

## СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГАЗДАНОВСКОГО РАССКАЗА

*Кузнецова Елена Вениаминовна, кандидат педагогических наук, Астраханский государственный университет, 414056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: lena\_kouznetsova@mail.ru.*

Композиция, основанная на принципе мозаичности и слиянии сепаративных отрезков повествования в завершённое с точки зрения сюжетостроения целое, используется во многих рассказах Г. Газданова, в которых внешняя хаотичность и беспорядочность скрывают внутреннюю логичность и смысловую завершённость. Такая структура текста утверждается в рассказах с 1930-х гг. и связана с эволюцией повествовательных форм. «Хана» представляет собой инвариант такой сюжетно-композиционной модели рассказа, которая отражает важные черты зрелой поэтики писателя.

*Ключевые слова:* сюжетно-композиционная модель, рекурсивный хронотоп, принцип ассоциативности.

### PLOT-COMPOSITE FEATURES OF GAZDANOV'S STORY

*Kuznetsova Elena V., Candidate of Pedagogics, Astrakhan State University, 414056, Russia, Astrakhan, 20a Tatishev St., e-mail: lena\_kouznetsova@mail.ru.*

The composition based on mosaic and merging principle of separative narration pieces in a completed, from the point of view of the plot construction, whole is used in many Gazdanov's stories, in which the external randomness and disorder hide internal logicality and semantic completeness. Such structure of the text is affirmed in stories since 1930s and is connected with the evolution of narrative forms. "Khana" represents the invariant of such story plot-composite model which reflects the important features of the mature poetics of the writer.

*Key words:* plot-composite model, recursive chronotope, a principle of associativity.

Рассказ как особая жанровая форма занимает значительное место в русской литературе начиная с конца XIX – начала XX в., 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» [3, с. 57–58].

Влияние А. Чехова на русскую прозу XX в. 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» [3, с. 58].

А.И. Фрумкина усматривает общее в поэтике А. Чехова и Г. Газданова в многослойности повествования, его «прошитости» множеством повторов, авторских отсылок, аллюзий, сопоставлений сцен и разговоров [6, с. 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)» [6, с. 241].

Отмечая точки соприкосновения, исследователи не останавливаются на главном, на наш взгляд, моменте, сближающем двух мастеров слова, а именно – на соз-

дании 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» [7, с. 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» [3, с. 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, обращению к которым требует выработки особой художественной формы. Элегическая тональность ранних рассказов «Перевал», «Туман», «Костер», «Тишина», «Надежда» позволяет исследователям назвать их «лирическими миниатюрами» [3]. 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 1930-е гг. был написан целый ряд рассказов, считающихся «зрелыми образцами сложной газдановской гармонии» [4, с. 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 г. рассматривают это произведение как образец неклассической прозы XX в. В «Хане» обнаруживаются такие 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» [5, с.

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...» [1, т. 3, с. 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» [1, т. 3, с. 477] проясняется. Но воспоминания не просто яркая картинка, сохранившаяся в зрительной памяти героя. Писатель исследует внутренние процессы, 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» [1, т. 3, с. 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-то 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» [1, т. 3, с. 487].

Иначе показан сегодняшний день рассказчика. Ему дается прямая оценка – это «ненастоящий и до ужаса хрупкий мир, населенный призраками» [1, т. 3, с. 492], «смена пустоты и миража» [1, т. 3, с. 492]. 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» [1, т. 3, с. 491], за границей преобразуется в «благообразного и меланхолического молодого человека, с задумчивыми глазами и тихим голосом» [1, т. 3, с. 491]. 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» [1, т. 3, с. 491].

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» [1, т. 3, с. 500]. Фабула рассказа построена на уменьшении «степени реальности»: каждый новый этап отноше-

ний 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 представляется рассказчику 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» [1, т. 3, с. 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» [1, т. 3, с. 489–490]. Понимание неполноты и тщетности каких-либо попыток воссоздания жизни в искусстве представлено в той части рассказа, где говорится о глянцево-биографии Ханы. «Биография эта была написана каким-то знаменитым, но литературно неграмотным журналистом в конфетно-умилительном стиле» [1, т. 3, с. 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 проходило 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» [1, т. 3, с. 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 неведома. Любая попытка структурировать ее (когда ее необходимо отобразить в искусстве), как если бы она имела содержательную внутреннюю неизменность и последовательность, обречена на неудачу» [2, с. 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» [1, т. 3, с. 494], и она счастлива; герой второго сюжета одержим единств-

венной страстью (Шекспиром) и мечтой (донести до окружающих «страшную трагедию датского принца») [1, т. 3, с. 497], и от невозможности ее воплощения умирает. С.М. Кабалоти полагает, что «обе истории даются в плане пародийного развенчания, как анекдотические» [4, с. 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 сложносоподчиненного 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...» [1, т. 3, с. 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» [1, т. 3, с. 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...» [1, т. 3, с. 500].

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» преобразует кольцевую композицию 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» [4, с. 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. 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» [1, т. 3. с. 485]. Акцентируя внимание читателя на этом эпизоде, рассказчик признается, что это утро было «по идеальной нетронутости и сохранности впечатления» [1, т. 3. с. 485] 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» [1, т. 3. с. 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» [1, т. 3. с. 478], Герасим – «любитель церковного пения» [1, т. 3. с. 479], его друг, который, притворяясь слепым, «пел и играл на гармонике» [1, т. 3. с. 479]. В эпизоде с арестантами рассказчика поражает звук «тяжело звякающих цепей» [1, т. 3. с. 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» [4, с. 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 (реальными кажутся 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 гг. и отражает важные черты его зрелой поэтики. В этом рассказе сконцентрировались отличительные признаки газдановской прозы:

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

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

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

4) тематическое сближение эпизодов, не связанных причинно-следственными отношениями;

5) создание дополнительных версий событийного ряда.

Эти признаки – необходимые условия 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 Гайто 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 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, ско-вывающих 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» [1, т. 3, с. 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 имеют 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, болезнь и смерть ее дочери, разговоры с Анатолием, «единственным человеком, которого Алексей Степанович еще любил» [1, т. 3, с. 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» [1, т. 3, с. 373] и ощущения «невыносимого ужаса бытия» [1, т. 3, с. 373]. 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» [1, т. 3, с. 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 гг. и связана с эволюцией повествовательных форм.

#### Список литературы

1. Газданов Г. Сочинения : в 3 т. / Г. Газданов ; вступ. ст. подгот. текста и коммент. Л. Диенеш, С. С. Никоненко, Л. В. Сыроватко, Ф. Х. Хадонова. – М. : Сogласие, 1996.
2. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / Л. Диенеш ; пер. с англ. Т. Салбиев. – Владикавказ : Изд-во Северо-Осетинского института гуманитарных исследований, 1995. – 304 с.
3. История русской литературы: XX век: Серебряный век : учеб. пос. / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страда, Е. Эткинда. – М. : Прогресс, 1995. – 704 с.
4. Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. : монография / С. М. Кабалоти. – СПб. : Петербургский писатель, 1998. – 336 с.
5. Томашевский Б. Поэтика: Краткий курс: учебник / Б. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с. – (Серия: Классический учебник).
6. Фрумкина А. Й. Предназначение и тайна / А. Й. Фрумкина // Новый мир. – 1992. – № 1. – С. 239–243.
7. Эйхенбаум Б. О Чехове / Б. Эйхенбаум // О прозе. – Л. : Художественная литература, 1969. – 504 с.

#### References

1. Gazdanov G. Sochinenija : v 3 t. / vstup. st. podgot. teksta i komment. L. Dienesh, S. S. Nikonenko, L. V. Syrovatko, F. H. Hadonova. – M. : Soglasie, 1996.
2. Dienesh L. Gajto Gazdanov. Zhizn' i tvorchestvo / per. s angl. T. Salbiev. – Vladikavkaz : Izd-vo Severo-Osetinskogo instituta gumanitarnyh issledovanij, 1995. – 304 s.
3. Istorija russkoj literatury: XX vek: Serebrjanyj vek : ucheb. pos. / pod red. Zh. Niva, I. Sermana, V. Strada, E. Jetkinda. – M. : Progress, 1995. – 704 s.
4. Kabaloti S. M. Pojetika prozy Gajto Gazdanova 20–30-h gg. : monografija. – SPb. : Peterburgskij pisatel', 1998. – 336 s.
5. Tomashevskij B. Pojetika: Kratkij kurs: uchebnik. – M. : Aspekt Press, 1996. – 334 s. – (Serija: Klassicheskij uchebnik).
6. Frumkina A. J. Prednaznachenie i tajna // Novyj mir. – 1992. – № 1. – S. 239–243.
7. Jeihenbaum B. O Chekhove // O proze. – L. : Hudozhestvennaja literatura, 1969. – 504 s.

#### СИСТЕМА ПОВЕСТВОВАТЕЛЕЙ В ПОВЕСТИ Н.Ф. ПАВЛОВА «ИМЕНИНЫ»

*Магомедова Мадина Исамутдиновна, аспирант, Астраханский государственный университет, 414056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: m.madina@mail.ru.*

В статье ведётся речь о произведении русского писателя середины XIX в. Николая Филипповича Павлова (1805–1864). Анализируется первый фрагмент из раннего сборника прозаика «Три повести». Выделяются характерные приёмы психологической обрисовки. Делаются замечания относительно стилистической многослойности текста и особой формы ряда высказываний героев, нарушающей стереотипы романтического мирозерцания. Характеризуется система рассказчиков в «Именинах». Выявляется закономерность в показе событий: приятное знакомство с располагающим к себе собеседником, его история о любви и об утрате веры, последующее разочарование в рассказчике. Такой композиционный «колодец» сообщает повествованию «стереоскопичность», читателю предлагается несколько вариантов «взгляда со стороны». Многосоставная точка зрения соотносит субъективные взгляды, объединяет внутренних и внешний ракурсы.

*Ключевые слова:* система повествователей, ракурс, субъективный взгляд, стереоскопичность, психологизм, стилистическая многослойность.