

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В РАССКАЗАХ М. БУЛГАКОВА О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ

Образ картины мира как пространства и времени явственнее всего ощущается в художественном мировосприятии. В творческом наследии М.А. Булгакова, как будет показано далее, время передаётся различными способами: как несомненная физическая реальность, данная в движении и протяженности, воплощенная в природном и «метеорологическом», астрономическом, социально-историческом и психологическом времени. Но «я-наррация» позволяет передавать особенности времени, сознания и памяти человека, когда возможным оказывается нарушение «необратимости» времени. И тогда выясняется, что «временная плоскость на самом деле и не плоскость, а сложное пространство, в котором события перекликаются друг с другом, оцениваются, рождаются и умирают. Внутренняя структура этого пространства оказывает большое психологическое воздействие на читателя, меняет его представление о времени как о плавном, равномерном, одинаковом для всех движении прошлого к будущему, готовит его сознание к неизбежным переменам» [1, 121]. Именно с учётом этого, а также памятуя слова В.И. Вернадского о том, что «только для логического удобства представляем мы отдельно пространство и отдельно время, только так, как наш ум вообще привык поступать при разделении какого-нибудь вопроса» (Цит. по: [7, 88]), мы будем анализировать художественное пространство и время как самостоятельные составляющие художественного мира произведений Булгакова, отмечая и процессы их взаимодействия. Мы разделяем мнение Н.Э. Фаликовой, что «на определённом уровне анализа необходимо отвлечься от взаимосвязи пространства и времени, рассматривая их как самостоятельные категории...» [9, 56]. И хотя в «малой» прозе Булгакова (фельетонах и рассказах) художественное пространство и время часто своеобразно соединены, правда, не всегда образуя хронотоп в бахтинском понимании, однако, «чтобы понять художественный мир как целое, необходимо осмыслить его по частям» [4, 5].

Проблема пространства в «малой» прозе Булгакова 1920-х годов является наименее изученной в литературоведении, поэтому, с нашей точки зрения, представляет большой интерес в отношении становления творческого метода писателя, формирования его художественного мира, где пространственные формы играют необычайно важную роль. Как отмечает Т.В. Филат, «... форма повествования имеет важное конститутивное значение для семантики и структуры художественного пространства и времени» [10, 11], что является особенно важным с учётом функции организации наррации в произведениях Булгакова указанного периода.

В напечатанном в 1923 году (рукопись не сохранилась), рассказе «Налет», имеющем подзаголовок «В волшебном фонаре», развивающем тему гражданской войны на Украине, которую Булгаков наблюдал «изнутри, за кремовыми занавесками», страшную картину захвата железнодорожной станции петлюровцами писатель создаёт при помощи кинематографических приёмов. И подзаголовок мы вполне можем толковать в таком ключе. На это же указывает и Е.А. Яблоков, замечая, что «мотив кинематографического освещения становится принципиально значимым в рассказе ... свет электрического фонарика действительно играет здесь очень активную роль, ... вместе с тем, «волшебный фонарь», «камера обскура» ... – это и метафорическое обозначение ирреальности, мнимости происходящего, запечатлевшегося в памяти героя в виде «туманных картин», несмотря на то (а быть может, именно вследствие того), что Абрам был изувечен во время налета и чудом остался в живых» [14, 192]. Л.М. Яновская, говоря об этом рассказе, отмечает его близость снам, называя «Налёт» «рассказом-картиной», «видением» [15, 101].

Пространство, в котором совершается жуткое действо, сжимается с размеров железнодорожной станции до светового пятна, оно ограничено конусом света, падающего от одинокого электрического фонаря. Как перед Абрамом, так и перед читателем оно предстаёт заключающим в себя отдельные части тел людей и животных («В конус попадала то винтовка с рукой, то красный хвост с галуном» [2, 461]), фрагменты строений («чернела недалеко сторожевая будка, и серой кучей тряпья казались сваленные в груды щиты» [2, 459]), и от этого становится еще более страшным, босхианским, наполняет ужасом неизвестности: что там? сколько их? Пространство вне конуса света невидимо, оно слышимо: доносятся веером залпы, слышатся крики петлюровцев, реплики, которыми они обмениваются. Построенная по кинематографическим законам монтажа, мизансцена наполнена вырванными из темноты лучом «волшебного фонаря» фрагментами. Е. Яблоков замечает, что «кинематографическая» тема у раннего Булгакова – это, в сущности, «реализованная» коллизия «света» и «тьмы», ибо «виртуальный» мир состоит именно из этих субстанций» [14, 192].

В рассказе нашла развитие пушкинская метафора метели как социального катаклизма. Вьюга – стойкий мотив в творчестве Булгакова, на что указывает И. Бэлза [3]. Пространство, в котором разворачивается действие, – это пространство вьюги, превращающей мир в хаос, ослепляющей людей, сбивающей их с верного пути и приводящей к гибели: «Разорвало черную кашу метели», «Черным и холодным косо мело» [2, 459], «Мушки метели неслись беззлобным роєм» [2, 460]. Вьюга вполне укладывается в святочно-рождественскую парадигму: словно черти из преисподней, налетают на железнодорожную станцию петлюровцы, зверски избивают и расстреливают часовых Щукина, Стрельцова и Абрама. Чудом уцелевший, раненый, изуродованный Абрам, придя в сознание и глядя на высокое чистое небо, усыпанное сияющими звёздами, размышляет «об удивительном чуде» [2, 462]. Происходит чудесное второрождение героя, происшедшее вопреки уверениям врача, который «ручался, что часовой ни за что не выживет» [2, 465]. В финале рассказа Булгаков мельком упоминает рождественскую атрибутику. Ёлка нужна ему «как символ вечности, обновляемости, рождества ... Возрождение жизни на пепелище, инстинкт жизни ...» [8, 127].

И в этом рассказе моделировать пространство Булгакову помогает цвет. Вернее, оппозиция белого и красного. Эта оппозиция вызывает устойчивые ассоциации с событиями, имевшими место в описываемое время, и стойко привязана к номинации участников этих событий: «красные» и «белые». Трудно согласиться с утверждением В.Б. Петрова, считающего, что Булгаков «избегает традиционной для двадцатых годов политической трактовки цветов» [6, 35], – слишком прозрачна аллюзия на противостояние сил. Об этом же говорит и Е. Яблоков, отмечая, что «в условиях 1920-х годов коллизия белого и красного цветов не могла существовать вне политических коннотаций» [13, 16]. Вообще, с нашей точки зрения, контрастное сочетание красного и белого, чёрного и белого, чёрного и красного не только окрашивает трагедию и драматизм положения отдельных персонажей произведений автора, но и передаёт трагизм противоречивого времени. Белый глубокий снег, конус света, который вырывает из темноты «то красный хвост с галуном и кистью на папаше, то брэнчащий зажжёванный, в беловатой пенке мундштук», «высокий белый станционный огонь», вьюга, жемчужные столбы, «жидко-молочный коварный отсвет». И – кровь. Все пространство рассказа буквально наполняется кровью и леденящими душу подробностями расправы над часовыми. Стрельцов «с лицом, залепленным красной маской, – его били долго и тяжело за дерзость, размолотив всю голову», харкающий кровью, глядящий зрячим багровым глазом, и Абрам с разодранным ртом, придающим ему смеющийся вид. Тоже жертвы, мученики, невинно убиенные... И здесь же Булгаков вновь упоминает золотой цвет, который так любили художники Возрождения, рисуя святых и великомучеников: «...золотистая солома мирно глядела из правого разорванного носа (валенка. – А.Л.)» [2, 461].

Пространство дома, как спасительная гавань, возникает в памяти смертельно напуганного Абрама, вспоминающего «огонь в черной печечке, недописанную акварель на стене – зимний день, дом, чай и тепло» [2, 459]. Родной дом ассоциируется с уютом, теплом, миром искусства, общечеловеческими ценностями. Реальные события, происшедшие с Абрамом, чудовищным образом трансформируются в его больном, галлюцинирующем сознании, когда он, раненый, находящийся при смерти, будет бредить в горячке, лёжа в убогой сторожке, где приютила его сторожиха. Онироидное пространство будет наполняться огнём, выжигающим всё: «ему казалось, что огонь живёт в его голове, и этому огню Абрам рассказывал про винт метели, про дробящую боль в скулах и мозгу, про Стрельцова, занесённого снегом. Абрам хотел Стрельцова вынуть из сугроба и вытащить на печь, но тот был тяжёлый и трудный, как вбитый в землю кол. Абрам хотел губительный огонь в мозгу вынуть и выбросить, но огонь упорно сидел и выжигал всё, что было внутри горевшей головы» [2, 463-464].

Читатель ещё раз возвращается к этим же событиям, слушая рабфаковца Абрама. Теперь рассказ получает неожиданно инфернальное звучание. Да и само пространство, в котором происходит разговор рабфаковцев, сродни инфернальному: «Устье печки изрыгало уродливых огненных чертей, жар выплывал и танцевал на засохшей ёлочной гирлянде» [2, 464]. Абрам словно переносится сам и переносит своих слушателей в ад, который ему пришлось пройти: «Абрам левую руку держал в кармане куртки, а правой указывал в печь на огонь, как будто бы там огонь и рисовал ему эту картину» [2, 465]. Пространство, населенное то ли людьми, то ли призраками, то ли демонами зла. Инферральность можно усмотреть и в том, что события, о которых поведал Абрам, разворачивались в свете электрического фонаря, а электрический свет в творчестве Булгакова, по замечанию Яблокова, как правило, имеет негативную коннотацию [14, 190]. Не потому ли, что имя князя тьмы – Люцифер – переводится как «несущий свет»? Яркий, безжизненный, режущий глаза электрический свет ассоциируется со злом, смертью, в то время как живой огонь – священен.

«Постоянное в булгаковской прозе внимание к источникам света... не только важное свойство поэтики, но и – точки совмещения повествовательного и драматургического мышления Булгако-

ва» [12, 618]. При помощи света пространство словно разделяется на три мира: чуждый, враждебный, жестокий, несущий боль и смерть освещён мёртвым, синеватым светом электрического фонаря: «... вспыхнул Стрельцов бледно-голубым и растерзанным в конусе электрического фонарика, и ещё совершенно явственно обозначился третий часовой Щукин, лежавший свернувшись в сугробе» [2, 460]. В этой связи уместным будет привести здесь замечание М. Чудаковой о том, что «становится очевидной жёсткая связь – электрический *фонарь*, освещающий окровавленную *жертву*, – и всегда противостоящий ему в булгаковском художественном мире живой огонь» [12, 615-616]. Угасающее сознание замордованного Абрама отмечает источники света, разделяющие мир на части: «Светились два огня – белый на станции, холодный и высокий, и низенький, похороненный в снегу, на той стороне, за полотном» [2, 461], вселяющий своим неизменным желтоватым свечением надежду на тепло и спасение. Утихомирившаяся метель дает возможность избитому, полуживому Абраму доползти до сторожки, над которой он видит ночь, усеянную звездами: «Крестами, кустами, квадратами звезды сидели над погребённой землёй и в самой высшей точке, и далеко за молчащими лесами, на горизонте. Холод, мороз и радужный венец на склоне неба, у луны» [2, 463]. Свет небесных светил, к которым обращает свой взор Абрам, ища спасения, находит родственный отсвет в его душе. Для красноармейца Абрама звезда – не только небесное светило, звезда – это символ борьбы, во имя которой он терпит истязания, приносит себя в жертву.

Подобная структура мира положена писателем в основу пространственной организации текста ещё в наброске к роману «Алый мах» (так и не завершённого), известному под названием «В ночь на 3-е число» (рукопись не сохранилась, опубликован в 1922 году). В этом небольшом отрывке, несомненно, созданном по следам пережитых самим Булгаковым событий, писатель прибегает к уже знакомой нам модели пространственного построения. Мир словно разделён на три части: свой, близкий, понятный, со всеми до мелочей знакомыми и такими греющими душу вещами, – мир, освещённый живым, тёплым светом («жёлтые приветливые огоньки в приплюснутых домишках» [2, 512]) и наполненный музыкой. Ему противопоставлен страшный мир «чужих» – мир, где совершается насилие над личностью, где соседствуют боль, ужас и смерть, которые освещает «шипящий белый фонарь» [2, 520]. А над всем этим «шабашем» – «звёздные родные украинские ночи», «мир и благостный покой» [2, 514], «бархатная божественная ночь в алмазных брызгах» [2, 512]. И кажется, что эти миры никогда не пересекутся, никогда не будут взаимодействовать. Однако звёзды – не только безучастные холодные светила, не только наблюдатели преступлений, творящихся в мире, к которым безнадежно обращается доктор Бакалейников. Они реагируют на происходящее: «И в ту же минуту, когда чёрный лежащий испустил дух, увидел доктор в небе чудо. Звезда Венера над Слободкой вдруг разорвалась в застывшей выси огненной змеёй, брызнула огнём и оглушительно ударила» [2, 521]. Библейское пространство органично входит в ткань повествования, являя в небесах чудо, знак, что ничто на земле не останется незамеченным.

Цвет по-прежнему играет важную роль в построении пространственной модели. И в этом рассказе мы видим оппозицию белого/чёрного. Чёрный цвет символизирует любой гибельный конец. «Первобытный человек с чёрным цветом отождествлял распад, мрак, смерть, а следовательно, зло» [5, 173]. Чёрный означал прежде всего смерть, а в абсолютном варианте – гибель мира. В отрывке «В ночь на 3-е число» доктор Бакалейников становится свидетелем гибели прежнего мира, всего того, чем он жил и что было для него ценным. И олицетворением силы, несущей эту гибель, становится синяя дивизия петлюровцев, переодетая в чёрные больничные халаты (околоморон «чёрный батальон синей дивизии», с нашей точки зрения, в данном случае призван подчеркнуть всю аномальность происходящего), заполняющая собой все пространство. «Чёрный действительно вызывает эмоции подавленности, утраты. Чёрный носил каждый, кто был погружён в «чёрную» меланхолию, кто скорбел, кто жаждал смерти» [11, 103]. Не потому ли Маргарита одета в чёрное пальто в день встречи с Мастером, что она полна решимости отравиться, так как жизнь её пуста, а в «Необыкновенных приключениях доктора» мы читаем: «Чем черней, тем страшней и тоскливей на душе» [2, 436]?! Но у чёрного цвета есть и позитивные смыслы: «Постоянство и Покой, пожалуй, единственные положительные значения чёрного цвета» [11, 103]. «Ночь – это покой и отдых, чёрная точка – нирвана» [5, 172]. И тогда становится понятным, почему долгожданный покой Мастеру приносит тот, кто сам есть порождение тьмы и черноты – Воланд.

Значительна роль эмоционально-интенсивного по содержанию хронотопа моста в пространственно-временной организации отрывка. Он воплощает в себе как мотив разъединения мира на части (Слободка, из которой должны появиться большевики, и чуждый Бакалейникову мир сечевиков, петлюровцев, «чёрного батальона синей дивизии»), так и выход из плена («Осталась позади навеки Слободка с жёлтыми огнями и ослепительной цепью белых огней освещённый мост. И город прекрасный, город счастливый выплывал навстречу на горах» [2, 521]), а также обнаруживает в герое способность к активному действию (потрясённый картиной избиения еврея,

Бакалейников вступает за несчастного). Мост, являющийся одновременно разъединяющим и объединяющим началом, резкой чертой проходит по жизни Бакалейникова, разделяя её на «до» и «после». Никогда Михаил уже не станет таким, каким был перед своим вступлением на мост. Изуверство, свидетелем которого он стал, изменило сознание и мировосприятие героя. Искверканная, искажённая реальность, в которой всё стало с ног на голову, являет в тихом, уютном, знакомом мирке дома страшную картину: «искажённое изображение в блестящей грани» [2, 522] самовара поседевшей головы доктора Бакалейникова. Чувство раскаяния, вины за несовершенство лично преступление приводит героя к нервному срыву, от которого один шаг до *historia morbi* героя рассказа «Красная корона».

В отрывке «В ночь на 3-е число» Булгаков не прибегает к автодиегетической наррации, однако знание фактов биографии писателя даёт возможность сделать заключение, что повествование именно автодиегетично: мы видим пространство глазами не столько вымышленного доктора Михаила Бакалейникова, сколько глазами реального доктора Михаила Булгакова, мобилизованного «синежупанниками». Вообще, анализ указанных произведений писателя позволяет, соглашаясь с замечанием М. Чудаковой о том, что отрывок «В ночь на 3-е число» с очевидностью показывает, что к 1922 году сложились не только черты булгаковского центрального героя, но и основные мотивы, устойчивые сюжетные ходы и ситуации» [12, 614], отметить, что к этому времени сложилась в основном и модель пространственного построения его произведений, стали устойчивыми черты поэтики художественного пространства/времени.

Мотиву дома соответствует в творчестве Булгакова хронотоп дома, который реализуется в различных фабульных схемах. Уже в ранних произведениях писателя чётко обозначено пространство дома как пространство спасительное, родное, к которому стремится герой, чтоб обрести утраченную гармонию, покой и душевные силы. Однако разрушительные силы ополумевшего, вставшего на дыбы мира вторгаются и в святая святых – вечный уют и покой родного дома, выворачивая его наизнанку. И это вторжение неизбежно приводит к разрушению не только извечных ценностей, но и самого дома. Поэтому так распространён в поэтике Булгакова мотив гибели дома – от пожара, наводнения и т.п.

Художественное пространство – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Однако оно не является пассивным вместилищем героев и сюжетов, а напрямую соотносится с общей моделью мира и человека, конструируемой писателем в том или ином художественном произведении. Для моделирования художественного пространства произведений в рамках малых прозаических жанров Булгаков активно использует: *цвето-световую символику*, выступающую в мире булгаковского художественного пространства особым, дополнительным языком, наиболее адекватно воссоздающим пространство социально-исторического «маскарада», в который революция и гражданская война превратили жизнь человека; *гротеск*, выполняющий важную роль прежде всего как средство художественного обобщения и типизации явлений действительности; *устойчивые мотивы (бега, безумия, дома и др.)*, позволяющие писателю, выйдя за пределы *ratio*, подняться над повседневною к пониманию смысла жизни и её вечных нравственно-этических ценностей. По-разному интегрируясь в разных произведениях малой жанровой формы, булгаковское художественное пространство имеет общую тенденцию к синтетической полноте и универсальности, включая в себя *реальное, онирическое, психологическое и инфернальное* пространства.

Кроме того, в структуре художественного пространства «малой» прозы Булгакова, как правило, отчётливо просматривается оппозиция *верх/низ*, что также является одной из отличительных особенностей булгаковского топоса, константным элементом формирования его неповторимой индивидуально-авторской поэтики. Проблема художественного времени в «малой» прозе писателя может быть представлена как движение от далёкого прошлого через события недавних лет и настоящего к будущему. Настоящее не может быть понятым без осмысления вчерашнего дня (революции и гражданской войны), которые становятся своеобразной точкой отсчёта не только для настоящего, но и для будущего развития страны, всего дальнейшего хода истории.

Вневременное истолкование конфликтов жизни, в известной степени восходящее к модернистской концепции действительности, отчасти свойственно и Булгакову. Противостояние злого и доброго начал представляется ему извечным, но в неуклонном движении исторического процесса эти вневременные этические категории приобретают конкретно-историческое содержание и определяют основную, реалистическую, доминанту художественного метода писателя.

Список использованных источников

1. Анисимов А.В. Информатика. Творчество. Рекурсия / А.В. Анисимов. – К. : Наукова думка, 1988. – 224 с.
2. Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти т. – Т.1 / М.А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1989. – 623 с.

3. Бэлза И.Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М.А.Булгакова) / И.Ф. Бэлза // Контекст. 1980. – М. : Наука, 1981. – С. 191-243.
4. Гей Н.К. Проза Пушкина : Поэтика повествования / Н.К. Гей. – М. : Наука, 1989. – 272 с.
5. Гоникман Э.И. Одежда и камни, которые лечат / Э.И. Гоникман. – М. : Изд. Дом МСП, Центр нар. медицины «Сантана», 1997. – 360 с.
6. Петров В.Б. Аксиология Михаила Булгакова / В.Б. Петров. – Магнитогорск : МаГУ, 2000. – 246 с.
7. Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М.А. Сапаров // Ритм, пространство и время художественного произведения. – Л. : Наука, 1974. – С. 85-103.
8. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А.М. Смелянский. – М. : Искусство, 1989. – 432 с.
9. Фаликова Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики / Н.Э. Фаликова // Проблемы исторической поэтики. – Вып. 2 : Художественные и научные категории : Сб. науч. тр. – Петрозаводск : Петрозаводск. гос. ун-т, 1992. – С. 45-57.
10. Филат Т.В. Поэтика пространства и времени в русской повести конца 1880-х – начала 90-х годов / Т.В. Филат. – Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2002. – 418 с.
11. Чернова А.Д. «...Все краски мира, кроме жёлтой» : Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира / А.Д. Чернова. – М. : Искусство, 1987. – 220 с.
12. Чудакова М.О. Рассказы : Комментарии / М.О. Чудакова // Булгаков М.А. Собр. соч. в 5 т. – Т.1. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 591-598.
13. Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М.Булгакова («Записки юного врача») / Е.А. Яблоков. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 103 с.
14. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
15. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л.М. Яновская. – М. : Сов. писатель, 1983. – 318 с.

Анотація. У статті досліджується взаємодія міфологічного та біблійного хронотопів на матеріалі «малої» прози М.О.Булгакова. Доводиться, що булгаковський художній часопростір має загальну тенденцію до синтетичної повноти й універсальності, як правило, формуючись переплетенням різних типів хронотопних модусів: соціально-історичного, оніричного, психологічного, міфологічного, біблійного (зокрема, інфернального).

Ключові слова: М.О. Булгаков; художній час; художній простір; міфологічний хронотоп; біблійний хронотоп.

Summary. In the article the artistic time and artistic space in the short prose by M. Bulgakov is analyzed. The special attention is played to a mythological chronotop, which incarnates the idea about the necessity of returning to the world of the Christian values. The protagonist of the stories passes his vital way as a mission, which purpose is a revival of the lost and forgotten ideals.

The features and peculiarities of literary time and space in the “short” prose by M.A.Bulgakov are explored in the thesis. Theoretical concepts such as “time” and “space” are specified on material of the “short” prose by Bulgakov; their value is exposed for the development of the XX-th century literature. Forms of literary time and varieties of literary space in the “short” prose reflect philosophical ideas of Bulgakov on history, culture, place of personality and his destiny in the world.

The special attention is played to a mythological chronotope, which incarnates the idea about the necessity of returning to the world of the Christian values. The protagonist of the stories passes his vital way as a mission, which purpose is a revival of the lost and forgotten ideals.

Modifications of literary time and space, expansion of their semantics and functions have influenced the genres of the “short” prose by Bulgakov. The “short” prose is considered as an encyclopedia of genre’s forms; the elements of different genres were organically united in the work, that became possible due to the variety of temporal and spatial forms, their plasticity and co-penetration.

Co-operation of the literary systems of realism and modernism found embodiment in all structural levels, including the chronotope. The traditions of Russian literature, which found creative development in the prose of Bulgakov, are determined in the thesis.

Key-words: M.A. Bulgakov; artistic time; artistic space; mythological chronotop; bible chronotop.

Отримано: 23.07.2015 р.