Numéro Spécial.
376. De Ligny Cécile, Rousselot Manuéla. La littérature française/ Auteurs, oeuvres, genres et mouvements / Cécile de Ligny, Manuéla Rousselot. – Paris : Nathan, 1992. – 159 p. – P. 101.
377. De Ponfilly Raymond. Guide des Russes en France / Raymond de Ponfilly. – Paris, Horay, 1990.
378. Diènes L. Bibliographie des oeuvres de Gaito Gazdanov / L. Diènes. – Paris : Institut d`Etudes slaves, 1982. – 63 pp.
379. Faye J. P. L`entre narration / J. P. Faye // La Narration nouvelle. – Paris : Seghers / Laffont, 1978. – p. 196 – 197.

380. Gladkova T. L., Ossorgina T. L'Emigration russe : revues et recueils, 1920-1980: Index général des articles / T. L. Gladkova, T. Ossorgina. – Paris, Institut d'études slaves, 1988.
381. Gorboff Marina. La Russie fantôme, l'émigration russe 1920-1940 / Marina Gorboff. – Lausanne, L'Age d'Homme, 1995.
382. Gousseff Catherine. Immigrés russes en France (1900-1950): 2 vol. / Catherine Gousseff. – Paris, EHESS, mai 1996.
383. Guerra René. L'Emigration russe des années trente aux années soixante. Histoire de la littérature russe. Le XX-e siècle, Gèles et Dégels / René Guerra; ouvrage dirigé par E. Etkind, G. Nivat, Y. Serman, V. Strada. – Fayard, 1990. – Ch. 2. – P. 116 – 139.
384. Kovalevsky Pierre. La Dispersion russe à travers le monde et son rôle culturel / Pierre Kovalevsky. – Paris, Chaunay, 1954.
385. Le Studio franco-russe 1929-1931. Textes réunis et présentés par Léonid Livak, sous la rédaction de Gervaise Tassis (Université de Genève). – Toronto, 2005. – Volume 1.
386. Ménégaldo H. Les Russes à Paris. 1919 – 1939 / H. Ménégaldo. – P.: les Éditions Autrement, 1998. – 187 p. – ISBN: 2-86260-823-8, ISSN: 0336-5816.
387. Nabokov Vladimir. Autres rivages, autobiographie / Vladimir Nabokov. – Paris, Gallimard, 1988.
388. Nivat G. Russie –Europe. La fin du schisme. Etudes littéraires et politiques / G.Nivat. – Lausanne, Slavica, L'Age d'Homme, 1993.
389. Ozwald T. La nouvelle / T. Ozwald. – P.: Hachettes, 1996. P. 75.
390. Proust M. Contre Sainte-Beuve (essays et articles) / Marcel Proust. – édition établie par Pierre Clarac. – P., Gallimard, 1971. – V. 7. – P. 219 – 232 .
391. Raeff Marc. La culture russe et l'émigration, in Histoire de la littérature russe (Le XX siècle. La révolution et les années 20) / Marc Raeff; sous la direction de E.Etkind, G. Nivat, Y.Serman, V. Strada. – Paris, Fayard, 1988. – t.II. – P. 61 – 96.
392. Sébastien Robert., De Vogt Wsévolod. Rencontres, Soirées franco-russes des 29 octobre 1929 – 26 novembre 1929 – 18 décembre 1929 – 28 janvier 1930. Aux cahiers de la quinzaine / Robert Sébastien, Wsévolod de Vogt. – Paris, 1930.
393. Sierotwienski S. Słownik terminów literackich // Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. – С. 389. – ISBN 5-7281-0320.

Елена Вениаминовна Кузнецова

**ПОЭТИКА ПРОЗЫ ГАЙТО ГАЗДАНОВА
И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ЕЕ РАЗВИТИЯ
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

Монография