

УДК 821.161.1

Интерпретация литературного типа «маленький человек» в рассказе Г.И. Газданова «Бистро»

Леонтьева Анна Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент
Филимоненко Роман Александрович, магистрант
Северо-Казахстанский государственный университет им. М. Козыбаева
(Петропавловск, Республика Казахстан)

Маленький человек из великой русской литературы настолько мал, что дальнейшему уменьшению не подлежит.

Пётр Вайль

Своеобразие художественного мира Гайто Газданова остаётся актуальной проблемой современного литературоведения. Сам писатель излагает свои эстетические принципы в статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1928-1929): «Мне кажется, что искусство становится настоящим тогда, когда ему удаётся передать ряд эмоциональных колебаний, которые составляют историю человеческой жизни и по богатству которых определяется в каждом отдельном случае большая или меньшая индивидуальность» [1, т. I, с. 716]. Следовательно, особенностью одного из виднейших прозаиков первой волны русской эмиграции является подчеркнутый антропоцентризм и глубокий интерес к жизни. С.М. Кабалоти его отмечает погружённость в стихию жизни: «...жизнь порождает искусство: воспоминание — инструмент познания жизни с тем, чтобы она смогла стать искусством. Второй компонент — воображение — оказывается в итоге составляющей первого» [2, с. 319].

Среди многочисленных людских образов, возникающих на страницах газдановской прозы и составляющих поток парижской жизни, появляется и модифицированный тип маленького человека. Он формируется в русской литературе I-й половины XIX в.: «Кончался петербургский период российской истории, и образом чиновника литература подводила ему человеческий итог», — приходит к выводу С.Г. Бочаров. Социально униженный, лишённый талантов и силы характера, безобидный и невзрачный, «петербургский чиновник николаевской эпохи явился исторической формой критического испытания человеческой природы, как таковой» [3, с. 140]. Г.И. Газданов творит в эмиграции, поэтому в его прозе появляются типы парижских бедняков.

Нашей целью является анализ типа «маленький человек» в рассказе Г.И. Газданова «Бистро», определение традиций и инноваций в его изображении. Этот рассказ, обнаруженный в архиве библиотеки Гарвардского университета, впервые публикуется в России в 1998 году на страницах «Литературной газеты» (№ 48, с. 12). Интертекстуальный аспект «Бистро» рассматривается В.Н. Боярским в традициях поздней прозы Л.Н. Толстого [см. 4] и В.В. Высоцкой в сравнении с гоголевской «Шинелью» [5]. По мнению В.Н. Боярского, в рассказе Г.И. Газданова можно заметить «определённое сходство» «с рассказом Толстого "Алёша Горшок": та же простая история простого человека» [4; 2001, с. 329].

В.В. Высоцкая, сравнивая актантов «Шинели» и «Бистро», отмечает: «Внешним образом эти две истории действительно похожи, а оба героя — "маленькие люди", если использовать известный термин, т.е. люди бедные и имеющие низкий социальный статус» [5].

Маленький человек русской литературы не столь однозначен, его типология не ограничивается материальным положением и социальным статусом. Традиционно его связывают с образами Евгения из «Медного всадника», Самсона Вырина и Акакия Акакиевича. К ним присоединяют и «бедных людей» раннего Ф.М. Достоевского. Мы разделяем позицию С.Г. Бочарова, рассматривающего указанных персонажей с точки зрения различных типологий и парадигм. Пушкинский Евгений, который «живёт в Коломне; где-то служит» [6, т. IV, с. 277], расценивается учёным как подлинное воплощение типа маленького человека: «Он именно маленький человек — с ударением на оба слова, ибо он и маленький и человек в конфликте «Медного всадника», перед превосходящим человеческую меру и ею пренебрегающим, ее попирающим — стихией, историей, государством, героем, наконец, истуканом, кумиром, памятником, фигурой из другого материала» [3, с. 138]. В этой парадигме и стационарный наблюдатель, «сущий мученик четырнадцатого класса, ограждённый своим чином токмо от побоев, и то не всегда» [6, т. VI, с. 88]. Самсон Вырин тоже оказывается в непримиримом конфликте с превосходящей силой — с петербургским богачом ротмистром Минским и выбором дочери.

Другая модель маленького человека воплощается в «Шинели». Башмачкин абсолютно незначителен: «В департаменте не оказывалось к нему никакого уважения. Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приёмную пролетела простая муха» [7, с. 176]. Его смерть тоже остаётся незамеченной: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы его в нём никогда и не было. Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп» [7, с. 211-212]. Лейтмотивное сравнение с мухой подчеркивает абсолютную личностную малость персонажа и позволяет С.Г. Бочарову подчеркнуть его недочеловечность или подчеловечность: «Существо, всеми этими категорическими словами приведённое не только к абсолютному минимуму человеческого существования, ценности и значения, но просто к нулю всего этого. Но ведь и на этом не останавливается повествователь, идёт дальше, спускается ниже этого нуля» [3, с. 137].

Ф.М. Достоевский выбирает свой путь. Он воссоздаёт тип «бедных людей», лишь внешне напоминающих гоголевского чиновника. Макар Девушкин признаётся: «Начну с того, что было мне всего семнадцать годочков, когда я на службу явился, и вот уже скоро тридцать лет стукнет моему служебному поприщу. Ну, нечего сказать, износил я вицмундиров довольно; возмужал, поумнел, людей посмотрел». Бедный чиновник привыкает к унижениям от сослуживцев: «Я привык, потому что я ко всему привыкаю, потому что я смиренный человек, потому что я маленький человек». Однако он осознаёт своё человеческое достоинство: «...но сердце-то у меня такое же, как и у другого кого» [8, с. 47]. Искреннее возмущение героя несправедливостью позволяет увидеть выход автора «на свой художественный и духовный простор», начатый «с восстановления человеческого образа» [3, с. 142].

Итак, три парадигмы маленького человека, по С.Г. Бочарову, включают, во-первых, пушкинскую по-прежнему человечность, «фигуру маленького человека, с его «маленькой», незащищённой и угрожаемой, но человечески-полноценной жизнью, с его человеческой (количественно и качественно) мерой перед большими силами истории и судьбы» [3, с. 138]. Во-вторых, это предел «редукции человека до «микроскопического» и почти нулевого значения» в образе Башмачкина: «Он, можно сказать, ещё «меньше» маленького человека, ниже самой человеческой меры в этом сравнении с мухой под микроскопом» [3, с. 138]. В-третьих, это «магистральный путь» «в телеологии русской литературы» восстановления человеческого в человеке «бедных людей» Ф.М. Достоевского [3, с. 142].

По нашему мнению, традиции А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского сопрягаются в аспекте сохранения чести и гордости. Евгений из «Медного всадника» размышляет: «Что был он беден, что трудом / Он должен был себе доставить / И независимость, и честь» [6, т. IV, с. 278]. Самсон Вырин способен на единичный протест – выбросить деньги, попытаться спасти дочь. Макар Девушкин беззаветно служит Вареньке: «Я и работал, и бумаги писал, и ходил, и гулял, и наблюдения мои бумаге передавал в виде дружеских писем, всё оттого, что вы, маточка, здесь, напротив, поблизости жили» [8, с. 107]. Следовательно, героев А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского можно отнести к одному типу «бедных людей», малость которых является только внешним признаком. Мы полагаем, что тип маленького человека воплощает Н.В. Гоголь, показывая его запредельную редукцию.

На первый взгляд, рассказ Г.И. Газданова «Бистро» сохраняет нарративные и типологические традиции отечественной литературы. Создатели типов «бедные люди» и «маленький человек» начинают повествование с развёрнутой экспозиции, национально-исторической («Медный всадник»), социально-исторической («Станционный смотритель») или историко-бюрократической («Шинель»). Экспозицию «Бистро» составляет описание динамики парижского пространства от центра к рабочим кварталам в «особенно светлые осенние дни, когда вдруг воздух становится чист, как если бы это было в поле или в лесу»: «...по мере уда-

ления от центра Париж начинает меняться, возрождаться, тускнеть и, в сущности, перестаёт быть Парижем: уменьшаются и вытягиваются дома, мутнеют окна, на железных, заржавленных балюстрадах балконов повисает бельё, становится больше стен и меньше стёкол, темнеют и трескаются двери домов, - и вот, наконец, начинают тянуться глухие закопчённые стены, окружающие фабрики» [1, т. IV, с. 504].

Теме маленького человека и «бедных людей» имманентно ироничное наименование персонажей. Выбор имени Евгения мотивирован авторской волей и типизацией героя: «Мы будем нашего героя / Звать этим именем. Оно / Звучит приятно; с ним давно / Моё перо к тому же дружно. / Прозванья нам его не нужно. / Хотя в минувши времена / Оно, быть может, и блистало / И под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало; / Но ныне светом и молвой / Оно забыто» [6, т. IV, с. 277]. Н.В. Гоголь иронично обыгрывает фамилию персонажа: «Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурины и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки» Выбор имени у Н.В. Гоголя гротескно объясняется отсутствием выбора: «Имя его было: Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени» [7, с. 175]. Г.И. Газданов сохраняет традицию иронично-символического имени: «В одной из гостиниц Сен-Дени жил французский рабочий, которого звали Франсуа Россиньоль» [1, т. IV, с. 504]. Ирония обусловлена конфликтом имени и сущности. Франсуа, как отмечает В.А. Боярский, «носит «говорящую» фамилию (*rossignol* - соловей); при этом мотив красивого пения (и - в сниженном виде - умения говорить) в образе героя подчёркнуто отсутствует» [4; 2013]. Рассказчик рисует его форму поведения: «Он был чрезвычайно несловоохотлив и почти ничего о себе не рассказывал» [1, т. IV, с. 506].

Г.И. Газданов сохраняет традицию портретной характеристики маленького человека. Облик актанта «Шинели»: «В одном департаменте служил один чиновник; чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным...» [7, с.174]. Портрет Россиньоля создаётся в той же парадигме незаметности: «Ему было на вид тридцать пять, тридцать шесть лет, у него были маленькие печальные глаза, ничем не замечательное лицо, он был мрачный и робкий человек. Работал он на автомобильном заводе, на сверлильном станке американской системы» [1, т. IV, с. 505]. Однако лейтмотивная деталь – печальные глаза – акцентирует интерес рассказчика к невзрачному рабочему, подчёркнутый повтором вводного слова и риторическими вопросами: «И так как это выражение всегда было одинаковым, то это создавало впечатление, что Франсуа был, вероятно, несчастлив и что он,

вероятно, хотел бы жить иначе. Но как? И в чем он хотел бы изменить свою жизнь? Чего ему больше всего не хватало и о чём неизменно напоминали его глаза? И к чему, собственно, относилась эта последняя немая его печаль?» [1, т. IV, с. 506]. История жизни Россиньоля проста: его родители-фермеры погибают, и он переезжает в город. Жизнь в городе протекает «с утомительным и печальным однообразием: быстро, вино, работа, вино, быстро» [1, т. IV, с. 507]. Суть этой картины мира - «бессмысленная в своём абсурде статичность окружающего, порочность бесконечно повторяющегося перемещения по замкнутому кругу» [2, с. 71]. Ассоциативно эта цикличность напоминает историю Башмачкина, живущего так же однообразно в замкнутом мире: дом - канцелярия - дом. При такой модели жизни «самоё движение представляется разновидностью неподвижности» [9, с. 263].

Интертекстуальные связи с русской литературой подкрепляются мотивом работы. Герой «Медного всадника» служит во имя будущего семейного счастья: «Но что ж, он молод и здоров, / Трудиться день и ночь готов; / Он кое-как себе устроит / Прият смирный и простой» [6, т. IV, с. 278]. А.С. Пушкин детально показывает «настоящую каторгу» стационарных зрителей: «Покою ни днём, ни ночью... В дождь и слякоть принуждён он бегать по дворам; в бурю, в крещенский мороз уходит он в сени, чтоб только на минуту отдохнуть от крика и толчков раздражённого постояльца» [6, т. VI, с. 88]. Радость Башмачкина заключается в переписывании букв: «Мало сказать: он служил ревностно, - нет, он служил с любовью. Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир» [7, с. 178]. Макар Девушкин переживает конфликт с сослуживцами. Как видим, дискурсе русской классики обращён к человеку. Г.И. Газданов, наоборот, полемически помещает в центр повествования завод, отстраняя Франсуа и подчёркивая механистичную обезличенность производства: «Вились и накручивались друг на друга горячие стальные стружки, вертелись с ровным кожаным шумом приводные ремни машин» [1, т. IV, с. 507].

Переосмысливает Г.И. Газданов и традиционный архетип дома. Дом в русской литературе – пространство особого уюта и защиты. Это домик Параши, невесты Евгения, жилище Выриных, «смирная, но опрятная обитель» с назидательными картинками, украшенная горшками с бальзамином [6, т. VI, с. 90]. Для Акакия Акакиевича «домом», «теплом» и «подругой» становится шинель: «Дом как особое пространство любви и уюта (понимания) мечтается героям «Петербургских повестей» [9, с. 287]. Литература русского зарубежья осваивает архетип бездомья. Француз Россиньоль столь же бездомен, как и эмигрант-рассказчик. Он живёт даже не на квартире, как мелкие чиновники, а в гостинице: «У него была маленькая комната с сырой и глубокой кроватью, небольшим тазиком и кувшином для умывания, стоявшим на хромом столе; на идущих пузырями обоях были отпечатаны огромные красные цветы, на стене висело огромное зеркало, северно отражавшее лицо. Из окна был вид: стена, соседняя крыша, за ней опять

стена и больше ничего» [1, т. IV, с. 504]. Стены, окружающие гостиницу, вызывают ассоциацию с тюрьмой. Жильё отличается неустроенностью, безытностью. По сути, это пространство антидома. Франсуа в этой комнате, а лишь ночует: «В шесть часов он уходил с завода и, вероятно, возвращался бы домой, если бы у него был дом. Но дома у него не было. Вместо дома было быстро» [1, т. IV, с. 505]. Быстро, т.о., выполняет функцию субститута дома и становится самостоятельным персонажем, подобно Невскому проспекту Н.В. Гоголя. Именно в быстро приходит Франсуа умирать.

Россиньоль существует в замкнутом мире между быстро и работой, пока в его жизни не появляется Мари. В течение совместной жизни он меняется, начинает разговаривать и смеяться, ходить в кинематограф, пытается облагородить комнату, превратить её в дом – покупает цветы и вазу. Такое преобразование напоминает о традициях «Шинели»: «Акакий Акакиевич шёл в весёлом расположении духа, даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какой-то дамою» [7, с. 200]. Преобразование Франсуа заставляет усомниться в его принадлежности к типу маленького человека. Оказывается, он обладает весьма уважаемыми мужскими талантами: «Вдруг выяснилось то, чего никто никогда не подозревал, - что он знает толк в лошадях и в рыбной ловле, что он в молодости участвовал в велосипедных гонках и что специалисты в своё время предсказывали ему большое спортивное будущее, что в полку он считался одним из лучших стрелков» [1, т. IV, с. 507]. Следовательно, в рассказе поднимается не только проблема адаптации деревенского жителя в чужом для него городском пространстве, но и «проблема внешнего, видимого и – подлинного, сокровенного; другими словами, экзистенциальная проблема идентичности» [2, с.256].

Традиционный сюжет маленького человека и «бедных людей» - «трагедия утраты дома», приводящая к смерти [9, с. 287]. Потеря шинели приводит к смерти Параши, мотивирует безумие и смерть Евгения. Бегство Дуни с Минским обуславливает разрушение дома и последующую смерть Самсона Вырина: «Вошед в комнату, я тотчас узнал картинку, изображающие историю блудного сына; стол и кровать стояли на прежних местах; но на окнах уже не было цветов, и всё кругом показывало ветхость и небрежение» [6, т. VI, с. 91]. «Домом» Макара Девушкина становится соседство Вареньки. В последнем письме перед её отъездом он эмоционально говорит о смерти: «Вы там умрёте, вас там в сыру землю положат; об вас и поплакать будет некому там!»; «Я умру, Варенька, непременно умру; не перенесёт моё сердце такого несчастья!» [8, с. 107]. В прецедентных текстах рассказа «Быстро» «дом», реальный и метафорический, разрушается в силу внешнего воздействия, а персонажи умирают «своей» смертью. Своеобразие газдановского сюжета - в самоубийстве Россиньоля после расставания с Мари, поступке, нетипичном для маленького человека: «...около девяти часов вечера в гостинице против быстро коротко хлопнул револьверный выстрел. Через минуту после этого на пороге гостиницы показался Франсуа. По правой щеке его текла

кровь. Он постоял секунду, затем, почти падая, пере- сёк улицу, вошёл в бистро, добрался до стойки». Его последние слова – «Стакан красного» [1, т. IV, с. 509]. Образ бистро в финале приобретает мистическую окраску, ибо «в течение нескольких судорожных ми- нут, отделявших выстрел от той секунды», когда герой «упал мёртвым, что-то оказалось сильнее смерти». Сближение рассказа с притчей обуславливает пред- смертный выбор - высшей ценностью для Франсуа становится бистро, «дорога к которому пересекала всю его жизнь - дорога, которую ему ещё оставалось пройти сквозь предсмертную муть в последний раз» [1, т. IV, с. 509].

Итак, обращаясь к интертекстуальным связям с отечественной классикой, Г.И. Газданов значительно переосмысливает литературную традицию. Его герой не русский чиновник, а французский пролетарий, способный на поступок, сильные чувства, имеющий скрытые таланты. Писатель, на наш взгляд, контаминирует типы маленького человека и «бедных людей», создавая самобытный образ. Подчёркивая «значительность иррационального начала в искус- стве», Г.И. Газданов остаётся верным своему интересу ко внутреннему миру человека, когда «начинают действовать силы иного, психического порядка – или беспорядка – вещей», по [1, т. I, с. 717].

Литература:

1. Газданов Г.И. Собрание сочинений в пяти томах. М.: Эллис Лак, 2009. – Т.1. Романы. Рассказы. Лите- ратурно-критические эссе. Рецензии и заметки. 880 с. – Т.4. Романы. Выступления на радио «Свобода». Проза, не опубликованная при жизни. 737 с.
2. Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20 - 30-х годов. СПб.: Петербургский писатель, 1998. 336 с.
3. Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. 296 с.
4. Боярский В.А. Лейтмотив простоты в рассказе Г. Газданова «Бистро» // Исследовано в России. №031. 2001. С. 326-239. Его же: Толстой и Газданов: к вопросу об интертексте рассказа Гайто Газданова «Бистро» // Русская жизнь. №5. 2013 // Электронный ресурс. URL: <http://litbook.ru/article/3687/> (Дата обращения: 18.04.2019).
5. Высоцкая В.В. «Шинель» Гоголя и «Бистро» Газданова: сравнительный анализ // Дом Гоголя. Мемори- альный музей. Научная библиотека. 2009. Электронный ресурс. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/705/> (Дата обращения: 18.04.2019).
6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. 1977-1979. Т.4. Поэмы. Сказки. 1977. 447 с. Т.6. Художественная проза. 1978. 576 с.
7. Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: В 5 т. Т. 3. Повести. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 503 с.
8. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 1. Бедные люди; Повести и рассказы. 1846- 1847. Л.: Наука. 1972. 519 с.
9. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просве- щение, 1988. 352 с.