

**ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА И АРХЕТИПЫ
ПОТУСТОРОННЕГО В ТВОРЧЕСТВЕ М.А.
БУЛГАКОВА (НА МАТЕРИАЛЕ «ТЕАТРАЛЬНОГО
РОМАНА»)**

Загидулина Т.А.

**Научный руководитель д-р филол.наук Анисимов К. В.
*Сибирский федеральный университет***

Специфика художественного дарования М. Булгакова, автора немалого числа сочинений на фантазмагорические темы («Дьяволиада», «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита»), сама по себе остро ставит вопрос о техниках визуального в поэтике этого автора – одновременно и мастера прозы, и яркого драматурга. Воздействие со стороны репертуара драматургических приемов на повествовательную поэтику, их плодотворный синтез особенно отчетливо проявляется в сфере визуальности.

Отбор материала обусловлен тематикой произведения. В нём на первый план выступает образ творца как субъекта восприятия, актуализируется категория театральности, а вместе с нею – различные приемы визуальной поэтики.

В романе автор использует Ich-Erzählung, следовательно, субъектом зрения, наблюдателем, становится рассказчик.

Такой тип нарратива во многом формирует хронотоп и ценностное пространство текста. Особенностью композиционного строя произведения является наличие рамки, причем «рамочное» повествование также ведется от первого лица – издателя записей, именуемых «Записки покойника». Это элемент игры с повествовательными планами. Образ издателя присутствует лишь в предисловии, с явно оценочной модальностью.

В тексте развита категория театральности, именно в этом ключе нас интересует «Театральный роман». Именно в условном театральном пространстве возможна реализация архетипов потустороннего, которые в полной мере будут

развернуты уже в романе «Мастер и Маргарита». О вовлеченности визионера в театральное пространство свидетельствует то, что герой, от лица которого ведется повествование, считает себя драматургом, хотя, по мнению, издателя, который «проявился» лишь в предисловии, литературная деятельность Максудова лишь элемент его большой фантазии, ситуация порожденная его собственным сознанием – иллюзия.

Восприятие мира как театра, иллюзии характерно для каждой эпохи. Режиссером в этом театре является Творец. В античной литературе использовался приём *deusexmachina*, например, в «Иллиаде» троянская война позиционируется автором как игра богов, об этом пишет А.Г. Маскапетыан в монографии «Язык и метафизика»: «в интерпретации Гомера, люди - суть *актеры*, которые *исполняют определенные роли*, предписанные им богами (*режиссерами*), или, возможно, люди – *сутькуклы* или *марионетки*, которые приводятся в действие манипулирующими ими богами (*кукловодами*): в описании Гомера война между греками и троянцами часто выглядит именно как своего рода *игра* богов, произвольно манипулирующих и теми, и другими». Та же идея людей-марионеток реализуется в трансцендентальной идеалистической философии Платона. В Упанишадах описана иллюзионистская модель мира. В отличие от модели «мир как театр», где режиссером является творец, у М.А. Булгакова реализуется модель «театр как мир», где режиссер противопоставлен Творцу, поэтому и мир театра у Булгакова – мир потусторонний и инфернальный.

Иллюзорное и потустороннее буквально преследует повествователя. Пространство, в котором действует главный герой, постоянно меняется – на месте одних учреждения странным образом возникают другие: вывеска "Бюро фотографических принадлежностей" оказалась несуществующей и была заменена вывескою "Бюро медицинских банок". Также происходит постоянное наложение иллюзий – под вывеской помещается совсем не то,

что обозначено на вывеске: *Поразило меня то, что вывеска на входе в помещение возвещала, что здесь - БЮРО ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ.* Еще страннее было то, что никаких фотографических принадлежностей.

Иллюзорны и некоторые персонажи, несущие символический смысл.

Рудольфи, которого Максудов сначала принял за Мефистофеля, кстати, в контексте данного произведения Рудольфи и является своеобразным воплощением Мефистофеля, который вводит Максудова- Фауста в совершенно иной мир, мир иллюзий, мир отсутствия дневного света, мир сумерек и ночи. Рудольфи появляется из ниоткуда и исчезает в никуда. Автор вводит в текст Рудольфи посредством экфрасиса – Максудов слышит отрывки из оперы «Фауст»: *"Батюшки! "Фауст"! - подумал я. - Ну, уж это, действительно, вовремя. Однако подожду выхода Мефистофеля. В последний раз. Больше никогда не услышу"*. После этих слов и появляется Рудольфи. Вместе с Рудольфи автор вводит в текст мотив искушения, который проявляет на следующих стадиях вхождения Максудова в иной мир – мир театра, в пространстве текста символически потусторонний. Когда Максудов уже находится в театре, ему предлагают быть автором пьес, Максудов думает: *Он соблазняет меня. Там же: - Теперь вы наш, - решительно продолжал Стриж. Глаза его сверкали, -вам бы вот что сделать, заключить бы с нами договор на всю вашу грядущую продукцию! На всю жизнь!* – реализуется мотив заключения сделки с дьяволом

Пространство текста представляет собой два полюса - условно иллюзорный (мир театра и литературной богемы) и условно реальный (жизненное пространство Максудова – его комната и «Пароходство»). Эти два пространства можно охарактеризовать с точки зрения наблюдателя – Максудова.

Заметим также, что события, как мира реального, так и иллюзорного происходят, как правило, ночью.

В работе М. Ямпольского «Наблюдатель» обозначена оппозиция день-ночь. «Ночь раскрывает сущность, скрывая видимое. <...> Видимое - это и есть покров, за которым стоит незримое». Ночь приобретает символическое значение, только ночью сущность способна быть увиденной. Темнота, слепота, ночь – понятия, входящие в семантическое поле тьмы, обладают символическим значением. В европейской культуре XVIII – XIX века существовал тезис о том, что человеческое око не способно видеть божественный свет, следовательно, темнота/тьма/слепота являлась источником, порождающим образы. То есть слепота становится условием видения света.

Покров же трактуется автором либо как элемент иллюзорного зрелища, либо как «театральный» занавес, через который проступает свет. Такое представление о тьме реализуется в тексте М.А. Булгакова. Тьма здесь – это именно театр – иллюзия: *Под потолком тускло горело две лампы в люстре, занавес был открыт, и сцена зияла; На дворе был день в центре Москвы, но ни один луч, ни один звук не проникал в кабинет снаружи через окно, наглухо завешенное в три слоя портъерами. Здесь была вечная мудрая ночь, здесь пахло кожей, сигарой, духами.*

Так описан театр. Портъера и является тем театральным занавесом, еще одним этапом вождения героя в театральный (ночной, условно иллюзорный) мир. Ночь открывает герою незримое, inferнальное. Ночью он пишет роман, ночью ему являются образы, которые вдохновляют его писать пьесу. В свете этого будет актуален тезис о том, что ночью человеческое око не может узреть божественный свет – ночь – это время дьявола. Об inferнальности этого мира свидетельствует наличие таких эпитетов, как, например, адский: *Адский красный огонь из-под стола палисандрового дерева.*

Как театральным описан мир литературной богемы. В-первых, это сама ситуация слушания романа, во-вторых, атмосфера иллюзорности. Но в отличие от театрального мира, который характеризуется тьмой, мир литературный

характеризуется блеском и сверканием: *хрусталь играл огнями; даже в черной икре сверкали искры; Зубы его сверкнули, и он крикнул, окинув взором пиришественный стол: - Га! Черти!*

Но литературный мир чужд герою – в его собственном и в мире театра всё наполнено тьмой: *Он - чуждой мир. Отвратительный мир!*

Топос сновидения символически значим в контексте романа. М. Ямпольский упоминает о проблеме топоса сновидения, которая, несомненно, является одной из важнейших в дискуссии о репрезентации. Но такая репрезентация, характерная для романтизма, всегда отличается «избытком означающего по отношению к означаемому». Именно в связи с этим исчезает классическая репрезентативность. *И мне снилось, что падают карнизы и обваливаются балконы, и были эти сны вещице – пишет М.А. Булгаков, обозначая этим описанием дальнейшее, в целом катастрофическое для наблюдателя, развитие событий.*

Реализуется также топос видения. Именно видения являются событиями – определяют сюжетную структуру текста. Одним из таких видений описано так: *А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют "Фауста". Вдруг "Фауст" смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу - напеваает. Пишу - напеваает.* Это видение поворачивает судьбу Максудова в сторону театра, видение, явленное больному воображению.

Итак, мы видим в романе несколько миров – это мир литературной богемы, мир театра и мир героя. Миры даны сквозь призму взгляда Максудова. Сознание главного героя болезненно напряжено. Мотив сумасшествия напрямую связан с мотивом галлюцинации.

Поэтому миры видятся Максудову в инфернальном свете – редактор Рудольфи предстает в образе Мефистофеля со сверкающими глазами, театр, который сам по себе карнавален, вообще становится для Максудова миром иным, перевернутым, миром, где рушится его жизнь. Действие романа происходит в основном ночью, во всяком случае, ночные сцены для сюжета знаковые, это очень характерно для творчества М.А. Булгакова. Ясного видения вообще нет в романе. Часто происходит наложение иллюзий – то, что М. Ямпольский называет репрезентацией репрезентации – наблюдатель видит то, чего нет.

В произведении «Театральный роман» реализуются мифологические представления о видении. Ясность, свет – ассоциируются у наблюдателя с покоем и безопасностью, тогда как тьма, пелена, туман (препятствия к ясному видению) являются олицетворением страха, отчаяния, бессилия наблюдателя. Эти чувства наблюдателя связаны прежде всего с тем, что, погружаясь во тьму, он попадает в иной перевернутый мир игры, где режиссер подобен Мефистофелю, а все происходящее – лишь театральная игра и наложение иллюзий.