

В. А. Боярский

Новосибирский государственный педагогический университет

Категория ошибки в рассказе Гайто Газданова «Судьба Саломеи»

Статья посвящена рассмотрению рассказа Г. Газданова через призму одной из базовых категорий его художественной философии – категории «ошибки». Проанализирована реализация этой категории на сюжетном, идейном и мотивном уровнях. На первом уровне «переворачиваются» «сюжет Саломеи», а также миф об Орфее и Эвридике и миф о мертвом женихе. На мотивном уровне категория ошибки реализуется, прежде всего, в образе героини, увиденной и понятой героями, рассказчиком и, в конечном счете, читателем, а также в образе Андрея; на идейном – в переосмыслении всей аксиоматики произведения.

Ключевые слова: Г. Газданов, «Судьба Саломеи», художественная философия, категория, ошибка, сюжет.

К числу ключевых категорий художественной философии Гайто Газданова относится и категория ошибки. Роль данной категории, видимо генетически связанной с толстовской эстетикой [Боярский, 2012], является следствием установки на передачу правды о мире; сам Газданов так определял кредо «настоящих писателей»: «Долг писателя по отношению к обществу? Только один: не лгать. И быть свободным от всех сколько-нибудь обязательных понятий, от всякой иерархии ценностей» [Газданов, 2009, т. 3, с. 690]. Такой писатель по отношению к обществу становится в какой-то мере подобен учителю, исправляющему неизбежные ошибки, которые наблюдаются именно в системе так называемых обязательных понятий, в общепринятой иерархии ценностей.

Закономерным поэтому видится то, что множество сюжетов у Газданова имеют одну и ту же глубинную структуру: есть феномен Y, который большинством принимается за X, но в результате аналитических процедур (а иногда и без оных, как, например, в «Случае господина Бернара») рассказчик приходит к выводу, что объект не только не является X, но и – парадоксальным образом – является его противоположностью. Содержанием произведения становится ошибка, иллюзия (или цепочка таковых) – и финальное ее исправление. Примеров этого «правила»

Боярский Вячеслав Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и межкультурной коммуникации Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилуйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия; boyarski@ngs.ru)

можно привести множество как в романах (где перед читателем целые вереницы ошибок), так и в рассказах. Ограничимся тремя. В рассказе «Ошибка» героиня – внешне совершенно счастливая в браке – вступает во внебрачную связь с человеком, которого она совершенно не любит; однако после его внезапной болезни и скоропостижной смерти она понимает, что именно он был ее настоящей любовью, а отношения с мужем – жалкой иллюзией, и подает на развод. В «Письмах Иванова» интеллигентный человек оказывается профессиональным мошенником, всю жизнь зарабатывавшим себе на жизнь с помощью писем от лица терпящих лишения людей. В романе «Пилигримы» рецидивист и сутенер Фред становится человеком, готовым отдать свою жизнь служению другим людям, а государственный муж сенатор Симон оказывается трусоватым эгоистом. «Внешнее» и «внутреннее» настолько отличны друг от друга, что самое абсурдное и неожиданное предположение часто оказывается в мире Газданова истиной. В философском плане доминанта этого сюжета приводит к гносеологической аксиоме о невозможности «последнего», истинного знания.

Данная статья – попытка взглянуть на «Судьбу Саломеи», один из поздних рассказов Газданова, через призму базового элемента его художественной философии – категории ошибки. Нам кажется, что именно она определяет течение сюжета, но, в отличие от большинства произведений писателя, здесь финальная «коррекция», демонстрирующая «тайную пружину» происходящего, выглядит не самым убедительным образом и словно оставляет самому читателю возможность исправить самого «не ошибающегося» рассказчика, вынесшего, казалось бы, правильный вердикт. Рассказ, таким образом, отступает от привычной схемы, что ставит его в особое положение.

«Судьба Саломеи», несмотря на свое своеобразие, не привлекла большого внимания исследователей. Насколько нам известно, рассказу посвящены лишь краткий разбор в монографии Л. Диенеша, который определяет его основную тему как «преображение, ведущее человека к своей настоящей сути, к той участи, которая должна быть дарована ему при идеальном стечении обстоятельств» [Диенеш, 1995, с. 190–191]; анализ в обзорной статье Л. Сыроватко, где предлагается взгляд на героиню как на человека, проживающего «два взаимоисключающих варианта судьбы в пределах одной жизни» [Сыроватко, 1996, с. 780]; статья И. В. Трофимовой и разбор в работе Е. В. Кузнецовой. Первая исследовательница приходит к довольно спорным результатам: «Подобно тому, как произвольно и вне связи с другими складывается жизнь каждого персонажа, развивается повествование, напоминая часы, стрелки которых, пренебрегая механизмом, идут сами по себе. Существование персонажей не отражает глубинных жизненных оснований. Сведение всего происшедшего к чисто человеческим измерениям не позволяет пережить его как событие» [Трофимова, 2000, с. 32]. И если точка зрения Диенеша в целом не вызывает возражений, то с выводами шуйского филолога сложно согласиться; в частности, остается не очень понятным, что же имеется в виду под «глубинными жизненными основаниями» и «чисто человеческими измерениями». В работе Е. В. Кузнецовой мы находим краткий анализ рассказа, ядром которого становится оригинальный и недоказанный тезис о любовном треугольнике: «В центре рассказа “Судьба Саломеи” – молодая женщина, которую любят одновременно два человека: рассказчик и его друг Андрей. В отличие от Андрея, рассказчик о своих чувствах к Саломее не высказывается, а, напротив, стремится всячески выразить свое неприятие этой женщины. Только в конце рассказа, во время случайной встречи рассказчика с Саломеей он выдает свое истинное отношение к ней» [Кузнецова, 2010, с. 72]. Столь же спорным кажется и следующее утверждение: «Тема преобразования, затронутая еще в конце 20-х гг., тоже находит продолжение в этом рассказе, но здесь она получает свое логическое за-

вершение» [Кузнецова, 2010, с. 72]. Аргументов, подтверждающих эти смелые тезисы, читатель не находит.

Название рассказа отсылает к библейской истории о Саломее, дочери Иродиады, которая, повинувшись матери, попросила за свой танец у восхищенного царя Ирода голову Иоанна Крестителя – и получила ее на блюде. Данный сюжет, востребованный в европейском искусстве, имеет у Газданова новую и непростую интерпретацию, в которой миф о Саломее стал лишь внешней оболочкой, своего рода «обманкой».

Начало рассказа разворачивает «сюжет Саломеи» вполне традиционно: героиня описывается как красивая сильная женщина, полностью подчинившая себе без памяти влюбленного героя (герой «теряет голову» от любви, Саломея же его голову «получает» – вдобавок к сердцу). Любопытно, что одной из главных особенностей поведения Саломеи выступает ее «непредсказуемость» [Газданов, 1996, с. 563]¹; та же непредсказуемость является ключевым элементом и библейского сказания (мог ли Ирод предположить столь «кровожадную» просьбу у танцовщицы?). Отметим, что сближение потерявшего голову героя рассказа Андрея и обезглавленного Иоанна Крестителя возможно помимо мотива потери головы и за счет общего мотива крещения, связанного с новым именем (настоящее имя газдановской Саломеи так и не называется, «мифологическое» же имя является прозвищем, которое дается ей кем-то из компании, возможно и самим Андреем) и переходом неопита в иной статус – и в иной мир (в случае героини Газданова – в мир культуры, «проводником» в котором для героини выступает именно Андрей).

Во второй части рассказа (где рассказчик неожиданно встречает якобы погибшую Саломею во Флоренции) перед нами, на первый взгляд, своеобразная инверсия сюжетной ситуации первой части: гордая и неприступная красавица стала женой простого сапожника-итальянца, видимо потеряв голову от любви. Читатель склонен – до беседы рассказчика с Саломеей – интерпретировать данный поворот ее жизни как очередную «игру любви и случая». Однако финальный «сократический диалог» Саломеи с рассказчиком меняет картину «любви без памяти», вводя в нее новые философские элементы, к рассмотрению которых мы еще вернемся. Итак, миф о Саломее присутствует в рассказе как в классическом, так и в инвертированном виде.

Значимым понятием «Судьбы Саломеи» (и художественной философии писателя в целом) выступает понятие «мира» как специфического социально-культурного континуума, в котором пребывает каждый человек в каждый момент своей жизни – и который может меняться. Парадокс данного понятия в том, что человек меняет свои «миры» не последовательно, переходя из одного в другой, но содержит в себе некий набор «миров» постоянно; об этом Андрей говорит своему другу в беседе следующее: «То, что меня убивает, ты понимаешь, это одновременное и параллельное существование таких разных миров и это нестерпимое разнообразие ощущений, которых никакая сила воображения не может соединить в одно. Каждый из нас ведёт несколько существований, и то огромное расстояние, которое их разделяет, для меня непостижимо и страшно» (с. 571). Именно метаморфозы героини (и отчасти героев) в рамках этого понятия становятся основным предметом изображения (и основной загадкой) в рассказе.

В первой части рассказа (состоящего из четырех фрагментов) перед читателем мир парижской богемы, мир людей, чьи помыслы отданы искусству. Героиня, входящая в этот круг, вызывает некоторые сомнения своими знаниями, однако изысканность ее вкуса никем не оспаривается. Утонченность ее природы кажется абсолютно очевидной влюбленному в нее Андрею, настоящему художнику, по-

¹ Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.

дающему, по мнению знатоков, большие надежды. Перед нами первая ошибка: большинство, и Андрей в частности, заблуждаются, видя в Саломее утонченную и артистическую натуру, поступки которой совершенно непредсказуемы. С точки зрения рассказчика-аналитика, Саломея, во-первых, не достаточно образована (вызывает сомнение, действительно ли у нее есть аттестат о среднем образовании), во-вторых, обладает, по-видимому, специфическим отклонением, связанным с восприятием прошлого; именно этим отклонением можно объяснить ее поведенческие аберрации. Рассказчик, в частности, сообщает: «Я знал о ней то, чего не знал Андрей. То, что произошло вчера, ни к чему не обязывало её сегодня. Какая-то значительная часть душевной жизни у неё была просто атрофирована. У неё не было воспоминаний. Сегодняшний день, с наступлением темноты, уходил в небытие, и то, что произошло за этот день, переставало существовать» (с. 566). Этот разоблачительный вывод, делающий из изысканной *femme fatale* плохо образованную женщину с патологиями в сфере памяти и поведения, заканчивает первый фрагмент рассказа и делает этот фрагмент структурно изоморфным типичному рассказу Газданова, воплощающему схему «феномен – ошибка, с ним связанная, – разоблачение ошибки / правда о феномене».

Второй фрагмент рассказа посвящен послевоенной встрече рассказчика с Андреем. Последний признается другу в том, что ведет позорную жизнь; из дальнейшего разговора становится ясно, что он занимается сочинением текстов песенок и куплетов для опереток. Тем самым Андрей, по его убеждению, предал то, что некогда было смыслом его жизни (помимо Саломеи): человек искусства стал жалким писакой. Перед читателем, в сущности, вторая ошибка – и ее разоблачение: в первой части рассказа сообщалось о больших надеждах, которые связывались с Андреем в искусстве – и которые разделяли все, кроме Саломеи. Она уже тогда указывала герою на его безволие; теперь на это же безволие как на причину произошедшей деградации указал и рассказчик («он жил не так, как хотел, и не делал ничего, чтобы изменить свою жизнь» (с. 568)).

Третий фрагмент рассказа демонстрирует целую цепочку ошибок, часть из которых «проявляется» лишь в четвертом фрагменте. В первом абзаце рассказчик возвращается к Андрею и сообщает, что тот написал книгу о Саломее, которую не приняло ни одно издательство, настолько «наивно-романтически и... фальшиво» (с. 569) была описана героиня. Ошибка героя в восприятии Саломеи очевидна.

Второй абзац содержит умозаключения самого рассказчика о судьбе Саломеи: по его мнению, можно было предполагать, «что только смерть остановила ее на том пути, который ей предстоял и который, быть может, был бы блистательным. И конечно, если бы она была жива, то и жизнь Андрея сложилась бы иначе» (с. 569). Все эти утверждения оказываются в итоге совершенно ошибочны.

Далее в этом же фрагменте читатель узнает о путешествии рассказчика во Флоренцию и о его беседах с хозяином пансиона, который, рассуждая о причудливых траекториях человеческих судеб во времена исторических катаклизмов, рассказывает историю флорентийского сапожника, бывшего сначала солдатом оккупационной армии на территории Франции, затем партизаном там же и в итоге вернувшегося во Флоренцию с француженкой, которая стала его женой. По мнению философствующего хозяина пансиона, этой француженке, бывшей, вероятно, «бедной одинокой женщиной», повезло: она, выйдя замуж за сапожника, «нашла человека с хорошим ремеслом, он неплохо зарабатывает, в прошлом году они даже ездили на море летом» (с. 570). В четвертом (финальном) фрагменте рассказа читатель узнает, что эта история был ни о ком ином, как о Саломее. Очевидно, что здесь ошибается и хозяин пансиона, и, предположительно, большинство, чье мнение он, по-видимому, выражает: для Саломеи, парижской интеллектуалки, брак с бедным итальянским сапожником – очевидный мезальянс (кроме того, с хозяином пансиона связана еще одна ошибка: последний думает, что знает

французский язык; по мнению же рассказчика, его язык представляет собой «результат его личного творческого усилия» и «одинаково далёк и от итальянского, и от французского» (с. 569)).

Однако на этом «фейерверк» ошибок третьего фрагмента не заканчивается, но лишь переходит в более философскую плоскость. Рассказчик вспоминает свой давний разговор с Андреем – один из двух ключевых философских диалогов произведения (вторым мы считаем беседу рассказчика с Саломеей). Из диалога в числе прочего становится очевидно, что, по мнению Андрея, самым удивительным в жизни является «одновременное и параллельное существование... разных миров...» (с. 571), а так же то, что «каждый из нас ведёт несколько существований...» (с. 571) в разных мирах; в качестве примера таких миров называются музыка и бытовая сфера. На момент разговора рассказчик, в сущности, согласен с концепцией Андрея; он добавляет, что лишь гений обладает способностью одновременного постижения «всех этих разных миров» (с. 572). Однако в то время, когда рассказчик вспоминает об этом разговоре, он уже находится на иной позиции: теперь он уверен, что «многомирья» (в пределах одной человеческой жизни) не существует: «Каждому из нас был дан его особенный мир, законы которого не изменились от времени» (с. 573). Итак, Андрей стоит на позиции «многомирья», для которой совершенно несущественен временной параметр, рассказчик же придерживается концепции, согласно которой у каждого человека есть лишь один мир, неизменный во времени. В итоге обе эти концепции, «проверенные» судьбою Саломеи, оказываются несостоятельны: с одной стороны, ей не свойственно параллельное существование в разных мирах, так как она без остатка отдает себя тому миру, который считает настоящим; с другой же стороны, законы ее мира существенно меняются во времени. Финальный философский диалог рассказчика и героини доказывает, что переход от Саломеи-«художницы» к Саломее-«сапожнице» был вызван ее «смертью» (точнее, пребыванием при смерти); «выход» ее из привычного мира культуры – и долгое пребывание в своеобразном внекультурном «лимбе», где интересы человека сведены к базовым требованиям выживания во время войны («Для многих людей, в том числе для меня, всё сложное исчезло. Остались самые простые вещи: голод, опасность, страх смерти, холод, боли, усталость и бессознательное понимание того, что в жизни всё просто и страшно. А то, о чём можно мечтать, это только тепло, сон, еда, безопасность, крыша над головой – что ещё?» (с. 574–575)), – закономерно приводит к формированию нового мира, настолько нового и иного, что переход к нему, на первый взгляд, кажется парадоксальным.

В финальном четвертом фрагменте рассказчик, случайно увидев Саломею, запиской назначает ее встречу и, встретившись, разговаривает с ней. Именно этот диалог становится кульминацией рассказа – и «раскрытием» загадки Саломеи. Однако это «раскрытие», финальное резюме рассказчика, и оказывается, с нашей точки зрения, самой большой ошибкой в рассказе. Рассмотрим позиции антагонистов диалога. Рассказчик – человек, для которого ключевой ценностью является искусство (и шире – культура). В третьем фрагменте он говорит об искусстве следующее: «Любая деталь в скульптуре Микеланджело, в бронзе Донателло или Бенвенуто Челлини казалась мне бесконечно более важной в истории человечества, чем та или другая война, смерть того или иного диктатора и участь их современников...» (с. 570–571). Очевидно противопоставление вечного (и, соответственно, ценного), воплощаемого в искусстве, – и временного, преходящего, мира истории и политики, не имеющего истинной ценности. Своеобразный «панэстетизм» рассказчика отражается и в том, что собственную жизнь – вне искусства – он считает совершенно незначимой: «Я думал... о том, что всякий раз, когда я вырывался из той жизни, которую вёл и которая была ограничена кругом незначительных, в сущности, идей и представлений, и возвращался к созерцанию картин

Тинторетто или Боттичелли или статуи Микеланджело, я впадал в состояние испуганного и трагического восторга, по сравнению с которым всё остальное казалось совершенно неважным» (с. 571). Именно искусство становится тем «механизмом», который снова и снова заставляет и рассказчика, и Андрея ставить перед собой вопросы о смысле жизни: «После этого (созерцания шедевров Донателло и Тинторетто. – В. Б.) начинает казаться, что жить так, как ты жил до сих пор, больше нельзя» (с. 571). Жизнь «человека культуры» становится вечным поиском ответа на вопрос, как жить в этом несовершенном мире, когда существует вечный мир искусства, мир абсолютного совершенства.

С точки зрения рассказчика, уход Саломеи из этого «сложного» мира культуры в мир «простой жизни» – несомненная потеря и деградация; он говорит этой «заблудшей»: «...мне всё-таки кажется, что нельзя больше искалечить своё существование, чем ты это сделала» (с. 575). Героиня, однако, на его удивление, не выказывает никакого смущения по отношению к своему «плачевному» положению: «Я посмотрел в её глаза и вдруг с удивлением увидел, что в них стояло спокойное и равнодушное выражение, с тем лёгким оттенком превосходства, который я знал раньше, но который сейчас мне казался неуместным и необъяснимым» (с. 575). На чем же основано спокойствие и превосходство Саломеи?

Позиция Саломеи, претерпевшей столь разительную трансформацию, основывается на тезисе «простой жизни»; героиня говорит: «А может быть, счастье в том, что тебе удаётся ограничить себя и понять, что главное – это несколько несложных вещей?» В этом утверждении можно увидеть три существенных компонента: а) счастье – это то, что можно найти (по сути, ответ на вопрос, как жить); б) ограничение – это путь к счастью; в) несколько простых вещей – все, что необходимо человеку. Встав на эту позицию (и отрицая «родной» для себя в прошлом «сверхизобильный» мир культуры) вынужденно во время войны («всё сложное исчезло» (с. 574)), героиня далее остается в этой простоте сознательно, делает установку на немного самое главное своей философской позицией. Однако и главные вещи в мире «простой жизни» совсем не те, что были в «мире культуры»: если в последнем главным являлись культурные феномены, вечные шедевры, рядом с которыми каждая отдельная человеческая жизнь казалась жалкой, то в новом мире Саломеи ключевым элементом становится сама жизнь с ее человеческим, преходящим, несовершенным наполнением.

Итак, в финале рассказа перед читателем две жизненные позиции, противопоставленные друг другу. Кратко охарактеризуем их с помощью оппозиций. Во-первых, сложность vs простота. По сути, противопоставлены универсум культуры и его отрицание (которое, конечно, не может быть полным и окончательным, так как происходит и остается в рамках этой же культуры). Во-вторых, память vs «беспамятство». Здесь мы касаемся острой проблемы художественной философии писателя: что есть память – проклятие или дар? Рассказчик, отчасти alter ego автора, пытается убедить Саломею в необходимости вернуться в Париж, в ее «старый мир», взывает к ее прошлому (вспомним здесь, как в конце первого фрагмента он сформулировал «диагноз» болезни Саломеи: «У неё не было воспоминаний» (с. 566)), но натывается на безжалостный «контрдиагноз» собственного «пассеизма»: «То, в чём ты живёшь, это движение теней. <...> Ты хочешь повернуть время назад – этого не может даже Бог» (с. 576). Саломея, оказывается, все помнит, но не желает жить прошлым, выбрав настоящее и понимая, что тех близких людей, «кто там жил в эти времена, больше не существует» (с. 576). И если рассказчик живет в мире прекрасных теней (отбрасываемых как шедеврами искусства, так и некогда жившими людьми), то Саломея предпочитает жить в мире несовершенной реальности. Говоря кратко, первый выбирает жизнь «там и тогда», вторая же – «здесь и сейчас». В-третьих, вечность vs время. Мир рассказчика, конечно, обладает характеристикой времени, но остроумное замечание Саломеи о том, что

он хочет «повернуть время назад», довольно точно: задача рассказчика – стать как можно ближе к вечному миру искусства, по отношению к которому все остальное характеризуется как отчасти ущербное. Героиня права, сказав своему оппоненту: «Ты забываешь о времени...» (с. 576). В каком-то смысле, мир героя демонстрирует нам хорошо известную модель «вечного возвращения», где в качестве абсолютного начала, к которому время от времени должен возвращаться герой, выступает искусство. Саломея же далека от такой позиции – и живет в «обычном» времени. В-четвертых, оппозиция поиск знания vs обладание знанием. Созерцая шедевры искусства, человек «мира культуры» в итоге снова и снова приходит к одной и той же истине: «После этого начинает казаться, что жить так, как ты жил до сих пор, больше нельзя» (с. 571). Но эта истина заставляет задать вопрос: как же нужно жить? И ответа на него люди «мира культуры» не знают. Их мир вечного поиска знания противопоставлен миру «простой жизни», люди которого знают, как жить. Здесь нет гонки за совершенством, однако есть понимание простых вещей (дома, семьи) как высших ценностей.

В финале рассказчик дает свою версию произошедшего с Саломеей: ее «неправимое превращение» объясняется «свиданием со смертью»: возвращение к жизни – и спасший ее итальянец – привели к своего рода постмортальному «импринтингу», выживание и близкая смерть зачеркнули навсегда все, что было в ее мире раньше, спаситель же определил то, каким будет ее новый мир. Версия правдоподобная, но, думается, не единственная. Впрочем, учитывая во многом противоположные позиции рассказчика и Саломеи, читателю странно было бы ожидать от него однозначного вывода.

Обратим внимание на несколько деталей их диалога. Во-первых, примерно в середине спора рассказчик, приводящий, по его мнению, неоспоримые аргументы, обращает внимание на выражение «неуместного» спокойствия и превосходства в глазах героини (с. 575). Уже по этой детали понятно, что если рассказчику кажется, что он побеждает в дискуссии, то, с точки зрения Саломеи, ситуация далеко не такова. Второй характерной деталью становится спокойствие героини на протяжении большей части спора (на фоне очевидной горячности героя): «Всё остальное время (за исключением первой минуты разговора, когда Саломея спросила, жив ли Андрей. – В. Б.) она была спокойна – состояние, которое ей было совершенно не свойственно раньше» (с. 576). Учитывая эти детали, а также то, что последнее слово в споре остается за героиней, можно сделать вывод, что в споре побеждает Саломея. И у читателя есть возможность создать свою версию произошедшего, которую оказался не способен сформулировать оскорбленный рассказчик (отметим, что после встречи с Саломеей он в пансионе лежит не засыпая, «упорно следя за тем, что она назвала движением теней...» (с. 577); формулировка героини относительно его пассеизма попала «в яблочко»). Рассказчик «не понял», что героиня вовсе не стала игрушкой экстраординарного экзистенциального опыта, не способной осознать, что она потеряла. Опыт дал ей возможность сформулировать новую жизненную (и философскую) истину, которая затем, проверенная на практике, оказалась неоспоримой. Перед рассказчиком не деградировавшая женщина, когда-то подававшая большие надежды, но – совершенно наоборот – женщина, полностью оправдавшая эти надежды, ставшая истинным философом-практиком, открывшим истину и сознательно выбравшим простую жизнь обычного человека.

В такой интерпретации содержание рассказа на философском уровне можно свести к противопоставлению двух философских позиций: позицию рассказчика, думается, можно назвать «панэстетизмом», позицию Саломеи – «антиэстетизмом», «опрощением» (отметим здесь довольно очевидные аллюзии, связанные в рассказе с фигурой Льва Толстого: здесь и «опыт смерти», и опрощение эстета,

и тачание сапог, и «мысль семейная»). Однако в рассказе есть еще один уровень смысла, который может привести к совершенно иному выводу.

Вспомним, что место действия большей части фрагментов – это Флоренция. Для писателя (и для его героев-alter ego) этот город (наряду с Венецией) – «квинт-эссенция» искусства. Именно сюда едет рассказчик, чтобы прикоснуться к истинным и вечным ценностям. И именно здесь «опрощается» Саломея. Нет ли здесь противоречия: героиня, отрицающая искусство, живет «простой жизнью» в его храме? Да и может ли Саломея, некогда столь преданная искусству, стать человеком, его презирующим или к нему равнодушным? Внимательный читатель может вспомнить здесь и характеристику мужа героини, впервые увиденного рассказчиком: «Это был широкоплечий человек со смуглой кожей: в недостаточном освещении – улица была тёмная – неподвижное его лицо мне показалось похожим на бронзовый профиль» (с. 573). Простой сапожник уподобляется статуе; случайно ли эта метафора? Нельзя ли считать ее символом того, что «простая жизнь» этого итальянца есть не что иное, как произведение искусства, но искусства жизни, истины которого так хорошо осознала и усвоила Саломея. Если следовать этой трактовке, то и Саломея оказывается не столько зачеркнувшей свою прежнюю жизнь опростившейся «сапожницей», сколько воссоздавшей ее – с неизменным базовым принципом «примата искусства» – на новом уровне, уровне «искусства жизни».

В завершение хотелось бы вернуться к мифологической составляющей рассказа. Мы уже говорили об очевидной библейской основе; думается, что в рассказе есть опора и на два иных мифа – миф об Орфее и Эвридике и миф о мертвом женихе. Рассмотрим рассказ с этой точки зрения. Герой (Андрей) потерял свою возлюбленную; она, как думает герой, в мире смерти. Друг героя (его более сильный «заместитель» – характерный мифологический мотив) находит потерянную (умершую) возлюбленную в мире смерти и безуспешно пытается вернуть ее к жизни. Картина будет обратной, если мы взглянем на ситуацию глазами героини: она, прошедшая смерть, спасена героем-итальянцем. Однако к ней из прежней жизни (из мира, где происходит «движение теней» (с. 576); данная метафора, отметим, встречается два раза) приходит ее возлюбленный и жених (в лице своего «представителя»), «призрак из прошлого», – и пытается забрать ее из мира живых в мир мертвых. Таким образом, перед нами скрытое пересечение двух мифологических основ, проявляющееся при смене точек зрения.

Подведем итоги. Реализация категории ошибки в рассказе приводит не только к сложному переплетению раскрываемых в произведении заблуждений и иллюзий, но и к скрытому отказу автора от завершающего «истинного» финального вывода (формальное наличие которого в рассказе, по нашему мнению, есть не что иное, как ловушка для «доверчивого» читателя). Такое понимание рассказа дает основание иначе взглянуть на так называемую дидактичность позднего Газданова, которая, оказывается, сосуществует с иным пафосом и иными принципами строения текста.

Список литературы

Боярский В. А. «Постоянное ослепление»: иллюзия и правда у Льва Толстого и Гайто Газданова // Электронный журнал «Исследовано в России». 2012. 034. С. 499–505. URL: <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2012/034.pdf>

Газданов Г. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Согласие, 1996. Т. 3.

Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. / Под общ. ред. Т. Н. Красавченко. М.: Эллис Лак, 2009.

Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995.

Кузнецова Е. В. Исследование поэтики рассказов Г. Газданова 1950–1960 гг. // Гуманитарные исследования. 2010. № 2 (34). С. 71–75.

Сыроватко Л. В. Газданов-новеллист // Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 775–784.

Трофимова И. В. Рассказ «Судьба Саломеи»: сюжет и герои // Газданов и мировая культура. Калининград, 2000. С. 26–32.

V. A. Boyarskiy

**The category of error in Gaito Gazdanov's short story
«The Destiny of Salomea»**

The paper is devoted to the examination of Gaito Gazdanov's short story in the light of one of the basic categories of his art philosophy – the category of error. Analysis is made of the realization of this category at three levels: those of the plot, of the main idea, and of the motive. At the first level, «Salomea plot», the myth about Orpheus and Eurydice as well as that about a dead bridegroom are subjected to transformation. At the motive level the category of error is realized first of all in the image of the heroine who is seen and understood by the characters, by the storyteller, and finally by the reader, but also in the image of Andrew. On the ideological level, the entire axiomatics of the story receives a different interpretation.

Keywords: Gazdanov G., «The Destiny of Salomea», arts philosophy, category, error, plot / subject.