



- 15 См.: *Есин А.* О чеховской системе ценностей // *Есин А.* Литературоведение. Культурология. М., 2002. С. 162.
- 16 Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи... / сост. и авт. коммент. А. С. Мелкова. М., 1998. С. 236.
- 17 *Бунин И.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 33.
- 18 *Николюкин А.* Эта радостная работа : вступ. ст. // Толстой Л. Круг чтения : в 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 12.
- 19 *Есин А.* Изображенное слово у Пушкина и Чехова («Евгений Онегин» и «Вишневый сад») // *Есин А.* Литературоведение. Культурология. С. 174.
- 20 *Чехов А.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. М., 1974–1982. Т. 10. С. 113.
- 21 *Мильчин А.* Указ. соч. С. 487.
- 22 См.: Л. Н. Толстой и А. П. Чехов... С. 25, 152, 153, 237.
- 23 *Фортуатов Н.* Указ. соч. С. 74.
- 24 *Толстой С.* Очерки былого. Тула, 1968. С. 327.
- 25 Толстой-редактор. С. 34.
- 26 Там же.
- 27 *Тургенев И.* Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Т. IV. М., 1963. С. 361. Далее ссылки в тексте даются на это издание с указанием страницы в скобках.
- 28 *Кедрова М.* Указ. соч. С. 51.
- 29 Там же. С. 49.
- 30 Там же. С. 51.
- 31 Там же. С. 41.
- 32 Толстой-редактор. С. 10.

УДК 821.161.1.09-31+929Сологуб

«ЯЗЫК ЦВЕТОВ» В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА «ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ»: К ПРОБЛЕМЕ «ВЕРНОСТИ ВЕЩАМ» В ПОЭТИКЕ СИМВОЛИСТОВ

Н. В. Мокина

Саратовский государственный университет
E-mail: nat.mokina2011@yandex.ru

Предметом исследования в статье являются функции цвета в описании «вещных» деталей и растений-двойников персонажей в романе Сологуба «Тяжелые сны». Автор полагает, что в романе создается своеобразный «язык цветов»: цвета и цветы являются сигнатурами духовного пути героев, указывающими на тайный и вечный его смысл.

Ключевые слова: предметный мир, цветовая гамма, цветы, духовный путь, мифологические и библейские аллюзии.

'Language of Flowers/Colors' in the Novel by F. Sologub «Bad Dreams»: To the Issue of 'Faithfulness to Things' in the Symbolist Poetics

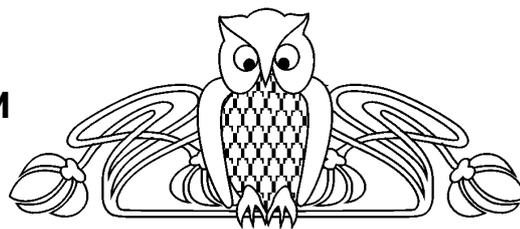
N. V. Mokina

The subject of research in the article is the function of color in the description of objects' details and the plants – counterparts of characters – in Sologub's novel «Bad Dreams». The author presumes that a peculiar 'language of flowers/colors' is created in the novel: flowers and colors are the signatures of the characters' spiritual path indicating its mysterious and eternal meaning.

Key words: world of objects, color range, flowers, spiritual path, mythological and biblical allusions.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-3-82-89

Своеобразие первого романа Ф. Сологуба «Тяжелые сны», вышедшего отдельным изданием в 1896 г., исследователи видят в его «многоплановой стилистической ориентации»¹, в органичном соединении элементов натуралистической поэтики («фотографической описательности мелочей провинциального быта и нравов», «хроникальной композиции»², интересе к характерам, «в определенном смысле санкционированным



пафосом натурализма»³) и примет «нового искусства». Новациями признаются, прежде всего, декадентские «идеалы отвлеченного эстетизма и эротизма»⁴ и «полемиическая переключка с классическими образами и сюжетами, осмысление их как «строительного сырья»»⁵.

Но и традиционность, и новизна поэтики «Тяжелых снов» представляются более значительными, причем новации особенно очевидны там, где Сологуб, казалось бы, идет «исхоженными путями». В частности, новый смысл в романе обретают ключевые ситуации «русского сюжета», схема которого «сквозит» и в повествовании о главном герое «Тяжелых снов» – Логине. Сологубовский герой также проходит традиционный для героев русских классических романов путь: через искушения, падение, воскресение души⁶. Но непризнание автором убийства «по совести» преступлением и его представление о духовном воскресении как разрыве героя с греховным прошлым, не предполагающем раскаяния, воспринимаются как вызов традиционным ценностям.

Такой же «сплав» традиционных и новых аспектов можно увидеть и в мифоориентированности сюжетных коллизий, и в интертекстуальной игре, которую ведет на страницах первого романа Сологуб, не только окружающий главного героя, «лишнего» человека⁷, литературными прототипами – Гамлетом и Дон-Кихотом (неизменными спутниками «лишних людей» в русских классических романах), но и персонифицирующий внутренние противоречия героя в образах Каина и Авеля.

Новациями отмечены даже те элементы поэтики, которые истолковываются исследователями исключительно как натуралистический эмпиризм: акцентирование бытовых подробностей, еще бо-



лее очевидное в окончательной редакции романа (1909). Однако лишь на первый взгляд Сологуб стремится к «ровному, монотонно-однообразному нанизыванию картин и сцен провинциальных нравов»⁸. Предметные детали в описании интерьера и одежды героев в романе «Тяжелые сны» подтверждают сделанное в свое время М. Волошиным наблюдение об обманчивой простоте стиля Сологуба: «Он пишет загадками и в то же время всегда кристально ясен. Он ставит читателю капканы и западни»⁹. Эти «загадки», иллюзорная простота в описании «вещной сопроводительности»¹⁰ и станут предметом исследования в статье.

Но обращение к этому слагаемому картины мира в романе представляется важным не только потому, что оно позволяет если не разгадать сологубовские «загадки», то, во всяком случае, указать на них. Исследователи с полным основанием утверждают, что «по отношению к вещи оформляются целые литературные направления»¹¹. В таком случае, избрав единицей анализа видение предмета в первом романе Сологуба, можно предложить новые аргументы в споре о своеобразии поэтики романа «Тяжелые сны» – явления русского зولاизма или произведения, где уже реализуется символистский принцип «верности вещам» как «ясновидения вещи», прозрения «души вещей физического мира» в «точках» их «касания миром иным»¹².

Безусловно, следует учитывать то обстоятельство, что Сологуб существенно переработал роман в конце 1900-х гг., причем изменения коснулись и «вещной сопроводительности»: количество предметных деталей значительно увеличилось, были включены и цветовые приметы, не упоминавшиеся в журнальной редакции. Однако Сологуб не случайно не согласился с критиками, обвинившими писателя в эстетизации быта, «отослав их к рукописи»: многие вставки содержались в черновой рукописи и материалах к роману¹³. Несомненно, при подготовке нового издания «Тяжелых снов» сказался и опыт работы над «Мелким бесом», где цвета и цветы выполняли крайне важную роль в формировании внутреннего сюжета, но сама тенденция к акцентированию мира вещей как зеркала души героев характеризовала даже журнальный вариант.

Уже в первой редакции, создавая узнаваемые картины русского провинциального быта, наполняя их множеством предметных деталей, Сологуб нарушает основные принципы натуралистической «документально-эмпирической» поэтики – объективизм и «эмпиризм без эстетически значимых попыток типизации»¹⁴. Несомненное стремление автора «Тяжелых снов» не к «фотографированию» быта, а к постижению психики через быт¹⁵, а также отчетливый «достоевский» слой в романе: аллюзии на сюжетные коллизии произведений Достоевского, на семантику «достоевских» цветовых образов, «достоевские» локусы (мост, городская площадь, трактир, лестница сохраняют и в романе

Сологуба свой «сверхсмысл») – все это позволяет говорить о традициях реалистической прозы как «точке отправления» для художественных исканий Сологуба, в том числе в его видении предмета. Но именно как «точке отправления», поскольку «вещеориентированность» Сологуба отмечена несомненными символистскими новациями (правда, особенно заметными в окончательной редакции), в первую очередь, связанными с функцией цвета в описании одежды героев.

Сологубовские новации в акцентировании цвета «вещных» деталей наиболее очевидны в сравнении с художественным опытом Достоевского: в его произведениях цветовая гамма в описаниях одежды героя была не только психологически мотивирована, но и отмечена «двойными» значениями. Иначе говоря, один и тот же цвет, «в зависимости от условий его использования, от окружения, от психологии людей», приобретал «новые и новые смысловые оттенки»¹⁶. В частности, в «Преступлении и наказании», герои которого становятся несомненными «прототипами» героев сологубовского романа, один и тот же – зеленый – цвет сопутствует и Соне, и Катерине Ивановне Мармеладовой, и Марфе Петровне Свидригайловой. Соня живет в зеленоватом доме, в минуты горя Соня и Катерина Ивановна укрываются зеленым драдедамовым платком. А Марфа Петровна в зеленом платье является после своей смерти Свидригайлову – в одном из его кошмаров. И если цвет зеленого драдедамового платка можно истолковать в контексте христианских традиций как знак надежды на воскресение после крестных мук¹⁷, то в эпизоде с явлением мертвой Марфы Петровны акцентируются иные значения – болезни, безумия, смерти, демонизма. Можно предположить, что и цвет в романах Достоевского становится элементом «диалогической» поэтики: он также участвует в «диалоге» персонажей, позволяет устанавливать скрытые связи между разными на первый взгляд людьми, представляя их «частичными двойниками»¹⁸.

Этот прием был актуализирован Сологубом, впоследствии сформулировавшим «тождественность противоположного» как «непреложный закон нашего познания»¹⁹. Собственно, этот закон и становится основополагающим для поэтики романа Сологуба, реализуясь в том числе и в цветописи. Автор «Тяжелых снов» как будто играет цветами, одевая абсолютно разных на первый взгляд героев в одинаковые цвета, более того, подчеркивая с помощью общего цвета их родство и с природными явлениями, и с демоническими персонажами, доказывая свою, также впоследствии сформулированную как некий закон бытия, идею: «...два совершенно противоположных существа в неожиданном сплетении своих свойств обнаруживают свою единую природу»²⁰. Причем одним из таких общих цветов для разных людей и явлений станет именно зеленый: цвет платьев «идеальной» Анны, роковой Клавдии и подчерк-



нито отрицательной героини – жены Мотовилова, цвет русалок, живущих у мельничной запруды, и луны, сначала ведущей Логина на свидание с Анной (199), затем – на убийство Мотовилова (229–230). Это акцентирование общего цвета представляет крайне разных людей и явления «частичными двойниками», высвечивая при этом новый знаковый аспект героев и явлений и позволяя поверить в существование «одной мировой души, раздробившейся на миллионы единиц»²¹.

К поэтике Достоевского восходит еще одна новация в изображении предметного мира в романе Сологуба: «...вещи и вещества – наравне с людьми становятся героями текста», при этом люди и предметы утрачивают резкие границы²². Но для Сологуба не важно «вещество», из которого сделан предмет, или его форма: доминантами становятся именно цвета. Цвет акцентируется и в описании новых, крайне важных «частичных двойников» человека – цветов-растений.

Устойчивое напоминание писателем о цветовой гамме «вещных» деталей и цветов-растений в описании духовных исканий героев создает своего рода «цветочный сюжет»: вехи на духовных путях героев и маркируют цвета одежды и цветов, украшающих одежду или растущих в том месте, где оказываются герои, или срываемых ими. «Язык цветов», цветовая и цветочная динамика, открывая все новые имплицитные связи героя – в мире человеческом и природном, земном и небесном, позволяет обнаружить главные аспекты личности героев и высветить схему его внутреннего пути. При этом для Сологуба неизменно важна амбивалентность каждого цвета и явления. «Двойная» (как правило, составленная из антитетических значений) семантика цветового и цветочного слагаемого в повествовании о героях усложняет понимание смыслов этапных эпизодов, что, скорее всего, входило в задачу автора, стремящегося указать на тождество прямо противоположных явлений.

В романе Сологуба три ищущих смысл жизни героя: это Логин, Анна Ермолина и Клавдия Кульчицкая. Причем «цветочный сюжет», который складывается из описаний цвета «вещных» деталей героинь и выбранных ими цветов-растений, более сложен и противоречив. Что же касается главного героя, то сам он отмечен только одним собственным цветом – серым (нейтральным или демоническим, ибо «морока», преследующая героя, тоже серая, (180): у героя серые глаза (20) и серая шляпа (147). О душевных противоречиях и исканиях героя позволяет догадаться цветовая гамма его комнаты (это цвета зеленый, красный и розовый, маркирующие демонизм героя, но и его стремление к свету), а «сигналами» нового этапа внутреннего пути героя становятся срываемые героем цветы или его восприятие цвета одежды героинь-спутниц.

«Цветовой» и «цветочный» коды чаще всего взаимосвязаны: цвета и растения «поддерживают»

и дополняют скрытые значения друг друга. Нередко «цветочный» и «цветовой» коды эксплицируются, иногда указания на цветочного двойника содержатся в описании цвета одежды или аромата героини. Но при этом Сологуб явно усложняет возможность истолкования смысла пути героев, не только наделяя цветы (как и цвета) «двойной» семантикой, но и противопоставляя цветы и ягоды, в которые превращаются отцветшие цветки (например, у белых ландышей – красные ягоды), или нерасцветшие и расцветшие цветы, причем цветовая гамма при этом тоже меняется, как, например, в эпизоде, где Анна рассматривает «темно-зеленые, широкие листья водяного лопуха», «зная», что «над ними развернутся, будет время, большие белые цветы» (157–158). Цветочные антитезы, как и само название цветка и устойчиво связанные с ним в мировой культуре значения, неизменно содержат ключи к пониманию сущности душевного состояния героев, позволяя уточнить идею образа героев и смысл их пути.

Самый сложный «цветочный» путь проходит Анна Ермолина, избранница главного героя, к которой устремлена «чистая половина» его души (226). Роль Анны в романе – в том, чтобы «открыть путь» главному герою, стать тем «светочем», о котором он мечтает (22). Но для того чтобы выполнить эту миссию, Анна должна пройти свой духовный путь. Ее путь можно назвать путем посвящения (как и путь главного героя), ибо он предполагает страдания, переживания смерти (пусть и во сне) как условия обретения истины – истинного понимания смысла Любви. Этапы на этом пути и маркируют цвета и цветы.

Собственные цвета Анны – золотисто-розовые (29, 30), ее постоянный фон – золотая и розовая заря (37, 115, 116, 122 и др.), ее «солнечная» улыбка (147) и «лучистые» глаза (35) представляют героиню как воплощение зари или солнца²³. И все же Анна, при всей ее «идеальности», отмечена душевными противоречиями, которые подчеркиваются и цветами ее одежды, и цветами, ассоциирующимися с ней или украшающими ее.

В начале романа в описании героини доминирует синий цвет: на ней синий сарафан (29), ее дневники – синие тетрадки (36). Семантика синего в романе – «двойная», как и у других цветов: синий – цвет неба (и небо также постоянный фон-двойник героини (35, 109)) и смерти, цвет сакральный и демонический: морока-призрак, который будет преследовать Логина, очерчен синим контуром (178).

Дополнительные оттенки «цветообразу» героини придают ее цветы. В начале романа это бело-зеленые «радостные» ландыши: именно они напоминают Логину о «беззаботной улыбке» Анны (29). Но цвета и ландышей – «двойные»: белый – цвет непорочности и смерти, зеленый – жизни, надежды, но и «нежити», и смерти. Не случайно белый и зеленый в романе – цвета не только ландышей, но и русалок (91): их смех (и



тоже, конечно, не случайно) вспомнит Логин, слыша смех Анны (182), и эта ассоциация еще более усилит «тождество противоположного». И, наконец, на внутренние противоречия героини намекают, казалось бы, случайные слова Анны: о красных ягодах, в которые превращаются белые цветы ландышей (33). Красный оттенок можно истолковать как знак «возможностей» Анны, тайных ее аспектов. Как и у Достоевского, в романе Сологуба красный отмечен контрастными значениями, выступая приметой мира порочного, напоминая о близости смерти и демонических сил: такой смысл имеют, например, красное одеяло – важнейшая деталь в эпизоде встречи Логина с двойником-мертвецом (92), или красные волчьи ягоды в сне Анны, где она видит себя на кладбище (118). Но это и цвет, указывающий на жизненную силу, радость жизни: устойчивые спутники красного – эпитеты «веселый» (194) и «радостный» (88).

Вполне возможно, что «язык цветов» призван подтвердить правоту Логина, размышляющего о том, что Анна «жестокая», «как все непорочные» (33), подчеркнуть скрытый демонизм и «ясной» Анны. И действительно, кротость героини, ее ясность и простота, позволяющие Логину чувствовать себя рядом с ней, как «в самом раннем детстве», «простым и свободным» (32), и в других эпизодах будут дополняться указанием на жестокость героини: проявлением ее становится «жестокая улыбка» Анны (101) или «странное сочетание кротости и жестокости» в глазах героини (232).

По мере развития внутреннего сюжета, который определяется динамикой духовных исканий героини, меняются цвета и цветы Анны. В описании следующих встреч Анны и Логина героиня – часть городского общества, хотя и отличающаяся от «толпы». В первом из таких эпизодов на Анне платье блеклого зеленовато-желтого цвета, и отрицательные коннотации этой цветовой гаммы имплицитно содержатся и в эпитете «блеклый», и в отношении Логина к наряду: ему не нравятся «слишком желтые перья» на шляпе (85). Желтый, как и другие цвета в романе, соотносится с прямо противоположными явлениями бытия: это – цвет зрелости и презрения (21), желтых цветов курслепя, воспринимающихся как антитеза ландышам (30), или касатиков, вызывающих «горькие мысли» (237), но и солнца. Дополняет наряд героини еще один предмет и еще один цвет – красный зонтик (85). Отрицательные коннотации этому цвету и этому атрибуту придает переживание героя, увидевшего «несоответствие» между нарядной и пестрой одеждой Анны и «тонкими ремнями ее сандалий, надетых на голые ноги» (85). В контексте неизменной сологубовской поэтизации босых ног как знака близости человека идеальному существованию это подчеркиваемое «несоответствие» могло указывать на душевную раздвоенность Анны, являющейся и частью «толпы», и ее антиподом.

Еще более акцентировано эти противоречия обнаруживает противопоставление Логиним «бальной» и истинной Анны на званом вечере у Кульчицкой. В этом эпизоде в одежде Анны соединяются золотистые, желтые, красные и – имплицитно – белые тона. Золотистое платье Анны «заткано» желтыми тюльпанами и подвязано красным кушаком, но на веере героини вытканы ландыши. И этот наряд – какой-то *pendent* к разговору, который идет между героиней и Логиним. Так, Анна высказывает, в сущности, нищенскую мысль о том, что «побеждают только сильные», при этом «решительный склад ее губ» кажется Логину «жестоким» (101). Но в этом же эпизоде как антитеза «бальной» Анне появляется и другая Анна: «ненаглядное видение» – Анну, на фоне ясного неба, идущую среди ржи, представляет Логин под звуки музыки. Новый образ: веселая улыбка, загорелое лицо, загорелые руки, которые двигались в такт музыке и «срывали синие васильки и красный мак» (109), как будто вытесняет «бальную» Анну, напоминая об Анне истинной.

Для истолкования этого образа-видения, безусловно, важна и семантика растений, и сочетание красного и синего. Соединение этих цветов в романе, как правило, связано с негативными явлениями, и отрицательные коннотации каждого из цветов усиливаются: красные и синие тряпки висят на заборе тюремного смотрителя (56), эти же цвета – основные в описании одежды детей со злыми лицами в одном из снов Анны (116). Само соединение красного и синего, возможно, содержит аллюзию на один из ключевых эпизодов романа «Преступление и наказание» – сон-воспоминание Раскольникова, где он видит замученную клячу и мужиков – ее мучителей, одетых в красные и синие рубахи²⁴. В таком случае сочетание цветов – знак «темного чувства», которое «подымается» в иные минуты и в истинной Анне (67).

Но возможно и иное истолкование цветовой гаммы: дополнительные аспекты в образ «ненаглядного видения» вносят растения-двойники: васильки в стихотворениях Сологуба – цветы, напоминающие о возможности гармонии в дисгармоничном мире («Как много снегу намело...», 1890), а «грезящий» мак – устойчивая примета жизни, устремленной к высшей истине («Безгрешный сон...», 1902) или наполненной тоской по идеалу («Плещут волны перебойно...», 1911)²⁵. В целом видение Анны на фоне ясного неба и ржаного поля представляет героиню частью природного мира, той «лесной царевной», приметы которой все более отчетливо «сквозят» в описании Анны, напоминая о ее истинной сути.

Антитеза Анна – лесная царевна, сказка, воплощенная мечта и Анна – часть провинциального общества и далее неявно будет определять отношение Логина к героине, и переломной станет встреча среди уже настоящей «шумящей ржи», когда Логин признает Анну «земной, родной, близкой, возникшей из темного земного радост-



ным цветением, устремлением к высокому Пламени небес» (182): воплощением Афродиты земной и небесной. Но для обретения истинной сущности героиня должна пройти путь духовных исканий.

Духовные испытания Анны начинаются после званого вечера. Ночью и утром Анна видит семь снов, коллизии которых складываются в единый сюжет посвящения. Об этом свидетельствуют не только сновиденные испытания, но и образы креста²⁶ и акации²⁷, упомянутые в одном из снов (118), – традиционные символы посвящения и явные аллюзии на первые страницы дантовского «Ада» (локусы сумрачного леса, холмов и долины, мотивы одинокого блуждания и «чаянья высот», встречи с таинственными зверями, антитеза тьмы как знака утраченного «правого пути» и света, символизирующего истину). Страх и ужас переживает героиня, проходящая испытания, когда сталкивается с темными силами и миром смерти. Она несет на плечах тяжелую ношу, раненого спутника, «торопится и жадно смотрит вперед, где сквозь мглу видится слабый свет» (118), но «выбивается из сил – и просыпается» (120).

Ощущения легкости и полета испытает героиня в последнем, восьмом сне, который приснится ей уже позднее – после первого ее поступка, когда она откажется верить в клевету на Логина. В этот момент героиня слышит «благостный» голос кого-то незримо: «Солнце их заходит, но тень твоя перед тобою!» (121), и эти слова, вероятно всего, содержат указание на ее миссию: ее путь – от запада к востоку, от мира смерти, ада к раю, новой жизни. Эти странные слова напоминают вечерний благовест, и героиня покорно наклоняет голову: «Так надо <...>» (121). И в приснившемся ей ночью сне героиня летит навстречу заре – на восток, а небеса, казавшиеся блеклыми, ветхими в начале полета, вдруг освещаются солнцем (122). Знаком преодоления власти «толпы» становится не только свет солнца, но и цвет: если в эпизодах испытаний в семи снах доминировали красные цвета (118–119), то в финале последнего, восьмого сна появляются розовый и серебряный – цвета зари, «минувшего страдания»²⁸ и власти духа (121–122).

После сновиденных откровений, указавших Анне на ожидающие ее испытания и на ее миссию, темные цвета усиливаются в описании героини, сигнализируя в том числе и о том, что спасительный свет истины Анной пока не обретен. Темнота цветов не абсолютна, так как солнце окрашивает черные цвета платья в розовые оттенки, например, в эпизоде игры в шахматы с Логиным, когда происходит спор героев о смысле жизни. Розовый отблеск солнца на черном платье напоминает «нежный цветень» и превращает Анну в «лесную царевну», «в воплощенную жизнь милую мечту» (136). Двойная цветовая гамма коррелирует с душевными переживаниями героини в этом эпизоде, с ее желанием и неумением противопоставить «тьме» Логина – его неверию в Бога и в смысл

любви свой «свет» – подлинную веру. Логина не могут убедить слова Анны о необходимости радоваться и «нелепой жизни» (139).

Партия в шахматы, которая объединила героев, явно символизирует жизненную ситуацию, в которой оказались герои, и объясняет причины душевного тупика. Фигуры Логина «нелепо разбросаны» на шахматной доске (137), и он признает, что «должен проиграть». Он отказывается от «смелой жертвы» Анны, объясняя свой отказ неизбежностью проигрыша – уже не в партии, а в жизненной игре. Причина этого неизбежного проигрыша – в неверии: «Выигрывает тот, кто верит, а верит только тот, кто любит, а любить может только Бог, а Бога нет, – нет, стало быть, и любви. То, что зовут любовью, неосуществимое стремление» (138). Но у Анны еще нет своей, убедительной для Логина правды, разорвавшей бы логическую цепочку доказательств бессмысленности жизни и непреложности только смерти. Не случайно в финале этого эпизода доминирует мотив смерти: он пронизывает и размышления героя – о людях, о его чувстве к Анне, «молодом и счастливом», трепетавшем в его сердце и погибшем, и распространяется на жизнь в целом: «Минуты умирали. Было тоскливо и больно» (139).

На маевке происходит новый разговор о любви как смысле жизни. Анна в этом эпизоде в новом – лиловом платье, в черной шляпе с желтыми лентами (147), и эта цветовая гамма имплицитно уподобляет ее фиалке трехцветной – анютиным глазкам и, возможно, представляет аллюзию на описание черного бархатного бального платья Анны Карениной, украшенного анютиными глазками. Это платье, напомним, позволило Кити увидеть в «прелести» Анны «что-то ужасное и жестокое»²⁹. Мотив жестокости сопутствует здесь и Анне Ермолиной: «...Какими жестокими бывают Анютины глазки», – признает Логин (147). И эта игра – именем героини и названием цветов вносит дополнительные штрихи в описание духовного пути Анны: ее цветы теперь – фиалки, что позднее подтвердит и Андозерский (203).

Фиалки в мировой культуре имеют разную семантику, в ранних стихотворениях Сологуба – это примета весны и девичьих надежд («Скоро будет весна, прилетят соловьи...», 1883). Но возможно и иное истолкование, и ключ к нему дает античный мотив – древнегреческое название Азовского моря (Мэот), упомянутое Анной в определении ее новой истины – любви ко всем явлениям бытия: «Хорошо испытывать разное. Струи Мэота и боль от лозины – во всем есть полнота ощущений» (158). Наслаждение от «живой воды» и боль от розги уравниваются Анной и равно признаются необходимыми слагаемыми смысла жизни, который и заключается в любви ко «всему в жизни». Но характерно, что Азовское море названо его древнегреческим именем, и это имя – один из первых знаков «вечного возвращения», в том числе возвращения к идеалам «древнего счастья»,



которое будет проповедовать Анна (одетая в древнегреческую тунику) в финале романа.

В Древней Греции фиалка была цветком фиалковенчанной Афродиты и Диониса: это цветы любви и жизненной полноты, но и цветы страданий и поминальных дней³⁰. Двойной смысл образа фиалки, вероятнее всего, учитывался Сологубом: мотивы любви и смерти, любви и весны устойчиво сопутствуют Анне, предстающей в финальных эпизодах и как воплощение Афродиты – земной и небесной.

После этого эпизода темные цвета исчезают из описания Анны, сменяясь последовательно светло-зеленым, желто-розовым, золотисто-желтым и наконец только белым. При этом, как и в других эпизодах романа, цвет одежды героини, сопутствующие ей земные и небесные природные явления позволяют понять авторскую мысль, его отношение к происходящему. В одном из ключевых эпизодов, когда Логин признает, что убийство Мотовилова – «доброе дело», и «волна злобного чувства» захватит его (166), шелест складок светло-зеленого платья Анны успокоит героя, освободит от злобы (166), но не от признания убийства «добрым делом». Сам эпизод – явная аллюзия на ключевые коллизии романа «Преступление и наказание», и зеленые оттенки в одежде Анны в этом эпизоде напоминают Сонечкин зеленый платок. Соня Мармеладова становится для героини Сологуба «образом, но как бы перевернутым» (если воспользоваться выражением С.Г. Бочарова)³¹, ибо Анна признает право на убийство «по совести». Во время новых встреч с Логиним именно она скажет, что Мотовилов «не имеет права жить» (182). Позднее Анна оправдывает убийство Логиним Мотовилова и отвергнет необходимость покаяния и признания. Иначе говоря, сологубовская героиня будет выполнять анти-Сонину роль в романе.

И еще один дополнительный аспект образа: складки зеленого платья Анны, успокаивающие Логина, явно коррелируют с зелеными холодными лучами луны, сначала направляющими Логина к саду Мотовилова, затем, после убийства, также успокаивающими героя: «Убито злобное прошлое – не воскрешай его! – шептали ему лунные лучи. – Не раскаивайся в том, что сделано <...>» (230). И эта имплицитная параллель указывает на еще одного «частичного» природного двойника героини – луну, подчеркивая в Анне «темное», «ночное» начало.

И жестокость героини, оправдывающей убийство «по совести», не снижает «идеальности» ее образа, скорее, напротив, становится необходимым слагаемым сологубовского идеала. Об этом свидетельствует дальнейшая цветовая и цветочная динамика: в описании Анны доминируют более светлые цвета и все более «идеальные» небесные цветы. Светлые, «заревые» цвета – желтовато-розовые (180), например, становятся основными в описании Анны в эпизоде, где она вынесет приговор Мотовилову, назвав его человеком, который «не имеет права жить» (182). И предстанет она в

этот момент среди настоящей «шумящей ржи», как в «ненаглядном видении» на балу у Кульчицкой, и напомним герою розу (182).

Роза – цветок Афродиты и Богоматери³², как и цветовая гамма, как и приметы облика героини (непорочная улыбка и скорбное выражение глаз, но и земная красота, дразнящий смех, напомнивший смех русалок (181–182)), могут указывать на непреодоленную двойственность Анны. Противоречия есть и в ее новой истине: Анна проповедует любовь «ко всему» как тот «воздух», который нужен людям, но признает ее «жесточкой» и «свободной», свободной прежде всего от веры – с ее «заповедями и догматами», в том числе от «добра» и «зла» (181). Любовь – именно та истина, которая заменит веру. «Люди ищут правду и приходят к любви» (181), – утверждает Анна.

Согласен ли автор, что это – высшая истина? Вероятнее всего, это – приближение к истине. Не случайно в восприятии героем Анны начинает звучать мотив восхождения: Логин признает Анну «земной, родной, близкой, возникшей из темного земного радостным цветением, устремлением к высокому Пламени небес» (182). Это описание, вероятно, являясь аллюзией на стихотворение Вл. Соловьева «Мы сошлись с тобой недаром...» (1892), представляет Анну Афродитой земной, в которой Сологуб видит возможность преображения в Афродиту небесную.

О близости к идеалу свидетельствует и новый цветок-двойник героини – роза: она становится сигналом не только новых противоречий героини, но и еще одного разворачивающегося в повествовании о духовных исканиях героев мотива: возвращения в «покинутый рай»³³.

Этот мотив все более отчетливо будет звучать в описании последующих встреч Логина и Анны, каждая из которых будет происходить в саду. Во время этих встреч с Логиним, случайных и неслучайных, Анна уже в белой одежде³⁴: и в эпизоде ночного объяснения с Логиним (199–200), и во время решающего разговора с героем у озера, когда Анна избавит Логина от «злых чар», открыв ему новую истину, которая видится ей в возвращении к «древнему счастью» (237). И еще один важный сигнал внутренних изменений – покроем белого платья Анны будет напоминать древнегреческую тунику: «...застегнутое на левом плече, очень короткое», оно оставляло «ноги нагими выше колен» (237). Нездешность и несовременность покроя подчеркнет и автор, сказав, что платье переносило Анну «в иные времена» (237). Единственная цветная деталь в эпизоде – несколько раз упоминающиеся желтые касатики, ирисы – традиционный символ радуги, соединяющей землю и небо, а в поэзии Сологуба – спутник героя, ищущего «тайну несказанную» («Есть тайна несказанная...», 1895). Все предметные детали, как и основной локус, подчеркивают смысл происходящего как возвращение героев в «потерянный рай», который ранее Логину казался недоступным (180).



Но что такое «потерянный рай» в понимании автора? Слова Анны о необходимости воскресить «древнее счастье» подтверждаются ее «даром», «смелой жертвой»: перед героем предстает обнаженная Анна, «белая и прекрасная», «в торжественной наготе своей, вечная, древняя, – и была совершенна, и нечего было для нее желать» (240). Это описание – явная аллюзия на саму богиню любви и красоты³⁵, но одновременно и Еву, «нестыдливую и непорочную» (238). Явление «обнаженной и холодной» Анны преображает и героя: ее «дар» и есть тот «огонь, на котором сгорают нечистые мысли» (238) и который рассеивает «злые чары». «Великим успокоением веяло от этого прекрасного видения, – пишет Сологуб, – и все возможности жизни стали одинаково желанны» (238).

Учитывая те коннотации, которые имеет мотив «радости обнаженных тел» у Сологуба, поэтизирующего «совлечение одежд» как избавление от низменных чувств («Нагая ты предстала предо мною...», 1896) и «восстановителя из рая» («Восстановители из рая...», 1913), можно понять, что главным условием обретения «потерянного рая» становится нравственное преображение, понимаемое как «вечное возвращение» к утраченным идеалам «нестыдливости» и «непорочности», а значит – отказ от тех даров, которые получили первые люди взамен утраченного рая: от знания добра и зла и чувства стыда.

Ошибка героя заключалась в том, что он искал свою истину «на путях разума»³⁶, но, оказалось, что истина – синоним любви, о чем писал сам Сологуб, истолковывая смысл эпизода³⁷. Истинная любовь для писателя – преодоление «животной» природы инстинкта³⁸.

«Смелая жертва» Анны, явившейся «в торжественной наготе своей, вечной, древней», а также последующие испытания – пережитая героем временная смерть, страшный суд над собой – преображают и Логина. В сцене объяснения в саду он предстал скорее змием-соблазнителем, правда, боящимся «внести порок в Эдем» (237). Однако, когда он слушал Анну, «злая улыбка змеилась на его губах» (237). Но «ясное видение» Анны внушает ему веру в то, что с таким видением в душе он «не может идти к пороку и греху» (238). И Логин чувствует себя уже материалом в руках творца, глиной, готовой обрести новую форму: «Знал, что надлежит уничтожить форму, столь порочную, и смять глину, из которой вылеплено так много дурного. Не хотел думать, что это он сам – тот, кто вылеплен из этой глины, – спокойно отдавал себя вечно творящей и вечно разрушающей воле и безбоязненно ждал исполнения срока» (240). Отчетливая аллюзия на сотворение Адама позволяет понять и смысл финала. Герой, принеся себя в жертву толпе, которую подстрекало к «злому делу» совершенное самим же Логинным убийство (232), на грани жизни и смерти переживает как будто новое творение: он окончательно избавляется от призраков в душе, от ветхого

«злого человека» в душе и, новый Адам, он готов идти под засиневшими над ним и Анной «новыми небесами» (243).

Характерно, что цвет «здешний» исчезает из последних описаний героев. И этот минус-прием еще отчетливее подчеркивает авторскую идею: возвращение к «древнему счастью», в потерянный рай предполагает отказ от земных примет – стыда и низкого соблазна, от добра и зла, символизируемых «земными» пестрыми цветами, земной «многоцветностью», как правило, соотносящейся и в лирике Сологуба с миром несправедливым и дисгармоничным («Многоцветная ложь бытия...», 1895; «Вывески цветные...», 1896). Символический смысл обретает описание победы Логина над смертью: исчезают из глаз и «пестрые цветы» на обоях, смеявшиеся над ним, и багровый туман (243) – неизменный спутник мороки, преследовавшей Логина. Только синева «обновленных небес» (243) сопутствует обновленному герою.

Итак, как видим, роман Сологуба «Тяжелые сны» отнюдь не является только добросовестным бытописанием нравов русского уездного города. «Простая реальность» представлена здесь в «точках касания „мирам иным“»³⁹, каждая предметная деталь (как и в произведениях других символистов, например романах А. Белого⁴⁰), сохраняя свой «реальный» смысл, обретает и «сверхсмысл», многозначность и многофункциональность, становится не только ключом к «психике» героев, но и слагаемым мифологического сюжета, составляющего подлинное «ядро» замысла. Расшифровка «языка цветов» в «Тяжелых снах» позволяет прочесть скрытые за бытовыми подробностями мифы о посвящении и о «вечном возвращении», новый миф об Адаме и Еве, обретающих «потерянный рай», «древнее счастье» под «обновленными небесами».

Примечания

- 1 Павлова М. Писатель-Инспектор. Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 123.
- 2 Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе : в 3 т. / ред. К. Н. Ломунов [и др.]. Т. 3. М., 1974. С. 181.
- 3 Павлова М. Преодолевающий золаизм, или Русское отражение французского символизма (ранняя проза Ф. Сологуба в свете «экспериментального метода») // Русская литература. 2002. № 1. С. 218.
- 4 Старикова Е. Указ. соч. С. 181.
- 5 Павлова М. Писатель-Инспектор... С. 126.
- 6 См.: Лотман Ю. Сюжетное пространство // Лотман Ю. О русской литературе. Статьи и исследования. СПб., 1997. С. 723–724.
- 7 См.: Сологуб Ф. Тяжелые сны. Роман и рассказы / сост., подгот. текста М. Павловой. Л., 1990. С. 36. Далее ссылки в тексте даются на это издание с указанием страницы в скобках.
- 8 Старикова Е. Указ. соч. С. 186.



- ⁹ Заметки М. А. Волошин «Федор Сологуб». URL: www.fsologub.ru/about/articles/articles_254.html (дата обращения: 12.11.2014).
- ¹⁰ Чудаков А. Предметный мир литературы (к проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / под ред. М. Б. Храпченко [и др.]. М., 1986. С. 252.
- ¹¹ Там же. С. 251.
- ¹² Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 195, 415.
- ¹³ См.: Павлова М. Комментарии // Сологуб Ф. Тяжелые сны. С. 354.
- ¹⁴ Красовский В. Проблемы натурализма в русской литературе и творчество П. Д. Боборыкина // Из истории русского реализма конца XIX – начала XX веков / под ред. А. Соколова. М., 1986. С. 78, 81.
- ¹⁵ См.: Скафтымов А. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 299, 300.
- ¹⁶ Соловьев С. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского : Очерки. М., 1979. С. 204.
- ¹⁷ См.: Степанова Е. Колористическое искусство прозы Достоевского 1860-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2010. С. 7.
- ¹⁸ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 252.
- ¹⁹ Сологуб Ф. Человек человеку – дьявол. URL: <http://www.fsologub.ru/text/chelovek-cheloveku-diavol.html> (дата обращения: 10.11.2014).
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Измайлов А. У Ф. К. Сологуба (Интервью) // Сологуб Ф. Творимая легенда : в 2 кн. Кн. 2. М., 1991. С. 232.
- ²² Карасев Л. О символах Достоевского // Вопр. филологии. 1994. № 10. С. 90.
- ²³ Ср.: Клейман Л. Ранняя проза Федора Сологуба. Анн Арбор, 1983. С. 78–82.
- ²⁴ Достоевский Ф. Полн. собр. соч. : в 30 т. М., 1972–1990. Т. 6. С. 47.
- ²⁵ О символике мака см.: Ханзен-Леве Аге А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 603 ; Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М., 1988. Т. 2. С. 90.
- ²⁶ По утверждению А. Белого, крест – знак четвертой стадии посвящения. См.: Белый А. О религиозных переживаниях / публ. А. В. Лаврова // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 7.
- ²⁷ См.: Патюс. Генезис и развитие масонских символов : пер. с фр. М., 2006. С. 95. (Сер. Тайные ордена и организации).
- ²⁸ Согласно А. Белому, эти цвета маркируют пятую стадию. См.: Белый А. Указ. соч. С. 8.
- ²⁹ Толстой Л. Собр. соч. : в 12 т. Т. 7. М., 1984. С. 94.
- ³⁰ См.: Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 133, 134.
- ³¹ Бочаров С. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 207.
- ³² См.: Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. С. 133. О семантике розы также см. : Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. С. 386. В лирике Сологуба роза – примета идеального «земного» существования, то, что придает жизни ее подлинный смысл («Нет, не одно только горе...», 1895).
- ³³ О мотиве рая как слагаемом сологубовской концепции Эроса см.: Gozdek A. Topika mityczna. Figury miejsca w twórczości Fiodora Sologuba. Lublin, 2006. S. 68 etc.
- ³⁴ Согласно А. Белому, этот цвет маркирует 6-ю стадию пути. См.: Белый А. Указ. соч. С. 8.
- ³⁵ Об образе Афродиты в творчестве Сологуба см.: Gozdek A. Афродита – олицетворение созидательной силы любви : стихотворение Федора Сологуб «Не иссякли творческие силы» // Русская литература. 2013. № 4. С. 90–95.
- ³⁶ Павлова М. Писатель-Инспектор... С. 124.
- ³⁷ Цит. по: Клейман Л. Указ. соч. С. 18.
- ³⁸ См.: Павлова М. Писатель-Инспектор... С. 125. О концепции Эроса у Сологуба также см. : Цимборска-Лебода М. «Только я и только ты...» : Эротический миф в поэзии Федора Сологуба // Русская литература. 2013. № 4. С. 63–74.
- ³⁹ Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. С. 415.
- ⁴⁰ См.: Мокина Н. Мотив одежды в романе А. Белого «Петербург» // Изучение литературы в вузе : сб. ст. Вып. 7. Саратов, 2012. С. 49–57.

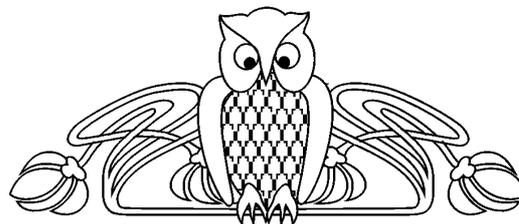
УДК 821.511.131.09–1+929Кузубай Герд

РОЖДЕННЫЙ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ: О ТРАГИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КУЗУБАЯ ГЕРДА

А. В. Камитова

Удмуртский институт истории, языка и литература УрО РАН,
Ижевск
E-mail: akamitova@mail.ru

В статье предпринимается попытка осмыслить творчество Кузубая Герда, формировавшееся в конце XIX – начале XX в. События



порубежного периода наложили отпечаток и на художественное сознание удмуртского поэта. Болезненно воспринятые исторические катаклизмы воплотились в его творчестве трагическим мироощущением.

Ключевые слова: удмуртская литература, эпоха, трагическое сознание, мироощущение.