Предполагаемая ими свобода самосознания зиждется на расширенной субъективности героя. В произведениях Горького воспринимающая и интерпретирующая свобода героя расширяется до предела в фигуре «субъекта рассказывания», чьи идеолого-эстетические предпочтения заменяют собой объективные представления о мире.

Главные причины такого развития художественного мироощущения автора лежат, видимо, во вне-художественной сфере, — в первую очередь, в атеистических и антропоцентрических предпочтениях Горького, понимавшего «христовоцентрическую свободу» вполне рационально-материалистически. Вслед за Достоевским Горький полагал трансцендентное важным условием человеческой свободы, но отрицал его нерукотворность и, следовательно, само трансцендентное. Тем не менее важно то, что принципы полифонической поэтики создали необходимые предпосылки для переосмысления человеком себя в духе этически праведной надличностной унификации. Удивительно — и закономерно, — что и центростремительные тенденции диалогической поэтики, развивающие идею творческой мощи целостного человека в произведениях Горького, и центробежные ее же тенденции, трансформировавшиеся в образ несвободного, частичного человека в «русской литературе абсурда», — по сути привели к знаменательной художественной ситуации в русской литературе рубежа XIX–XX веков, где человеческое сознание оказалось игрушкой вне- или над-личностных сил.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Эйдинова В. В.* Антидиалогизм как стилевой принцип русской «литературы абсурда» 1920 — начала 1930-х годов (К проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стиль. Екатеринбург, 1994. Вып. 1.

[2] *Хоц А. Н.* Пределы авторской оценочной активности в полифоническом «самосознании» героя Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л.,1991. Т. 9. С. 23.

[3] Там же. С. 24.

[4] *Тороп П. Х.* Перевоплощение персонажей в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Учен. зап. Тартусского ун-та. Вып. 831. С. 85–96. (Труды по знаковым системам-22).

[5] *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 25 т. М., 1968–1976. Т. 5. С. 517–519. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи, с указанием в скобках номера тома и страницы.

Е. К. Созина

АЛХИМИЯ ЦВЕТА И ЗВУКА В РОМАНЕ Г. ГАЗДАНОВА «ВЕЧЕР У КЛЭР»

Поэтика первого и, пожалуй, наиболее совершенного романа Газданова трудно определима. Говоря о ней, исследователи и критики отмечали безусловно модернистский характер романа, его импрессионистичность и сюрреализм, онирическую природу его предметно-художественной реальности, связанную с визионерским даром автора[1]. Созидая свой текст в процессе воспоминания-воображения прошлого, основное внимание рассказчик-повествователь уделяет проблеме самоидентификации и сохранения своей личностной целостности, своей аутентичности в мире. Он неоднократно говорит о болезни своего сознания — именно сознания, не личности: она «заключалась в неуменье моем ощущать отличие усилий моего воображения от подлинных, непосредственных чувств, вызванных случившимися со мной событиями. Это было как бы отсутствием дара духовного осязания» [Газданов, I, 47]. И далее: «…я был слишком равнодушен к внешним событиям; мое глухое, внутреннее существование оставалось для меня исполненным несравненно большей значительности. <…> Изредка я с ужасом думал, что, может быть, когда-нибудь наступит такой момент, который лишит меня возможности вернуться в себя; и тогда я стану животным…» [Там же, 48].

В личном существе Николая Соседова наличествует некий зазор, неспаянность, неполная совместимость между «непосредственным» и «опосредствованным» сознанием (как называл их когда-то И. Фихте), и этот-то зазор или промежуток, обозначенный рассказчиком Газданова как слабость «духовного осязания», обусловливает его особую восприимчивость к воображаемому миру, его заторможенность на рефлексии, на «отвлеченных» вопросах («…я интересовался только такими отвлеченными идеями, которые могли бы мне быть близки…» [Там же, 101]; наконец, нестабильность его восприятия — возможность разрушения стереотипов обычного видения мира в движении к его подлинному облику, который чаще всего открывается человеку лишь в измененном состоянии сознания, без

опоры на эмпирическое зрение: «Очень редко, в самые напряженные минуты моей жизни, я испытывал какое-то мгновенное, почти физическое перерождение и тогда приближался к своему слепому знанию, к неверному постижению чудесного. Но потом я приходил в себя; я сидел, бледный и обессиленный, на том же месте, и по-прежнему все окружающее меня прятало в свои каменные, неподвижные формы, и предметы вновь обретали тот постоянный и неправильный облик, к которому привыкло мое зрение» [Там же, 77]. «Свое» знание именуется героем «слепым», хотя оно и несет «неверное (т. е. здесь: неточное, приблизительное. — *Е. С.*) постижение чудесного».

Все попытки рационального, логического описания и осмысления газдановским рассказчиком своих откровений оканчиваются ничем. То, что живет внутри, предметно неописуемо, оно имеет вид «громадной, бесформенной массы, *похожей на* подводное чудовище» [Там же, 76], которая появляется и исчезает. Однако художник находит иной язык — образа и цвета, говорящий о превращениях «я» газдановского героя-рассказчика в то, что остается им непроизнесенным, вербально неартикулируемым, а быть может, и не вполне осознанным в свете дня. Обратим внимание, как выражает себя «болезнь» героя: сначала «где-то далеко внутри меня наступает тишина, заменяющая ... тихий непрестанный шум моей душевной жизни...» [Там же, 61]. Это уже «значит, что произошла катастрофа». А далее, в тишине, происходит распад пространства, и «наконец, мои ноги уходят в пылающий песок; в медленном песчаном облаке я тяжело лечу туда, вниз... Так близко, над головой, горит желтый свет, и солнце, как громадный фонарь, освещает черную воду неподвижного озера и оранжевую мертвую землю» [Там же, 62]. Образ повторяется в связи с мечтами героя о Клэр и вновь сопровождается тектоническими сдвигами пространства: «...дорога от Клэр ко мне стелется над землей и прямо соединяет лес, по которому я иду, с этой комнатой, с этим диваном и Клэр, окруженной романтическими сюжетами» [Там же, 89], а затем — вновь «все предметы представлялись мне неверными и расплывчатыми, и опять оранжевое пламя подземного солнца осветило долину, куда я падал в туче желтого песка, на берег черного озера, в мою мертвую тишину» [Там же, 89]. Наконец, образ самой смерти видится герою как медленное падение «в черную глубину», во

время которого он постепенно будет забывать все, что любил [Там же, 137].

Впервые эти «далианские» видения, как называет их Кабалоти, проводящий сопоставление газдановского ландшафта с живописью С. Дали [Кабалоти, 1998, 187], появляются у Николая в связи с потрясением, вызванным смертью отца и сопровождающимся его заболеванием дифтеритом. Болезненный бред ребенка основывается на мотивах воображаемого путешествия по Индийскому океану, которое он привык каждый вечер совершать с отцом, и организуется в законченный сюжет: «Индийский океан, и желтое небо над морем, и черный корабль, медленно рассекающий воду. Я стою на мостике, розовые птицы летят над кормой, и тихо звенит пылающий жаркий воздух. <...> ...по желтой дороге медленно едет пустой катафалк, без кучера, и белый гроб блестит на солнце. <...> ...спит мой отец в глубокой черноте ... и тогда мимо нашего заснувшего корабля тяжело пролетают черные паруса Летучего Голландца» [Там же, 58–59].

Итак, цвета болезни, смерти и страха героя Газданова — желтый, черный, оранжевый; оранжевый, желтый, черный; желтый, черный, розовый; желтый, белый, черный. Всем им сопутствуют страшная жара, песок, мертвая тишина. Очевидно, что это негативный полюс душевного мира героя, ведь больше всего он любит «снег и музыку» [Там же, 90], его любимые цвета — синий, голубой, белый, причем белый, как можно заметить, имеет переменное значение, зависящее от соседнего с ним цвета. Белый и красный, когда последний — цвет крови, знаменуют силу и торжество личности, духа, преодолевающего земное тяготение, — как в сцене с раненым волком, спасающимся от собак [Там же, 89]. Белое, черное, красное (опять кровь: «тонкие жилы под коленями набухают от набегающей в них крови» [Там же, 90] описывают Клэр в одном из видений Николая — Клэр, окруженную «зимними, арктическими водами» пространства, мирового океана: носительница «вечной женственности» словно плавает в стихии первобытного океана.

Согласно исследованию Тэрнера, «цветовая триада белое — красное — черное представляет архетип человека как процесс переживания наслаждения и боли» [Тэрнер, 1983, 103]. Недаром из черного колодца своего полубессознательного внутреннего мира Николай видит «бледное лицо Клэр», отраженное

«в темном водяном зеркале» [Газданов, I, 90]. Белое и черное здесь — соединение противоположностей, дающее близнецовый эффект («да» и «нет», добро и зло, жизнь и смерть и т. д.), единство восхождения и нисхождения. В мифологиях и религиозных культах разных народов пара «белое и красное» означала сознательную деятельность, противоположную недеятельному, бессознательному состоянию черного [см.: Тэрнер, 1983, 102], причем красное, несмотря на свою внутреннюю амбивалентность, всегда превышало и вытесняло белое — не в этом ли провиденциальный, заданный веками смысл фразы дяди Виталия: «Правда на стороне красных» [Газданов, I, 114]?.. Черное, белое и красное — основные цвета алхимии, хотя первоначально в этот набор входил также и желтый цвет [см.: Юнг, 1997, 248].

Цвета, в которых Газданов воссоздает свой художественный мир — биографический и воображаемый, мнимый и подлинный, — постоянны и в основном чисты, их язык контрастен и предельно ясен. Так, в сочетаниях, что приведены выше, желтое и черное означают отделение и падение, затемнение, брожение материи, нисхождение; оранжевый — «цвет отчаяния» [Керлот, 1994, 555][2]; как и желтый, он амбивалентен торжеству победы родственного золотого над бренностью и тленностью мира, к тому же оранжевый — смешанный цвет, получаемый добавлением желтого в красный. Наконец, розовые птицы, летающие над черным пиратским судном спящего героя, — это его эмоции и желания, неутоленные любовь и скорбь. Смешение двух противоположных цветовых групп мы наблюдаем лишь в этом детском бреде Николая, исходном для его последующих страхов. Точнее даже, это не смешение, а строгая последовательность: вначале Индийский океан с его жарким затмением истины, затем — белый гроб, сменяемый темнотой ночи и смерти.

Однако оранжевый цвет появляется и в иных ситуациях: оранжевый с зеленым окрашивают сон Николая, когда его будит Клэр, в сцене искушения героя она появляется под падающим снегом, «окруженная лисьим воротником своей шубки, как желтым облаком», — недаром «сразу после этого наступила та тишина, которую я слышал во время припадка моей болезни» [Газданов, I, 93]. Здесь — единственный раз — желтое / оранжевое проявляет себя как цвет интуиции и озарения: Николай

знает, что произойдет дальше. И здесь же гордость, эгоизм и пламенность желто-оранжевого соединяются с зеленью произрастания всего живого, с сердечностью чувства, которое герой будет питать к этой девушке, воплотившей его «аниму», — итог сочетания цветов оказывается двойствен, как сама Клэр, как ее роль в судьбе Николая.

Будучи имманентны человеческому телу, писал Тэрнер, цвета являются трансцендентными «для его сознания» — они обладают силой «увлечь человека», «преодолеть силу его сопротивления» [Тэрнер, 1983, 103]: на этом было основано их использование в ритуале. Цвета сигнализируют о состояниях духа и тела героя Газданова, меняя свое значение в зависимости от цветового же контекста. Так, движение от желтого и оранжевого к замыкающему черному, наблюдаемое в его болезненных видениях, — это процесс нисхождения к тьме и хаосу, царящим в недрах первоматерии равно Вселенной и человеческого существа. Иную последовательность мы видим в рассказе Николая о пребывании на Кавказе, родине его отца. «Я засыпал на траве и просыпался с влажной спиной и *желтым* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — *Е. С.*) огнем перед глазами. Затем, оглядываясь на *красное*, заходящее солнце, я шел домой в прохладные комнаты дедовской квартиры, и приходил как раз вовремя для того, чтобы увидеть пастуха в *белой* войлочной шляпе… …об *белые* донья ведер зазвенят упругие струи молока… <…> Я помнил деда маленьким стариком, в черкеске, с *золотым* кинжалом» [Газданов, I, 79]. Черный (здесь его инвариантная замена — желтый) — белый — красный — это восходящая последовательность цветов. Цвета следуют друг за другом, создавая и усиливая атмосферу праздничности и торжества, неслучайно фигура деда — хозяина этого райского великолепия — предстает в воспоминании героя в сочетании с кинжалом золотого — царского — цвета. Вместе с тем все указанные цвета — это еще и знаки основных элементов мироздания: черный — принцип земли, серебряный или белый — принцип воды, красный — принцип огня, золотой — принцип воздуха [Сен-Жермен, 1998, 214]. Мир деда — это подлинно первомир, идеально совершенная малая Вселенная, сродни божьему Эдему.

В саду деда «росли яблоки «белый налив», золотые громадные сливы и овальные груши необыкновенной величины…» [Газданов, I, 80]: вновь белое и золотое — цвета, имеющие об-

щую символику, подчас заменяющие друг друга. Та же палитра сохраняется и при описании Кисловодска, где Николай гостил у дяди Виталия: белые стены «Храма воздуха», стоящего высоко над городом, — красные камни на горе, «красный песок кисловодских аллей» — «белые красавицы курзала», северные женщины «с багровыми белками кроличьих глаз» [Там же, 81]; багровый — как усиленно, гротескно красный). «Красное и белое — это Король и Королева, которые могут праздновать свою "химическую свадьбу"», — писал Юнг [Юнг, 1997, 252].

Однако райская земля, где жили кавказские родственники газдановского героя, и безмерно влечет его, и отталкивает. Дед выступает как хозяин Эдема, гордо впускающий туда своего внука. А внук… «Я объедался незрелыми фруктами и ходил с бледным лицом и страданием в глазах. Тетка укоризненно говорила деду: — Вот, пустил мальчика в сад!» [Газданов, I, 80]. От чересчур близкого соприкосновения с райским изобилием мальчик *бледнеет*. Заметим, что картина роскошного Кисловодска, где, как и в доме у деда, Николай живет активной, подвижной жизнью, плавно переходит в другую, домашнюю ипостась его существования, которая представляется рассказчиком как мир не столь яркий, но не менее, а, быть может, даже более милый его сердцу: «Но вот по вечерам уже начинало делаться чуть-чуть прохладно; ранней осенью я возвращался домой, чтобы опять погрузиться в ту холодную и спокойную жизнь, которая в моем представлении неразрывно связана с хрустящим снегом, тишиной в комнатах, мягкими коврами и глубочайшими диванами, стоявшими в гостиной. Дома я точно переселялся в какую-то иную страну, где нужно было жить не так, как всюду. Я любил вечерами сидеть в своей комнате с незажженным светом; с улицы розовое ночное пламя фонарей доходило до моего окна мягкими отблесками» [Там же, 82][3]. Здесь даже «пламя фонарей» не красное и не багровое, а лишь розовое — по-детски чувствительное. Мягкость и тишина дома находят адекватное выражение в образе белого плавания, в котором царят гармония созерцания и ритмичность монотонного движения, равного покою: «Мне казалось, что я плыву по морю и белая, как снег, пена волн колышется перед моими глазами» [Там же, 82].

Снег, вода и, реже, лед — вот те состояния вещества, которые соразмерны, со-едины существу героя романа. Не столько Клэр — его Снежная Королева[4], сколько он сам — носитель

серебряного, лунного начала; снежный юноша, грозящий растаять рядом с желто-оранжевой стихией чувственности Клэр — Клэр, всем своим обликом и «литым, твердым телом» действительно напоминающей Снежную Королеву: «Мне все чудилось, что я погружаюсь в огненную и сладкую жидкость и вижу рядом с собой тело Клэр и ее светлые глаза с длинными ресницами» [Там же, 86]. Николай наделяет Клэр даром *превращений* (в тексте это говорится о ее глазах, см.: Там же, 45), но в сравнении с ним самим Клэр статуарна и неподвижна: она обладает «законченным телом» [Там же, 46], она организует свою комнату, где жила в России, в четкие, разумные тона — белая мебель, зеленая бумага, покрывающая стол, синий ковер на полу[5]. Белое и красное пылают в сознании героя-юноши как некий идеал взаимного торжества муже-женского начала мира, торжества обладания — недаром несколько раз в тексте поминается сюжет акварели, висящей на стене у Клэр, — Леда и лебедь. Образ Клэр эти цвета «алхимической свадьбы» минуют, хотя она составляет центр вселенной героя и в его сознании принимает «формы разных женщин» [Там же, 88] — всех женщин мира. Клэр для него заведомо небесна и чиста, это действительно скорее «вечная девственность», чем «женственность» (замечание Е. Яблокова, см.: [Газданов и мировая культура, 164]), и достижение Клэр героем равносильно соединению с истиной, с небесной родиной: обои в парижской комнате Клэр сине-голубые с «лиловым бордюром», их водным путем Николай движется «к началу своему»[6], неся в сердце «печаль завершения» [Газданов, I, 46].

Характерно, что цвета, сопутствующие Клэр в представлении Николая, но никогда не соединяющиеся разом в ее облике, окрашивают образ Елизаветы Михайловны — одной их тех женщин, что посещали вагон бронепоезда в Джанкое. Герой называет их «проститутками с воспоминаниями», но отмечает, что «Елизавета Михайловна была не похожа на своих подруг» [Там же, 143]. Приход этой женщины (как ранее явление Клэр) вырывает Николая из сна: «Открывая глаза, я видел невысокую худую женщину с большим *красным* ртом и смеющимися глазами; и на *желтоватой* коже ее лица будто плясали *синеватые* искры» [Там же, 143]. «Она была похожа на иностранку», — замечает далее герой, для которого то обстоятельство, что Клэр — иностранка, составляло еще одну

черту ее непостижимой прелести. Елизавета Михайловна «замещает» Клэр в черно-красном мире войны; как двойник Клэр[7], странным образом обретший свое «диванное» счастье, она входит в мир сознания героя-рассказчика: «...оно (имя Елизаветы Михайловны. — *Е. С.*) не переставало оставаться именем женщины, но стало для меня *одним из моих собственных состояний*, помещавшихся между темными пространствами сна и красным бархатом диванов, который появлялся передо мной, как только я открывал глаза» [Там же, 144]. Как мы помним, именно в сознании Николая бесконечно долго живет Клэр, для свое существование от сна до сна героя и стягивая на себя весь универсум.

Однако что же позволило нам обозначить героя как носителя «серебряного», «лунного» начала? Оговорим, что в мире романа Газданова, по многим качествам изоморфном миру сознания героя-рассказчика, любое определение не абсолютно. Ведь и Клэр, которая по отношению к ней Николая вполне ассоциируется с «солнценосной» женщиной, выступает как «Снежная королева» в символике текста романа и сознания рассказчика. Отмеченные нами выше любимые цвета и стихии Николая Соседова, а также странные перепады его состояний характеризуют одно важнейшее качество героя — его способность к «превращениям». Эта черта неоднократно замечалась исследователями и раньше. Ю. В. Матвеева пишет о том, что «на протяжении всего творчества» Газданова интересовали «именно те человеческие типы и те человеческие судьбы, которые так или иначе подчинены этой идее перевоплощения», «мистической деформации души» [Матвеева, 2001, 27]. Однако превращения затрагивают не только внутренний мир Николая, почти не сообщающийся с внешним, но и состав «большого» мира — структуру физического вещества, в стабильности которой люди обычно не сомневаются. Метаморфозы вещества и мира, происходящие силой сознания героя Газданова, заставляют вспомнить уже не об алхимии цвета, но об алхимических трансмутациях как таковых — тех самых, которые обладали определенной цветовой и образной символикой, имевшей, согласно учениям алхимиков, вполне конкретный орудийный смысл. Ведь недаром же Газданов с 1932 года входил в русскую масонскую ложу «Северная звезда», существовавшую в Париже, и достиг высокой степени тайного Мастера[8].

Завязкой основных физико-ментальных превращений, определяющих мир героя, является его первое детское воспоминание, уже получавшее в литературе различные интерпретации [см.:Кабалоти, 1998, 176–178]: «протяжный металлический звон, очень тонкий и чистый» — «звон внезапно задержанной и задрожавшей пилы», сопровождавшийся ритмическим движением пильщиков [Газданов, I, 49]. Он оказывает на восприятие мальчика яркий гипнотический эффект («Я смотрел на них как зачарованный и бессознательно сползал с окна. Вся верхняя часть моего тела свешивалась во двор») — подобно блестящему металлическому шарику, который до сих пор иногда применяют в своих сеансах гипнотизеры и врачи-психиатры. Тонкий и чистый металлический звук и серебристый блеск означивают впоследствии все метаморфозы мира Николая Соседова, он стремится к очарованию этого блеска и подчиняется музыке звучания, даже если подозревает об обмане. Его притягивает «белый и нежный свет» нерастаявшего снега, блестевшего на весеннем солнце и оказавшийся затем слабым блеском «сине-зеленого» цвета, напоминающего «мыльный пузырь» [Там же, 51]: *белое / небесное* обращается в *сине-зеленое / земное*. Разочарование, испытанное героем в момент приближения к снегу, во многом сродни разочарованию романтика, сблизившегося с тем, что издали казалось ему воплощением идеала.

К романтической традиции нас отсылает и параллель между эпизодом «заоконного» искушения газдановского героя и первым воспоминанием героя автобиографической повести Н. С. Лескова «Детские годы (Из воспоминаний Меркулы Праотцева)»: в детстве он также едва не вывалился из окна, ибо «что-то тонкое, легкое и прекрасное» потянуло его за собой. В последний момент мальчика подхватил отец, а «с матушкой сделался тяжкий и глубокий обморок» [Лесков, 1985, 210, 209] — как и с матерью героя Газданова. Характерно обобщение, которое дает этому кардинальному для своей жизни воспоминанию раннего детства лесковский герой-рассказчик, художник, а затем монах: «Поздно вижу я, что искал света и тепла там, где только был один заводящий в трясину блеск...» [Там же, 209]. Для него *блеск* сродни «блудящим огонькам», мерцающим над кладбищем или болотом, блеск — как манящий и призрачный, обманчивый, хотя поначалу чрезвычайно притягательный, соблазн внешнего мира, физической реальности с ее плот-

скими радостями и наслаждениями, от которых он, став монахом, уже отказался, но которые едва не довели его до падения и смерти.

Указанное значение блеска — «покрывала» Майи, великой иллюзии и грезы божества, особенно ярко прослеживается в стихах Тютчева, но без столь радикальной негативной оценки, как у Лескова:

Чародейкою зимою
Околдован лес стоит —
И под снежной бахромою,
Неподвижною, немою,
Чудной жизнью он блестит.

И стоит он околдован,
Не мертвец и не живой —
Сном волшебным очарован,
Весь опутан, весь окован
Легкой цепью пуховой...

Солнце зимнее ли мещет
На него свой луч косой —
В нем ничто не затрепещет,
Он весь вспыхнет и заблещет
Ослепительной красой.

«Иерофания блеска» (выражение М. Элиаде) ввергает лес, героя стихотворения, в состояние какого-то особенного сна, некоей «грезовидности» сознания и бытия — лес «не мертвец и не живой», в нем нет трепетания жизни, хотя есть «ослепительная краса» блеска под *косым* лучом солнца (а смерть, как известно, тоже «косая»). Блеск здесь — наваждение, заместитель истины и ее сокрытие. Однако и собственно небесный свет, соединенный со звучанием «ангельской лиры», не открывает человеческое сознание, но лишь дарит ему минутный «проблеск»; «утомительные сны» — вот что остается на долю «ничтожной пыли», ослепленной «одним лучом» божественного огня («Проблеск»).

Уже у Тютчева блеск неодномерен и несет разные значения, хотя в любом своем воплощении он действует на человеческое восприятие завораживающе. Приведем еще один литературный пример из контекста, близкого Газданову. В рассказе И. Бунина «Сын» г-жа Маро вспоминает «темное лицо араба, гипнотизера и фокусника, усыплявшего ее чуть слышными, однотонными напевами и медленными движениями худых рук. И вдруг,

думая и пристально глядя широко открытыми глазами на яркую серебряную искру, которой горела на солнце ложечка в стакане с водой, <она> потеряла сознание» [Бунин, 183][9]. Способность г-жи Маро быстро и глубоко подпадать под влияние гипноза когда-то встревожила и поразила ее мужа, но вплоть до обозначенного момента не проявлялась. В концепции рассказа она симптоматично указывает на возможность героини безвольно отдаться страсти, ослепительному блеску которой она не в силах противиться, хотя осознает, что это всего лишь «марево, наваждение»[10]; поэтому ее состояние не может продлиться долго и граничит со смертью.

Блеск, пленяющий героя Газданова, кажется родственным блеску гипноза, наваждения, «ослепительной красы» леса, под которым нет подлинной жизни, поскольку это блеск отраженного света, не имеющий самостоятельного статуса. Но у Газданова этот феномен получает иную интерпретацию, ибо сопряжен с иным отношением героя, его сознание придает блеску организующе-созидательную роль. Вот эпизод, когда Николай идет на лыжах по зимнему лесу, думает о Клэр (он не видел ее уже четыре месяца), представляя ее в обликах разных женщин. «Я не понимал тогда своего состояния; теперь же мне казалось, что все эти странности и изменения походили на то, как если бы по широкой и гладкой полосе воды вдруг пробежал бы луч прожектора, и вода рябилась бы и блестела, и человек, глядящий туда, увидел бы в этом блистании и изломанное изображение паруса, и огонек далекого дома, и белую ленту известкового шоссе, и сверкающий рыбий хвост, и дрожащий образ какого-то высокого стеклянного здания, в котором он никогда не жил» [Газданов, I, 88]. Под лучом прожектора, в блеске и ряби воды, возникает мир, где причудливо (как на картинах древних мастеров) смешиваются разноприродные элементы, обладающие, однако, общим признаком — все они либо белые, либо сверкающие, либо просто стеклянные[11]. Луч, который направляется на воду, играющую здесь роль праматерии, — это луч сознания героя: он демиург созидаемого мира, точнее, преобразуемого из света и воды. Ведь, как размышляет рассказчик, «...то, что мы читаем и думаем о нем (о каком-либо событии. — *Е. С.*), — только игра теней, живущих в нашем воображении» [Там же, 97]. Мир этот, как и лес в стихотворении Тютчева, не живой и не мертвый — он созданный.

«Сверкающий рыбий хвост» из видения Николая повторится потом во сне Аркадия Савина — его «двойника»: «...ему приснилась русалка: она смеялась и била хвостом, и плыла рядом с ним, прижимаясь к нему своим холодным телом, и *чешуя ее ослепительно сверкала*» [Там же, 139]. Образ становится сквозным: моторная лодка, которую сам герой увидел поздней ночью в Севастополе, напоминает ему русалку из сна Аркадия: «...она поднимала за собой *сверкающий* гребень воды, и мне показалось вдруг, что сквозь эту пену доносится до меня едва слышный смех и *нестерпимый блеск* проступает через *темную синеву*» [Там же, 139]. Появление русалки с очевидностью предрекает близкую встречу со смертью, дыханием которой пропитан весь окружающий мир[12]. А уже плывя на корабле из России, Николай мечтает, как встретит в Париже Клэр: «Я увидел... площадь Согласия; и площадь представилась мне иной, чем та, которая изображалась на почтовых открытках — с фонарями, и фонтанами, и наивными бронзовыми фигурами; по фигурам непрестанно бежит и струится вода и блестит *темными сверканиями*» [Там же, 152]. Воображаемое и действительное замещают друг друга и вновь образуют нечто нерасторжимое, причем «воображаемое» обладает большей подлинностью, ибо свидетельствует о сути вещей.

Темный блеск струящейся воды — это само время, становящееся для Николая до осязаемости наглядным, и это «материя» в ее духовном, ментальном измерении. Там, внутри его непосредственного «я», — темнота и глубина бездонного колодца, погружаясь в который герой теряет осознание окружающего мира и самого себя, но получает возможность уходить в бессознательное, в иные пласты существования[13]. Там, внутри, все течет и меняется — отсюда любовь Николая к текучей материи воды, способной застывать и обращаться в лед, в стекло — становиться зеркалом, отражающим образы его «я». Только через зеркало, которое герой обнаруживает повсюду, он получает возможность осознать себя и мир: само сознание предстает как зеркало, в котором мир и «я» подчас неощутимо меняются друг с другом. «...Мне казалось более очевидно, чем всегда, что никакими усилиями я не могу охватить и почувствовать ту бесконечную последовательность мыслей, впечатлений и ощущений, совокупность которых возникает в моей памяти как ряд теней, отраженных в смутном и жидком зеркале позднего воображения» [Там же, 47]. Сверкания — воды, зеркала, льда — в мире газдановского героя онтологичны (в той мере, в какой онтологично его сознание) — и они-то и обладают свойством осуществлять превращения веществ друг в друга. Однако блеск непременно соединяется со звуком, отдаленно напоминающим тот первичный, услышанный героем в детстве, звон дрожащей пилы. Звук, связанный со сверканием, несет в себе регенерирующую способность, по его сигналу созидаются новые составы мирового вещества.

Рябь и блеск воды под лучом воображаемого прожектора рождает следующий эффект: «Темнело; и как будто синее стекло застывало в воздухе, — синее стекло, в котором возникало изображение города, куда я возвращался» [Там же, 88]. В другой раз звон ледяной сосульки «сворачивает» все «громадное земное пространство», перемещая героя в сказочный Шварцвальд, «и внизу, в долине, плывет в воздухе тоненькая звенящая сеть, застывающая на морозе» [Там же, 92]. В момент судьбоносной встречи с Клэр Николай слышит «быстрое бульканье стекающей на тротуар воды», удар «молотком по камню» — и затем наступает мертвая тишина, знаменующая припадки его болезни [Там же, 93]. Наконец, наиболее яркие превращения вещества описаны в финале романа — когда рассыпается весь привычный мир старой России и Николай покидает родину, уходя в иное, с точки зрения мифологической, посмертное, состояние. «На пароходе отбивали склянки», они «звенели над морем, над волнами, залитыми нефтью; вода плескалась о пристань — и ночью Севастопольский порт напоминал мне картины далеких японских гаваней, заснувших над желтым океаном...» [Там же, 152]. Как мы помним, нисходящее желтое в сознании героя — это страшный цвет отречения и отделения от мира. Но здесь «монгольское волшебство» возникающих картин кажется рассказчику «хрупким и звонким», «как воздух, превратившийся в прозрачное цветное стекло» [Там же, 153]. А в следующей картине воображение героя связывает в одну цепочку «Индийский океан, и пальмы, и женщин оливкового цвета, и сверкающее тропическое солнце» — и «Петербург с замерзшей водой». Функцию посредника и переключателя опять выполняет «божественная сила звука»: «Много позже мне приходилось слышать музыку этих островов, протяжную и вибрирующую, как звук задрожавшей пилы, который я запомнил

еще с того времени, когда мне было всего три года...» [Там же, 153]. Кольцо сознания героя, открытое звуком дрожащей пилы, замыкается и уходит в «иное» пространство — в Индийский океан мечты: ведь в детстве он совершал по нему воображаемые путешествия с отцом, и во сне Николая на его-то берегах и похоронили отца. Недаром следом за этим образом в повествовании возникает звук колокола (мотив смерти): он «соединял в медленной стеклянной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбывающимся, с прекрасным сном о Клэр...» [Там же, 154].

Звук соединяет несоединимое, но звук, обладающий определенными свойствами, составляющими некий синестезический аналог к сверканию и блеску. Воздух и огонь сами по себе представляют непреодолимую преграду, однако они подвержены преобразованию — и тогда становятся проницаемы для сознания и воображения, творящего и заменяющего жизнь. Поэтому основная метаморфоза воздуха — его превращение в стекло (что сродни льду и снегу), вода же, соединяясь со сверканием, с энергией блеска, обращается в нечто вроде жидкого металла или жидкого стекла. И то и другое, как стеклянная сеть, не позволяют распасться созданиям воображения и воспоминаниям, препятствуют смешению внутреннего и внешнего миров — и делают твердыми (как стекло) хрупкие и плавкие образы сознания героя. О странном свойстве своей памяти герой пишет: «В такие минуты меня оставляла память. Она (память. — *Е. С.*) покрывала мои воспоминания прозрачной, стеклянной паутиной и уничтожала их чудесную неподвижность; и память чувств, а не мысли, была неизмеримо более богатой и сильной» [Там же, 48].

Жидкий металл, способный сверкать и блестеть как бы изнутри, — это ртуть, Меркурий, объединяющий символ алхимиков. К. Г. Юнг пишет: «Но Меркурий — это божественный крылатый Гермес, проявляющийся в материи, бог откровения, владыка мысли и верховный проводник души. Жидкий металл, *argentum vivum* — «живое серебро», ртуть была чудесным веществом, которое прекрасно выражало природу... то, что сверкает и оживает. <...> Он одновременно жидкий и металлический, ледяной и огненный, ядовитый и целебный — символ, объединяющий все противоположности». Это «первоначальный гермафродит», андрогин, «который разделился в классическом

братско-сестринском дуализме» [Юнг, 1997, 303, 305]. С последним его свойством связана символика лебедя, соседствующего с Ледой на акварели Клэр (а лебедь, как известно, — древнейший символ андрогинности, или гермафродитизма), и сохраняющие для Николая Соседова привкус инцестуальности, странные, почти братско-сестринские отношения его с Клэр. Меркурия часто символизировала змея, кусающая себя за хвост (Уроборос) — такова и сюжетно-композиционная структура романа Газданова, замыкающаяся в кольцо. Наконец, еще одним символом Меркурия была русалка — «anima Меркурия», как указывает Юнг со ссылкой на древний манускрипт [Там же, 314]. Ослепительный, «нестерпимый» блеск русалочьей чешуи, дважды упоминаемый рассказчиком в пределах одного абзаца, когда речь идет о крушении всего мира, конечно же, сигнализирует о путешествии героя в иномирье, — как всякое обилие золотого и серебряного[14] говорит о царстве мертвых. Но дуализм преодолевается путем «возгонки», и Меркурий предстает в новой субстанции — «в лучистой форме *lumen novum*» [Там же, 305], «нового светила», т. е. философского камня, получить который было заветной мечтой каждого алхимика. *Lumen novum* светит своим, неотраженным светом, — по-видимому, к нему и стремится герой Газданова, отмеченный знаком Меркурия, в последнем своем путешествии соединяющий огонь и воду (красное и белое) «с прекрасным сном о Клэр», из которого он просыпается в синих потоках праматерии духа.

«Под философской Ртутью мы должны понимать духовно преображенный принцип разума — ум, воистину просветленный пламенем вдохновения», — так комментировал М. П. Холл этот важнейший символ в тайном трактате графа де Сен-Жермена, розенкрейцера и франкмасона [Сен-Жермен, 1998, 214]. В финале романа Газданова воображение героя-рассказчика, становящегося автором, подчиняет себе память, его темно-синие волны окружают Николая, когда он лежит рядом с Клэр, и в нем кристаллизуются «светло-синие призраки с обрубленными кистями» [Газданов, I, 45] — словно совершилось овеществление тех «бесчисленных превращений и возможностей», которые всегда жили во «втором существе» героя, но обычно оседали на дно сознания «обломками» и «развалинами» оставленных городов [Там же, 75–76]. «Вечное возвращение» героя к са-

мому себе и к своей душе — а ею и выступает для него Клэр — это и смерть[15], и возвращение его на свою «небесную» родину, и обретение безбрежной свободы творческого духа, исполнившего замысел, а значит, получившего освобождение от него и от своей прошедшей жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этом писали практически все, кто касался романа. Поэтому ограничимся ссылкой на две последние книги: [Кабалоти, 1998]; [Матвеева, 2001].

[2] Здесь и далее, толкуя цвета, мы, в основном, опираемся на их значения, выявленные Керлотом, Юнгом и Тэрнером.

[3] Картина, нарисованная Газдановым, весьма напоминает образ «субъективации огня» в книге Г. Башляра: «...именно задумчивого человека мы хотим здесь изучать, задумчивого человека в его жилище, в одиночестве, когда огонь поблескивает, как и сознание одиночества» [Башляр, 1993, *10*]. В этом плане аналог башляровой «объективации» огненной стихии можно усмотреть в кавказских эпизодах, противопоставляемых рассказчиком Газданова его домашнему (интимному и субъективному) бытию. Соотнесение творчества Газданова с «Психологией огня» Башляра до нас осуществил Ю. Степанов в статье «В перламутровом свете парижского утра... (Об атмосфере газдановского мира)» [см.: Возвращение Гайто Газданова, *29–30*]. Однако далее мы покажем, что огонь наиболее важен для Газданова не своей стихийной, активной сущностью, не как *жар* или *тепло*, а своей феноменальностью — способностью испускать свет.

[4] См. об этом в статье Е. Яблокова «Железнодорожный путь к площади Согласия (железнодорожные мотивы в романе «Вечер у Клэр» и в произведениях Булгакова)» [Газданов и мировая культура, *166*]. Этому мотиву посвящена также отдельная статья исследователя [см.: Яблоков, 2001].

[5] Зеленый, белый, красный — любимые цвета египтян и кельтских друидов, указывает «Словарь символов» Керлота [см.: Керлот, 1994, *554*].

[6] Имеется в виду строка А. Пушкина: «Невидимо склоняясь и хладея, / Мы движемся к началу своему». О значении синего хорошо пишет Т. О. Семенова: «Синева — обиталище Бога, божественный и целительный цвет, символ вечности и истины, медиум правды» [Газданов и мировая культура, *48*]. Да, в общем, об этом цвете писали все, кто анализировал роман Газданова, см., напр.: *Дмитровская М. А.* «Стрела, попавшая в цель» (Телеология Набокова и Газданова) [Газданов и мировая культура, *108–109*]. Внесем лишь небольшое дополнение. Если синева — цвет духовности и высшего, ментального слоя, то голубой цвет — это указатель «кармического» прошлого, он открывает дорогу к прежним воплощениям души. И недаром именно «светло-синий цвет» несет Николаю «длинную галерею воспоминаний..» [Газданов, I, *46*]. Лиловый цвет, украшающий обои Клэр по краям, по Керлоту символизирует «ностальгию и память» [Керлот, 1994, *552*], но одновременно, по универсальной символике человеческих «тел», — это цвет собственно духа, недаром отмечаемая им линия похожа «на условное обозначение пути, по которому проплывает рыба в неведомом море...» [Газданов, I, *45*]. О значении водной стихии в мире романа см.: *Литвинова Е. Б.* Символика воды в романе Газданова «Вечер у Клэр» [Газданов и мировая культура, *18–25*].

[7] «Отрицательным» двойником Клэр называет Елизавету Михайловну Т. О. Семенова [Газданов и мировая культура, *43*].

[8] Материалы о масонстве Газданова см. в сборнике: Возвращение Гайто Газданова (статьи Т. Н. Красавченко, А. И. Серкова, И. Р. Кузнецова), а также [Газданов, 1999].

[9] Аналогичный эпизод есть в романе М. Пруста «По направлению к Свану».

[10] Так оценивал случившееся с героиней рассказа Бунина критик К. И. Зайцев [см.: Бунин, *496*].

[11] Надо сказать, что близкие цвета и звуковые ощущения присутствуют и в других произведениях Газданова, которые мы здесь не рассматриваем. См., напр.: «Знакомый ее (серенады. — *Е. С.*) мотив прозвучал и повторился, и потом вслед за ним, хрупко и звонко, точно ломающееся стеклянное облако, прозвучала иная мелодия...» ([Газданов, I, *194*]; «История одного путешествия»); «И тогда впервые легкий хруст ветра в вытоптанной траве раздался недалеко от Александра Александровича. Он тихонько звенел и воздушно сыпался сверху, точно в воздухе летел прозрачный водопад легких звуков, теней и отблесков какой-то неотразимо прекрасной жизни...» [Там же, *222*]. Картина идеального, «настоящего» мира героя этого второго романа Газданова: «Каменистая, пустынная страна, коричневые скалы, круглые лиловые облака... И ручей с золотым, переливающимся дном... И воздух, высокий и чистый, как лед» [Там же, *243*] — в сущности та же, что «ад» в представлении Николая Соседова, только цвета в этом «воздушном оазисе» выстраиваются по восходящей (от коричневого и лилового к золотому) — и «ад» становится почти «раем», лишенным, однако, самых ярких и праздничных — бело-алых — тонов.

[12] По славянским поверьям, как совершенно справедливо замечено у Е. Б. Литвиновой [см.: Газданов и мировая культура, *23*], русалка приносит смерть.

[13] Таков же смысл *безводного* колодца в романе современного японского художника Х. Мураками «Хроники Заводной Птицы», произведении, чрезвычайно близком роману Газданова по установке автора на воссоздание текста сознания героя, обладающего странными способностями, с точки зрения здравого смысла граничащими с патологией.

[14] В. Пропп писал: «Золото фигурирует так часто, так ярко, в таких разнообразных формах, что можно с полным правом назвать тридесятое царство золотым царством. <...> Золотая окраска есть печать иного царства» [Пропп, 1986, *285*].

[15] «...Отдавшись героине, он в итоге «изымает» себя из мира, умирает для него; вернее сказать, попадает в замкнутый круг событий, когда обретенная цельность означает и «достигнутую» смерть», — пишет Е. А. Яблоков [Газданов и мировая культура, *160*]..

ЛИТЕРАТУРА

Башляр Г. Психоанализ огня. М., 1993.

Бунин И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1995. Т. IV.

Возвращение Гайто Газданова. М., 2000.

Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996.

Газданов Г. И. Масонские доклады / Публ. А. И. Серкова // НЛО. № 39 (1999). С. 174–185.

Газданов и мировая культура: Сб. науч. ст. Калининград, 2000.
Кабалоти С. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов. СПб., 1998.
Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994.
Лесков Н. С. Захудалый род. Детские годы. Павлин. М., 1985.
Матвеева Ю. «Превращение в любимое»: Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001.
Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
Сен-Жермен, граф. Пресвятая Триософия. Исследование и комментарии Мэнли П. Холла. М., 1998.
Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.
Юнг К. Г. Психология и алхимия. М.; Киев, 1997.
Яблоков Е. А. В объятиях Снежной Королевы (архетипические мотивы в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр») // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 2001. Вып. 2. С. 97–102.

В. В. Химич

Литературность как смыслопорождающая среда в творчестве Михаила Булгакова

Ну, брат... Ну, брат! Благодарю, не ожидал! Эсхил, Софокл и ты! Как ты это проделал, не понимаю, но это гениально!

М. Булгаков. «Записки покойника»

Историко-литературный процесс XX века от самых своих истоков включает память культуры как важнейшую составляющую системы творческих и ценностных ориентаций времени. Весьма активно становящийся в литературе способ диалогического искания истины — в качестве концептуального и структурного основания произведения — полагает наличие «другого» в самых разных вариантах эстетического смыслопорождения. В этом свете ахматовское «я на твоем пишу черновике» приобретает в контексте новой литературы некий общеметодологический, если можно так сказать, смысл. Разные художники осваивают именно эту стратегию. В их числе — Михаил Булгаков.

Среди множества характеристик, которые можно было бы дать художественному миру Булгакова, литературность является одной из самых сущностных и существенных. В творчестве писателя резко проступила ориентация на включение литературы как второй реальности в систему воплощения гносеологических установок и направленности творческой саморефлексии в особый образ мира с его специфическими законами и правилами существования. Духовный опыт, закодированный в мифах, сюжетах и образах предшествующей культуры и, прежде всего, литературы, стал для этого писателя, как и для некоторых его современников, строительным материалом, на основе которого возводилось здание его собственных представлений о человеке и мире.

В этом смысле литературность выступала и как своего рода творческое самоопределение писателя, и как проявленная в самих текстах стратегия, устанавливающая неслучайные отношения его с литературой в разных сферах и ракурсах ее бытования, и в целом — *как специфическая смыслопорождающая среда.*

В начале 20-х годов Булгаков, бывший одним из тех, кто стремился восстановить разорванную нить культуры, ощутимо маркировал свои тексты литературными знаками, позволяющими видеть его отношение к традициям и собственную ориентацию в современной литературной среде. Именно в это время определилось родовое свойство его художественной системы — «искушение классикой» (М. Чудакова). Сегодня накопилось большое количество исследований этого феномена, отпечатавшегося в текстах Булгакова множеством цитат, аллюзий, реминисценций и другого рода опознавательных знаков присутствия «чужого». Одновременно с тем ждет еще своих исследователей материал, отражающий подобные связи с гораздо более близким по времени литературным контекстом начала XX века. Авторской концепцией личности продиктована развившаяся на этой основе общая направленность всей системы творческой восприимчивости писателя к литературным стратегиям времени. Следует подчеркнуть, что она осуществлялась одновременно по разным руслам. В пределах художественной системы Булгакова ощутимо актуализировались те способы «расширения художественной впечатлительности», которые предлагались символистами и экспрессионистами, воспринимающими социально-исторические процессы современности как торжество Хаоса, разрушительно воздействующего на человеческую личность. Все средства поэтики «чрезвычайного» оказались востребованы в процессе воссоздания самоощущения человека, живущего в мире абсурда с его всеобъемлющей