

**Е. А. Маханьков**

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

**«Губы как таковые»: поэтика визуальности  
в рассказах Г. Газданова 20-х годов: «Гостиница грядущего»**

---

**Маханьков Е. А. «Губы як такі»: поетика візуальності в оповіданнях Г. Газданова 20-х років: «Готель прийдешнього».** У статті досліджено форми, семантику та функції візуальності в оповіданнях Г. Газданова 20-х років. Показано, що використання кодів авангардистської зображальності є домінантною авторською стратегією створення художнього образу, що реалізує феноменологічний спосіб сприйняття й осмислення дійсності.

**Ключові слова:** авангардистська зображальність, візуалізація, феноменологізм, образ, мотив, код.

**Маханьков Е. А. «Губы как таковые»: поэтика визуальности в рассказах Г. Газданова 20-х годов: «Гостиница грядущего».** В статье исследованы формы, семантика и функции визуальности в рассказах Г. Газданова 20-х годов. Показано, что использование кодов авангардистской изобразительности является доминантной авторской стратегией создания художественного образа, реализующей феноменологический способ восприятия и осмысления действительности.

**Ключевые слова:** авангардистская изобразительность, визуализация, феноменологизм, образ, мотив, код.

**Makhankov E. A. "Lips as they are": poetics of visibility in G. Gazdanov's short stories of 1920s: "Hotel of Future".** The article analyses forms, semantics and functions of visibility in G. Gazdanov's short stories of 1920s. It is shown that the using of codes of avant-gardistic painting is author's dominating strategy of creating the artistic image, which realizes phenomenological mode of perception and comprehending the reality.

**Key words:** avant-gardistic painting, visualization, phenomenologism, image, motif, code.

---

Продуктивность синтетических способов научного освоения различных «текстов культуры» подтверждается не только тщательной разработанностью их теоретико-методологических основ, но и высокой частотностью их применения в того рода филологических практиках, которые ставят перед собой задачу всестороннего и как можно более глубокого изучения своего объекта. Сегодня трудно представить литературоведческое исследование, которое не опиралось бы или до некоторой степени не основывалось на достижениях в области интертекстуального, интердискурсивного, интермедиального или интерсемиотического анализ. В условиях плюрализма и радикальной методологической открытости современной науки попытка осмысления художественного текста при помощи нескольких аналитико-дескриптивных систем объясняется, прежде всего, стремлением вписать его в контекст культуры, т. е. вывести за рамки научной герметичности и разглядеть в нем все то многообразие связей с различными пластами человеческого бытия, которое обуславливает его эстетическую долговечность.

Интермедиальный подход к изучению поэтики словесного художественного текста оказывается чрезвычайно плодотворным, поскольку позволяет исследователю выйти за пределы одной (собственно вербальной) знаковой системы и таким образом значительно расширить возможности текстового смыслопостижения. Дефинируя самое понятие «интермедиальности», Н. Тишунина определяет его как: 1) «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств»; 2) «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры)»; 3) «специфическую форму диалога культур, осуществляемую посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приемы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [5:153].

Другими словами, интермедиальность — это взаимодействие художественных кодов различных знаковых систем. Применительно

к словесному творчеству интермедиаальный метод анализа поэтики помогает выявлять наличие в художественной ткани вербального текста компонентов, репрезентирующих как наиболее частотные элементы изобразительного и музыкального искусств (в более широком смысле — наличие кодов визуальности и аудиальности). При этом все обнаруженные коды не являются ни обособленными, ни самодостаточными, но активно участвуют в продуцировании художественного смысла произведения и принципиально неотделимы от его вербально-нарративной составляющей. Даже в случае «идеальном», когда, например, в художественную ткань словесного произведения помещается описание реально существующего артефакта (примеры живописного экфрасиса), взаимодействие кодов происходит не на знаковом, а на содержательно-смысловом уровне, поскольку «утрачивается свобода зрительных ассоциаций, как при восприятии живописного полотна, и возникает цепь ассоциаций смысловых» [5:153].

Целью настоящей работы является рассмотрение форм, семантики и функций визуальности в рассказах Г. Газданова 20-х годов. Мы попытаемся показать, что использование кодов авангардистской живописи (и шире — изобразительности) является доминантной авторской стратегией создания художественного образа, реализующей феноменологический способ восприятия и осмысления действительности. В этой связи необходимо отметить, что работы, посвященные проблемам визуальности, часто охватывают такие разнородные аспекты явления, как «зрительное (оптическое) и интеллектуальное видение; зрительное восприятие и мышление; внешняя (видимая) и внутренняя (образная) форма [4:10]. Поскольку «зрение относится скорее к области физиологии и оптики», а «видение включает в себя помимо зрения весь комплекс явлений, связанных с психологией восприятия, и к тому же оно обогащено культурой и социальным опытом» [6:14], мы считаем наиболее продуктивным включение «зрения» в гораздо более широкую область «видения», соотносимую, по М. Ямпольскому, с «визуальной сферой» в целом. Иначе говоря, понятие «визуального» мы намерены трактовать широко, рассматривая инструментально-оптический аспект как его составную часть, но не отождествляя одно с другим.

Уже первый, опубликованный в 1926-м году, рассказ Газданова «Гостиница грядущего» побудил Г. Адамовича, одного из самых

авторитетных критиков русского зарубежья, написать на него рецензию, в которой существенно характеризующим произведение выделено понятие «странный»: «Истрепанное, потерявшее вес и значение слово «странный» надо к нему применить. «Странность» Газданова не поверхностна, не в приемах или способах повествования, не в том, с чем свыкаешься. Она идет из глубин. Острое, жесткое, суховатое, озлобленно-насмешливое и прежде всего «странное» отношение к миру. Почти «сумасшедший дом» для человека уравновешенного, положительного. Не пленяясь, не радуясь — удивляешься. <...> Область, где витает его воображение, пустынная, и тропа с тропой в ней не сходятся» [1:834].

Приведенное суждение критика, при всей его объяснимой аморфности, представляется чрезвычайно ценным, поскольку позволяет наметить главные ориентиры эстетических устремлений молодого прозаика, уходящих в сферу иррационального, метафизического, надреального. Не пытаюсь воспроизводить действительность в миметическом плане, Газданов как художник изначально видит своей задачей сложную переплавку реальности, ее «перегонку» через собственное «Я», в результате чего она, очищенная от всех обыденных наслоений, от объективирующей упорядоченности, предстает как бы «кривым отражением» в личности, стремящейся проникнуть в метафизическое бытие. Сказанное подтверждается характеристикой Т. Красавченко, данной всей художественной прозе Газданова и, на наш взгляд, в равной степени справедливой в отношении его ранних сочинений: «...Газданову присущ особый, несколько отчужденный, остраненный (и, видимо, поэтому спасительный для него), ироничный, усталый взгляд на беспощадную реальность — с позиций вечности, в метафизической перспективе...» [2:653].

«Гостиница грядущего» представляет собой монтажно-фрагментарное описание «жизни» обитателей некой парижской гостиницы, расположенной «в орнаменте строгого асфальта, ровных стен и домов, где пол гладок, как брюхо ящерицы, и швейцары медлительны, как крокодилы» [1:493]. С точки зрения формотворчества и поэтики, рассказ написан в экспериментальной, авангардистской манере, о чем свидетельствует фантазмагоричность образов; монтажная техника; диффузия жанров, проявляющаяся в привнесении в эпическую ткань рассказа драматургических элементов. Болезненную неустойчивость, иллюзорность, текучесть моделируе-

мой действительности Газданов репрезентирует главным образом через мотивы зеркал и отражений. Названные мотивы воплощаются в тексте с помощью художественной детали, выделенной в описаниях интерьеров и экстерьеров гостиницы, а также вещей, принадлежащих постояльцам. Например, навес над входом в ночлежку — стеклянный и «похож на площадь застывшей воды» [1:493]; все комнаты нижнего этажа, сдающиеся на ночь проституткам и путешественникам, отделаны зеркалами, которые сами «дань искусству и чувству прекрасного, в той области, где момент требует повторений»; блестит «матовым блеском вечности» фрак Ульриха, в чемодане которого, кроме всего прочего, имеется «громадное зеркало». Своеобразным апофеозом «визуального хаоса» картины жизни становится отражение зеркала в зеркале: «По застывшей воде навеса лилась застывшая вода дождя» [1:498].

Состав размещенных на пяти этажах гостиницы постояльцев отсылает читателя к персонажам «комедии дель арте»: здесь живут студентка Бланш, русский матрос Сережа, четверо братьев Дюжарье, имена которых начинаются на одну и ту же букву «Ж». Эти четыре «Ж», с одной стороны, подчеркивают гротесковость образов братьев, а с другой, — их способность сливаться в один «свистяще-грохочущий» организм, что определяет традицию поэтики «комедии дель арте». Список постояльцев продолжают таинственный агент сыскальной полиции, фантастический жонглер m-г Си с ассистенткой — китайкой Сюзи, проститутка Марго, некий Арман и, наконец, Ульрих, в жилах которого течет кровь крестоносцев. Кроме них, на последнем этаже, обитает еще один русский, безымянный сосед Ульриха, воплощающий, судя по всему, alter ego автора. О. Орлова отмечает, что рассказ напоминает «репортаж из дешевой гостиницы», в которой не раз ночевал сам Газданов: «Я не понимаю вашего фрака, ваших реплик, звучащих анахронизмами, ваших песен на полуварварском языке. Я протестую». Так говорил один из героев «Гостиницы грядущего», так ощущал себя среди соседей и сам Гайто» [3:87].

Относительно задач, поставленных настоящим исследованием, наиболее показательным представляется образ Бланш. Особа крайне непостоянная, жизнь которой, по определению повествователя, «многоместна и разнообразна», она, тем не менее, является студенткой и в свободное время пишет трактат «Губы как таковые». Традиционно трак-

тат рассматривается как фундаментальное изыскание научного характера, посвященное какому-либо вопросу и предполагающее известную степень обобщения. Это позволяет предположить, что главный предмет трактата Бланш — губы — также подвергнут научной редукции, объективирован, унифицирован и в таком виде представлен к рассмотрению. Примечательно, что в панвизуалистичном рассказе Газданова, где буквально все отражается, движется, мерцает, словом, схватывается зрением и благодаря зрению существует, — эти «губы» также помещены в разряд собственно визуальных образов и как таковые удивительно точно предвосхищают знаменитый «сюрреалистический предмет» С. Дали — софу в виде розовых губ, демонстрируемую в театре-музее художника. Помимо актуализации характерного для авангардистской поэтики визуального «очуждения» обыденной вещи, предельно обобщенный образ губ из трактата Бланш приобретает функции своеобразного «портала», выводящего читателя в зону «чистого сознания» — в область феноменов. Примененный писателем метод построения художественного образа отчетливо коррелирует с принципами феноменологической редукции, философско-поэтического, предметно-образного остранения, приводящего к очищенному от субъективного эмпирического содержания «чистому феномену» сознания.

Бланш предпринимает попытку облечь в слова, выразить посредством языка *сущность* объекта, поясняя единственному заинтересовавшемуся постояльцу гостиницы — безымянному русскому — тему своего трактата: «Да. <...> Трактат о губах как таковых. Губы как лохмотья красоты, как материал для парфюмерных изысканий, как незаживающий шрам любви, вооруженной ножом» [1:494]. Приведенная цитата позволяет глубже понять основную функцию художественного образа губ в газдановском рассказе. Она состоит в том, чтобы образ, визуализируя в предельно обобщенном виде свое конкретно-предметное содержание, метафорически репрезентировал и свою феноменальность. Примечательно, что в семантическое поле губ как феномена включены такие чрезвычайно значимые для русской литературной традиции онтологические понятия, как «материал», «красота» и «любовь». У Газданова все они в той или иной степени выражают непреодолимую трагичность человеческого существования, связанную с недоовещанием в личности онтологически возможного.

Необходимо отметить, что хотя в позднейшем творчестве писателя и наметился путь преодоления столь глубокой экзистенциальной апатии через довыполнение в надбытии, на всем творческом пути Газданова отчетливо прослеживается тотальная трагичность, нецельность, фатальная незапечатлеваемость любви и красоты.

Намеченный в «Гостинице грядущего» принцип феноменологизации художественной реальности получает развитие в рассказе «Дракон» (1928). Повествующий субъект дает в нем подробное описание трансцендентирования в область «чистых феноменов»: «В ту зиму, на улице Julie, у меня не было денег, и оттого, что я ничего не ел и лежал в кровати целыми днями — я отделялся без сожаления от вещей непосредственных, от мыслей о бифштексе, о ресторане, о возможности устроиться. Вечная преграда простых и сильных физических чувств, становилась легкой и прозрачной, и волшебство этой краткой свободы вновь возвращало мне ту способность фантастических странствований воображения, которой я обладал, когда был ребенком <...> Я обретал опять возможность чистого восприятия, и пепельницу из розовой раковины я рассматривал с изумлением, точно видел ее впервые: я чувствовал, что после долгого периода умирания я снова возвращаюсь к жизни, и необыкновенная бессмысленность самых простых вещей — домов, окон, людей — их чудовищная неправдоподобность и невероятность становились очевидными» [1:587]. Эта цитата отчетливо конкретизирует наблюдения, обнаруживающие связь в газдановском тексте приемов сюрреалистического и кубистического письма с фундаментальными интенциональными установками автора.

Визуализация как один из основных способов создания феноменологической картины жизни прослеживается в большинстве газдановских рассказов раннего периода, при этом наиболее явно себя обнаруживают коды кубистической и сюрреалистической изобразительности. Так, в «Повести о трех неудачах» (1927) один из второстепенных персонажей, Володя Чех, видит женщину, которая «шла, не сгибая ног, гордо и резко выставив острые прямые груди» [1:501–502]. Повествователь, подошедший на шум к окну букинистической лавки, оптически выделяет «белую бороду старика, окруженную красными

лицами и глазами гудевшей толпы». Маруся, дочь убитой старой еврейки — мадам Шуцман, обнимает «застывший жир материнского тела». В «Рассказах о свободном времени» (1927) вечерняя толпа характеризуется каскадом визуальных образов: «...презрительные, раскрашенные маски поэтов, яркие женские губы, тяжелые шубы коммерсантов, каракулевые шляпы аптекарш и черная, широкополая, летящая по кривой линии — вниз, шляпа и необыкновенное лицо Розы Шмидт». Повествователь видит во сне «ожившую математику — летящие треугольники, качающиеся верхушки пирамид, вращение вписанных многоугольников, скользивших остриями по полированной линии окружности и бесшумное перемещение координат».

Как известно, в отличие от дадаизма, прорывавшего раз и навсегда с областями реального, рационального, кубизм и, в еще большей степени, сюрреализм лишь провозглашали иррациональное той сферой, в которой при особом усилии можно отыскать «ключи» к «сверх-реальности», к реальности подлинной. Если отвлечься от известной разноприродности феноменологического философствования как способа познания действительности и авангардистского художественного творчества как способа ее образного отражения, то можно говорить о наличии общей сферы их интересов, а именно: области «чистого сознания», метафизического бытия.

Таким образом, уже раннее творчество Г. Газданова обнаружило пристальный интерес прозаика к поиску ответов на главные, «конечные» вопросы существования, к изображению «странствий души», проблемам памяти и времени, к непосредственному запечатлению процессов, происходящих в сознании и подсознании человека. Подобная проблематика, являвшаяся доминантной на всем протяжении творческого пути писателя, в газдановской прозе 20-х годов отчетливо коррелирует с феноменологическими принципами письма. Объектами авторского внимания изначально выступали не столько «предметы» физического мира, сколько заключенные в них «сущности», опредмеченные как эмблемы бытия благодаря гибкой системе художественной изобразительности писателя, в которой (как показало наше исследование) явно доминирует визуальная образность.

1. Газданов Гайто. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1. Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки / Гайто Газданов [под общ. ред. Т. Н. Красавченко ; состав., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т. Н. Красавченко, С. С. Никоненко и др. ; вступ. ст. Л. Диенеша, С. С. Никоненко]. — М. : Эллис Лак, 2009. — 880 с.
2. Газданов Гайто. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 4. Романы. Выступления на радио «Свобода». Проза, не опубликованная при жизни / Гайто Газданов [под общ. ред. Т. Н. Красавченко ; состав., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т. Н. Красавченко, С. С. Никоненко]. — М. : Эллис Лак, 2009. — 736 с.
3. Орлова О. Гайто Газданов / Ольга Михайловна Орлова. — М. : Молодая гвардия, 2003. — 479 с. — (Жизнь замечательных людей—870).
4. Розин В. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 224 с.
5. Тишунина Н. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века / Материалы международной научной конференции. — Серия «Symposium». — Вып. № 12. — СПб., 2001. — С. 149—154.
6. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения) / Михаил Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — 240 с.