

# ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ В ПРОЗЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИ- ЦИИ РУССКОГО ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО РО- МАНА XX ВЕКА

Phenomenological Narration in the Prose by Gaito Gazdanov  
in the Context of the Russian XXth Century Phenomenological  
Novel Tradition

*Ольга Геннадьевна Егорова*  
*egorovs.mail@gmail.com*

*Астраханский государственный университет (Астрахань, Россия)*

*Елена Вениаминовна Кузнецова*  
*lena\_kouznetsova@mail.ru*

*Астраханский государственный университет (Астрахань, Россия)*

Olga G. Egorova  
egorovs.mail@gmail.com  
Astrakhan State University (Astrakhan, Russia)

Elena V. Kuznetsova  
lena\_kouznetsova@mail.ru  
Astrakhan State University (Astrakhan, Russia)

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 25.10.2017

Fecha de evaluación: 27.11.2018

*Cuadernos de Rusística Española n° 14 (2018), 147 - 156*

## **РЕЗЮМЕ**

Статья посвящена проблеме феноменологического повествования. Предметом исследования являются понятия «феноменологический роман», «феноменологическая проза», «феноменологическое повествование». Авторы работы дают обоснование присутствию феноменологических тенденций в прозе Г. Газданова. Особое внимание уделяется изучению жанра «романа о художнике» в прозе Г. Газданова на примере романа «Эвелина и ее друзья».

*Ключевые слова:* феноменологический роман, феноменологическое повествование, роман о художнике

## **ABSTRACT**

The article is devoted to the problem of phenomenological narration. The subject of the study are the concepts of "phenomenological novel", "phenomenological prose", "phenomenological narrative". The authors of the work substantiate the presence of phenomenological tendencies in G. Gazdanov's prose. Particular attention is paid to studying the genre of "novel about the artist" in G. Gazdanov's prose on the example of the novel "Evelina and her friends".

*Keywords:* phenomenological novel, phenomenological narrative, novel about the artist

Изучение феноменологии в литературоведении, а также выработка методологических принципов феноменологического анализа пока остается одной из актуальных задач современного литературоведения.

В этой статье мы постарались дифференцировать понятия «феноменологический роман», «феноменологическая проза», «феноменологическое повествование», которые зачастую используются как синонимичные. На необходимость этой дифференциации указывает тот факт, что часто исследователи достаточно свободно обращаются с этими, представляющими разные аспекты литературного текста, дефинициями.

Л.А. Колобаева, обосновывая существование феноменологического романа, в качестве жанрообразующей доминанты использует термин «феноменологическое мировосприятие». Касательно художественной прозы И. Бунина и Б. Пастернака, исследователь также пишет о «феноменологическом методе» и 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. Исследователь отмечает, что в феноменологической прозе «совершается переход от романа идей к роману жизни, потока жизни» (Колобаева 1989: 136). При всей многогранности тематической, жанровой, стилевой основу феноменологического прозы составляет «поток образов внутреннего видения героя, работа души, рефлексия непосредственных переживаний» (там же: 137).

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 (Кузнецова 2012: 172).

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.

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» (Колобаева 1989: 140 – 141).

Феноменологическая эстетика также исходит из того, что законы прекрасного сугубо индивидуальны, поэтому 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» (там же 140).

Структурно-семантическим ядром феноменологической прозы является воссоздание 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 (Кузнецова 2012: 173).

Как мы видим, исследователями названы такие основные эстетические принципы феноменологического искусства, как – 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.

Но за рамками исследовательских интересов остались вопросы поэтики феноменологической прозы, не названы и не изучены присущие ей художественные приемы.

Мы разделяем близкие, но не синонимичные понятия: феноменологическая эстетика, феноменологический роман и феноменологическое повествование. Рассмотрим эти понятия.

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» (Бычков 2003: 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» (Колобаева 1989: 141). Феноменологический роман вырабатывает ряд художественно значимых для него принципов. Они касаются пространственно-временной, образной, повествовательной организации произведения, которому присуща многослойность художественного времени, не-

осинкретизм субъектной сферы, синтетичность образов, ассоциативно-присоединительная, монтажная форма повествования.

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. 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» (Кибальник 2010).

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.

Стоящая перед нами задача выявления признаков феноменологического типа повествования диктует необходимость обращения к тем произведениям Гайто Газданова, в которых он проявляется с наибольшей очевидностью.

В творчестве Г. Газданова освоение жанра «романа о художнике» происходит в русле основной для него тенденции формирования феноменологического нарратива, что, разумеется, выводит на первый план проблемы психологии творчества.

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.

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», «Эве-

лина 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 (Кузнецова 2012: 178). В отличие от В. Набокова, «Дар» которого изобилует и текстами Годунова-Чердынцева, и описанием работы над ними.

Последний завершённый 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.

Этот роман является своего рода итогом художественной концепции творчества, претворенной с помощью феноменологического типа повествования. Обращаясь к 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. 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 кабарэ; Мервиль вырывается из романтических иллюзий, искренне и глубоко полюбив 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. 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» (Газданов 2009: 152).

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.... 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» (Газданов 2009: 204).

За размышлением и анализом ощутим 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» (Газданов 2009: 209).

Таким образом, любое внутреннее событие жизни рассказчика сопровождается рефлексией. Даже невольные 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. 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.

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.

Согласно положениям Р. Ингардена, объект искусства «зависит от воображения воспринимающего субъекта, его чувств и психофизических особенностей» (Силичев 2003: 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. Не-

которые 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» (Газданов 2009: 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» (Левин 1981: 204), его структура оформляется «как “переживаемая” и “пишущаяся” в одно и то же время» (Левин 1981: 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» (Газданов 2009: 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» (Силичев 2003: 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. 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 (Кузнецова 2012: 190).

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» (Белый 1994: 100).

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» (Газданов 2009: 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. 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.

«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» (Меднис: 197). Н.Е. Меднис отмечает, что творческое сознание художника нередко оказывается «своеобразным зеркалом для Венеции» (Меднис: 197), 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» (Меднис: 198). 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» (Газданов 2009: 250). Его герой, по сути, совершает некое паломничество, духовно очищаясь и выходясь 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-авантурными 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.

Исходя из вышеизложенного, мы приходим к выводу, что развитие жанра «романа о художнике» в прозе Г. Газданова коррелирует с типом феноменологического повествования, отправной точкой формирования которого служит «феноменологический метод» изобразительности и принципы феноменологической эстетики, сложившиеся в русской и западноевропейской философии XX века.

Феноменологическое повествование – одно из важнейших художественных достижений писателя, оно исследуется в произведениях, выделенных в разряд образцовых, ставших классикой неклассического периода развития поэтики художественной модальности.

**БИБЛИОГРАФИЯ**

- БЕЛЫЙ, А. (1994): *Смысл искусства // Символизм как миропонимание* – Москва. Серия Мыслители XX века.
- БЫЧКОВ (2003): *Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*. Российская политическая энциклопедия. Москва.
- ГАЗДАНОВ, Г. (2009): *Собрание сочинений в 5-и т. Т. 4*. Издательство Эллис Лак. Москва.
- КИБАЛЬНИК, С. *Художественная феноменология Чехова* [Электронный ресурс]: <https://www.ronl.ru/stati/literatura-i-russkiy-yazyk/134859/>
- КОЛОБАЕВА, Л. (1989) «От временного к вечному: Феноменологический роман в русской литературе XX века». Вопросы литературы. № 3. Москва.
- КУЗНЕЦОВА, Е. (2012): *Поэтика прозы Гайто Газданова и закономерности ее развития в контексте традиций русской литературы первой трети XX века*. Издатель: Сорокин Роман Васильевич. Астрахань.
- ЛЕВИН, Ю. (1981) «Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар»». Russian Literature IX. стр. 191 – 229.
- МЕДНИС, Н. *Сверхтексты в русской литературе* [Электронный ресурс]: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>.
- НАБОКОВ, В. (1991): *Рассказы. Воспоминания*. Издательство Современник. Москва.
- СИЛИЧЕВ, Д. (2003): *Феноменологическая эстетика: Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*. Издательство Российская политическая энциклопедия.

**BIBLIOGRAPHY**

- BELYY. A. (1994): *Smysl iskusstva // Simvolizm kak miroponimaniye* – Moskva. Seriya Mysliteli XX veka.
- BYCHKOV (2003): *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kultura KhKh veka*. Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya. Moskva.
- GAZDANOV. G. (2009): *Sobraniye sochineniy v 5-i t. T. 4*. Izdatelstvo Ellis Lak. Moskva.
- KIBALNIK. S. *Khudozhestvennaya fenomenologiya Chekhova* [Elektronnyy resurs]: <https://www.ronl.ru/stati/literatura-i-russkiy-yazyk/134859/>
- KOLOBAEVA. L. (1989) «Ot vremennogo k vechnomu: Fenomenologicheskii roman v russkoy literature KhKh veka». *Voprosy literatury*. № 3. Moskva.
- KUZNETSOVA. E. (2012): *Poetika prozy Gayto Gazdanova i zakonmernosti eye razvitiya v kontekste traditsiy russkoy literatury pervoy treti XX veka*. Izdatel: Sorokin Roman Vasilyevich. Astrakhan.
- LEVIN. Yu. (1981) «Ob osobennostyakh povestvovatelnoy struktury i obraznogo stroya romana V. Nabokova «Dar»». *Russian Literature IX*. str. 191 – 229.
- MEDNIS. N. *Sverkhhteksty v russkoy literature* [Elektronnyy resurs]: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>.
- NABOKOV. V. (1991): *Rasskazy. Vospominaniya*. Izdatelstvo Sovremennik. Moskva.
- SILICHEV. D. (2003): *Fenomenologicheskaya estetika: Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kultura KhKh veka*. Izdatelstvo Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya.