

комнате, через которую проходил», а ведь известно, что христиане, для того чтобы преодолеть страх, осеняют себя крестом. В книге Булгакова же мотив страха достаточно ярко выражен – Мастер боялся «захлебнуться в осенней тьме, как в чернилах», но булгаковский герой даже не пытается с помощью креста избавиться от наваждения.

«Рукописи не горят», – говорил Воланд, держа в руках воскреснувшую из пепла рукопись Мастера. Мысль о возрожденном заново тексте появляется у Гоголя в статье «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ»»: «Нужно прежде умереть, чтобы воскреснуть. Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскресло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из коистра». В пользу того, что Гоголь хотел восстановить сожженную рукопись, говорит свидетельство А.Т. Тарасенкова (со слов графа Толстого), который писал, как Толстой успокоил Гоголя, встревоженного мыслями о смерти, сказав автору «Мертвых душ», что тот и раньше сжигал свои произведения, которые потом выходили еще лучше. Но если Гоголь сжигает незаконченную рукопись, то Мастер уничтожает завершенное во всех отношениях произведение. Это доказывает, что акт сожжения Мастером своего романа был только результатом травли и психического заболевания. У Гоголя сложнее: «Мертвые души» погибли в огне и в результате болезненного, депрессивного состояния автора, и из-за «строгости отношения художника к своему труду» (Манн). Из пламени должно было возродиться новое, более совершенное произведение. В статье «О том, что такое слово» Гоголь пишет: «Поэт на поприще слова должен быть так же безукоризнен, как и всякий другой на своем поприще». Таким образом, выражение «рукописи не горят» скорее относится к Гоголю и Булгакову, нежели к Мастеру. Хотя его роман оказывается чудесным образом восстановленным Воландом, но автору уже не оказывается нужным. Роман Мастера вторично сгорает в подвале, а память возлюбленного Маргариты, «беспокойная, исколотая иглами память, стала потухать...».

Булгаков не раз называл Гоголя своим учителем. Восхищаясь его личностью, детально изучая его творчество, автор «Мастера и Маргариты» вывел на страницах своего романа героя, который соединяет в себе черты многих прототипов, но более всего напоминает творца «Мертвых душ».

© В.В. Корона
Екатеринбург

СЕМАНТИКА СЕРОГО ЦВЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Наряду с общими, «родовыми», у каждого человека, благодаря тем или иным реалиям жизни, формируются «видовые», индивидуальные

цветоощущения. С ними связаны определенные эмоциональные состояния, повторное переживание которых воскрешает в сознании прежний цветовой фон. «Художник слова», повествуя о прошлых событиях, невольно «окрашивает» изображаемые предметы в наиболее значимый для себя цвет. Поэтому по набору однотипно окрашенных объектов можно, до известной степени, восстановить исходную ситуацию и определить авторский «смысл» применяемого цветообозначения (очертить круг авторских переживаний, с ним связанных). Цель нашей работы – выявление семантики серого цвета в творчестве А. Ахматовой. Объем выборки ограничен произведениями, включенными в первое академическое издание [1].

Это издание содержит 655 произведений, а предметы, окрашенные в серый цвет, упоминаются только в 13 из них. Учитывая, что почти в каждом произведении встречается хотя бы один из основных цветов спектра (включая белый и черный), серый цвет нельзя отнести к числу широко распространенных в ахматовской лирике. Кроме того, его употребление ограничено определенным временным интервалом: 1909-1917 гг. За рамками этого восьмилетнего периода мы не обнаружили ни одного упоминания данного цвета. Зато внутри этого интервала в отдельные годы встречается по два, три и даже четыре произведения, в которых присутствует предмет серого цвета. Чем обусловлена эта «спектральная особенность»?

Перечень окрашенных в серый цвет объектов позволяет заметить, что примерно половина из них не «вещи», а «люди» («сероглазый король», «сероглазый жених», «сероглаз был высокий мальчик» и т.п.), а остальные – предметы, прямо или косвенно с ними связанные («серое платье», «серые бревна», «серая зола» и т.д.). На первый взгляд может показаться, что ответ лежит на поверхности: в указанный период Ахматова была увлечена кем-то «сероглазым». Возникает соблазн выяснить, сопоставляя даты жизни и творчества, кем именно. Но углубление во внутритекстовый контекст показывает, что развитие художественной ситуации подчиняется собственной логике, без учета которой прямые сопоставления не столько рискованны, сколько бессмысленны. Какой же логике подчиняется окрашивание предметов поэтического мира А. Ахматовой в серый цвет?

Для поэтического мира Ахматовой характерна обратная хронология. Как правило, первым публикуется произведение, в котором изображается финальная ситуация, а спустя несколько лет появляются тексты, в которых представлены варианты предшествующих стадий ее развития.

Финальной, в нашем случае, является ситуация, описанная в произведении «Сероглазый король». Оно открывает хронологическую серию предметов серого цвета (окончено в 1909 г. и опубликовано в первой книге стихов «Вечер»). В нем говорится о смерти главного героя: «Слава тебе, безысходная боль! / Умер вчера сероглазый король...». Как можно

догадаться, этот «король» был тайным возлюбленным лирической героини и отцом ее ребенка: – «Дочку мою я сейчас разбужу, / В серые глазки ее погляжу...». Выделим следующие мотивы, характеризующие эту ситуацию.

Во-первых, лирических героев соединяет тайная любовная связь, причем далеко не платоническая: живым доказательством служит «сероглазая дочь». Связь эта, можно сказать, «незаконная» и даже «преступная», поскольку у каждого из них имеется своя «законная» семья. Королевская дочь, рожденная в «тайном браке», неизбежно становится «незаконнорожденной королевной», что не может доставить радости никому из окружающих. Поэтому первый из проявленных смыслов определим так: преступность внебрачной телесной любви и связанная с этим необходимость «окутывать» ее «покровом тайны».

Во-вторых, тайна, соединяющая лирических героев, относится к прошлому времени. К моменту изображаемых событий один из них уже мертв, что проводит разделительную черту между прошлым и настоящим. Прошлое превращается в безвозвратно прошедшее. А поскольку второй еще жив, то течение времени для него продолжается, унося все дальше «по реке жизни». Это движение «от истоков к устью» с годами только увеличивает ширину разделительной линии, за которой остались счастливые времена. Второй из проявленных смыслов: безвозвратность счастья, юности и любви, оставшихся в прошлом, и нарастающая с годами безысходность настоящего.

В-третьих, титул «король» указывает на «высоту положения» возлюбленного (его высокий социальный статус). Эту «высоту положения» он сохраняет и после смерти. Выражение «Нет на земле твоего короля...» свидетельствует: он переместился «на небо» («социальная вертикаль» трансформировалась в «пространственную»). Устойчивость «положения» лирического героя открывает третий смысл: возлюбленный – высшее существо, временно сошедшее с неба на землю. С этим связан четвертый смысл: разделенность мира лирической героини на два – «этот» и «тот», преодолеваемая только в любовном соединении.

Появление сразу двух сероглазых персонажей (короля и его дочери) намечает две линии последующего («предшествующего») развития ситуации. Назовем их, условно, мужской и женской линиями и проследим распространение по тексту, руководствуясь выделенными маркерами серого цвета.

Логично ожидать, что замужеству лирической героини предшествует встреча с женихом. И действительно, четыре года спустя появляется «сероглазый жених»: «Все равно, что ты наглый и злой, / Все равно, что ты любишь других. / Предо мной золотой аналой, / И со мной сероглазый жених» (У меня есть улыбка одна..., 1913). Его появление проявляет третий и четвертый смыслы – иномирность

возлюбленного, обусловленную разделенность мира на «этот» (где «ты наглый и злой») и «тот» (где «золотой аналой»).

В этом же году появляется произведение «Покорно мне воображение / В изображении серых глаз» повторяющее, в сокращенном и ослабленном варианте, финальную ситуацию. Главный герой хотя и не «король», но человек известный, имеющий высокий социальный статус: «Мой знаменитый современник...». Подобно «королю», он женат или, во всяком случае, принадлежит другой женщине: «Прекрасных рук счастливый пленник...». Причиной разлуки, как и в прошлый раз, является «убийство», но не героя, а «любви»: «Вы, приказавший мне: довольно, / Поди, убей свою любовь! / И вот я таю...».

А год спустя появляется еще более молодой персонаж – совсем еще «мальчик», влюбленный в лирическую героиню: «Сероглаз был высокий мальчик, / На полгода меня моложе. / Он принес мне белые розы... <...> Я спросила. – Что ты – царевич? <...> «Я хочу на тебе жениться, – Он сказал, – скоро стану взрослым И поеду с тобой на север...» <...> «Подумай, я буду царицей, / На что мне такого мужа?»» (У самого моря, 1914).

Этот «сероглазый мальчик» еще не достиг необходимой «высоты социального положения», поэтому не может надеяться на взаимность. Но уже сейчас его отличают некоторые характерные признаки – высокий рост и «географическая высота устремлений»: он собирается «на север» (в высокие широты). Этот «сероглазый мальчик» находится еще ближе к «началу» мужской линии предметов серого цвета.

Женская линия, напротив, проявляется как своеобразная «линия судьбы» сероглазой дочери. Три года спустя мы видим ее уже взрослой, успевшей к моменту встречи с «милым» сменить три роли и вновь надеть «серое платье»: «Не гляди так, не хмурься гневно, / Я любимая, я твоя. / Не пастушка, не королева / И уже не монашенка я – / / В этом сером будничном платье, / На стоптанных каблуках...» (Ты письмо мое, милый, не комкай, 1912).

За это время в поэтическом мире прошло гораздо больше времени. «Незаконнорожденная» королевская дочь провела свое детство как «пастушка»; затем, вероятно, вдова «сероглазого короля» признала ее права «королевы»; далее, по неизвестной причине, последовал уход или заключение в монастырь – превращение в «монашенку».

И вот, возвращаясь к любимому в надежде на продолжение отношений, она испытывает «тот же страх»: «Но, как прежде, жгуче объятье, / Тот же страх в огромных глазах». Это, по всей видимости, страх разоблачения, который она уже испытывала ранее во время тайных свиданий с возлюбленным. До этого «тот же страх» испытывали ее родители, но в зеркально-симметричной ситуации. Прежде это были встречи «короля» с обычной женщиной, а сейчас – королевской дочери с «бедняком».

Еще три года спустя происходит перемещение сероглазой лирической героини в иной мир, в «божий сад лучей»: «Долго шел через поля и села, / Шел и спрашивал людей: «Где она, где свет веселый / Серых звезд – ее очей?» <...>. А над смуглым золотом престола / Разгорался божий сад лучей: «Здесь она, здесь свет веселый / Серых звезд – ее очей»» (Долго шел через поля и села..., 1915). Дочь повторяет судьбу отца, поскольку «с рождения» занимает самое высокое положение в этом мире – она потомок «высшего существа», сошедшего на землю в образе «сероглазого короля». Тем самым мужская и женская линии замыкаются в один круг, исчерпывая тему сюжетно и хронологически.

Но сказанное справедливо только для антропоморфных образов. Внутри этого круга остаются еще зооморфные персонажи и неодушевленные предметы. Исследование этого набора позволяет сделать некоторые уточнения и дополнения.

Первым из неодушевленных предметов упоминается серое Облачко, похожее на беличью шкурку: «Высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка» (1911). Естественно задать вопрос: а где та Белка, с которой содрана эта «шкурка»? Следуя закону обратной хронологии, спускаемся по тексту на четыре года вниз и обнаруживаем, что «серая белка» – это одна из форм посмертного существования самой лирической героини: «Я вошла вчера в зеленый рай, / Где покой для тела и души...<...> Серой белкой прыгну на ольху... / Чтob не страшно было жениху... / Мертвую невесту поджидать» (Милому, 1915).

Вторым в этом же 1911 году упоминается серый домашний кот: «Мурка, серый, не мурлычь...», – спутник детских лет лирической героини. А годом спустя – «серый лебеденок», ее школьный товарищ: «Эти липы, верно, не забыли / Нашей встречи, мальчик мой веселый. // Только ставши лебедем надменным, / Изменился серый лебеденок» (В мешках пенал и книги были..., 1912).

Последний пример особенно примечателен – он показывает, что к зооморфным трансформациям способна не только лирическая героиня, но и ее спутники. Попутно заметим, что если бы превращение «лебеденка» в Лебеда состоялось чуть раньше, то мы наблюдали бы классическую сцену «Леда и Лебедь».

Если выстроить все антропоморфные и зооморфные образы в один ряд, то на одном конце окажется маленькая девочка и ее любимец – серый Кот, а на другом – взрослая замужняя женщина и ее любовник – сероглазый Король. Промежуток между Котом и Королем последовательно («по возрасту») заполнят три пары: девочка-школьница и «серый лебеденок» (он же – «веселый мальчик»), девушка-подросток и «сероглазый мальчик» (уже не «веселый», а «высокий»), «мертвая невеста» (серая Белка) и «сероглазый жених».

В свете вышеизложенного напрашивается вывод, что окрашивание предметов поэтического мира в серый цвет подчиняется той же логике, что и естественное течение жизни во внетекстовой реальности – от начала к концу, только реализуется оно в обратной хронологической последовательности. Поэтому у каждого персонажа, наряду с внетекстовым прототипом, обязательно появляется внутритекстовый «исходный образ». Нам не известно, какой именно внетекстовый стимул индуцировал появление образа сероглазого короля, но его внутритекстовый прототип достаточно очевиден – это Мурка.

В пользу этого свидетельствует, во-первых, сходство «механизма» зооморфных трансформаций. Лирическая героиня «вошла вчера в зеленый рай», а сегодня уже скачет «серой белкой» по зимнему лесу (т.е. примерно через полгода). И «сероглазый король» «умер вчера...», поэтому не удивительно, что сегодня (через два года) он превратился в серого кота.

Во-вторых, на это же указывает наличие двух «центров притяжения» серого цвета, один из которых – глаза человека, а другой – мягкая и пушистая «одежда» животного («шкурка» белки или оперенье птицы). Присутствие этих центров ощущается даже при упоминании неодушевленных предметов.

Например, в произведении «Безвольно пощадь просят / Глаза...» (1912) формально не упоминается их цвет, а далее, во втором четверостишии, говорится о «серых бревнах»: «Иду по тропинке в поле, / Вдоль серых сложенных бревен...». Но фактически это и есть цвет «глаз». Слишком известно каноническое соединение образов Бревна и своего Глаза, а кроме того, подходя к лежащему бревну, легко увидеть его торец тот же «серый глаз».

В произведении «Слаб голос мой, но воля не слабеет, / Мне даже легче стало без любви...» (1912) далее, тоже во втором четверостишии, упоминается «серая зола»: «Я не томлюсь над серою золой...». Каноническое соединение понятий Любовь и пылающий Огонь почти не оставляет сомнений, что эта «серая зола» – след былого «любовного огня». Но главное качество золы, в нашем случае – ее мягкость и пушистость, а также способность взлетать, при малейшем дуновении, серым облачком.

Вероятно, появление этих центров отображает способность к восприятию предметов как зрением, так и осязанием. Зооморфная трансформация, в таком случае, представляет собой художественно преображенный вариант оживления в сознании осязательных образов вслед за зрительными. Осязание эволюционно предшествует зрению и связано с ним, поэтому детские тактильные и зрительные ощущения от серых звериных «шкур» и птичьих перьев вполне могли воскреснуть в памяти при взгляде на любой эмоционально волнующий предмет серого цвета, особенно такой, как серые глаза любимого.

В-третьих, привлекает внимание сохранение структуры отношений: один из членов пары Он и Она всегда высокий или высоко наверху, причем эта схема обычно дублируется. Особенно показательное последнее произведение из этой серии, написанное восемь лет спустя (1917):

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел темноглазым,
Я, словно в цветник предосенний,
Походкою легкой вошла.
Там были последние розы,
И месяц прозрачный качался
На серых, густых облаках...

В нем присутствуют те же мотивы, что и в «Сероглазом короле», пересказанные почти теми же словами. Действие происходит немногим ранее («цветник предосенний», а не «Вечер осенний...»), но воспроизводится прежний «колорит»: «там были последние розы». Можно сказать, что сейчас взгляд притягивают «алые пятна», потому что прежде в этот цвет был окрашен весь «вечер» («...был душен и ал»). И тогда это было «последнее» цветоощущение перед наступающим мраком.

Главный герой не только «высокий», но еще и похож на орла (птицу, известную «высотой полета»). В этом «юном» трудно не узнать уже почти взрослого «сероглазого мальчика».

А еще выше виден «прозрачный» Месяц (т.е. «серый», если предположить, что через него просвечивает черное ночное небо). Месяц, покачивающийся на «серых, густых (как мех?) облаках» – более чем откровенный символ. «Тайная дружба» лирической героини с «темноглазым» ничем не отличается от ее прежних любовных отношений с «сероглазым».

Итак, «сероглазый король» превращается после смерти (1909) сначала в серого Кота (1911), а затем – в Орла (1917). Лирическая героиня претерпевает ту же серию посмертных зооморфных трансформаций. Наряду с превращением в серую Белку, она намерена стать еще и «ласочкой» (почти Ласточкой) и наконец – Лебедем: «Серой белкой прыгну на ольху, / Ласочкой пугливой пробегу, / Лебедью тебя я стану звать...» (Милому, 1915).

Полный параллелизм трансформации образов в мужской и женской линиях серого цвета позволяет высказать предположение, что у образа «сероглазого короля» было два внутритекстовых прототипа. Один из них – вышеупомянутый Мурка, а второй – его хозяйка, с детства ощущавшая себя «королевой».

Семантика серого цвета – семантика серой горностаевой мантии.

Примечания

1. Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1977. 560 с.