

АУДИАЛЬНЫЕ КОДЫ ПРОСТРАНСТВА В ТЕКСТАХ

М. А. БУЛГАКОВА

(Алтайский государственный университет, Россия)

Аннотация: Статья посвящена семиотическим кодам пространства в романах и пьесах М.А. Булгакова. В качестве наиболее актуальных с историко-биографической точки зрения рассматриваются театральные и аудиальные (музыкальные) коды. Они маркируют разные уровни «вертепной структуры» данных текстов, показывая положительно и отрицательно оцениваемое пространство.

Ключевые слова: пространство, семиотический код, «вертепная структура».

Abstract: The article deals with the semiotic codes of space in the novels and plays by Mikhail Bulgakov. The theatrical and audial (musical) codes are considered to be the most important codes from the historical and biographical point of view. They mark different levels of the “Nativity play” structure of the texts, showing positive and negative appreciation of space.

Key words: space, semiotic code, “the Nativity play” structure.

В построении булгаковского художественного мира категория пространства играет едва ли не важнейшую роль. На это указывает в первую очередь биографический код: понятия «квартира», «жилище» были максимально релевантны для писателя в любой из периодов его творчества. «Зеленая лампа с абажуром», ставшая для Булгакова символом дома, с одной стороны, и пушкинской традиции русской культуры, с другой, казалось, навсегда осталась в Киеве, в воспоминаниях детства и юности. Категория пространства в текстах М.А. Булгакова исследовалась в разных аспектах: историко-культурологическом [Яновская, 1983; 1990; Петровский, 1988; 2001; Чудакова, 1988a; Barratt, 1996; Haber, 1998], структурно-семиотическом [Джулиани, 1988; Weeks, 1996; Соколов, 1998; Лотман, 2000; Фарино, 2004], коммуникативном [Карпухина, 2015; 2016; Степанова, Соколова, 2015], интертекстуальном [Лурье, 1988; Чудакова, 1988b; Proffer, 1996; Карпухина, 2015]. Однако моделирование пространства с помощью самых разных семиотических кодов становится одной из основных характеристик поэтики Булгакова.

Тема Дома, важнейшая в творчестве Булгакова, о которой пишут Ю.М. Лотман [Лотман, 2000, с. 313-320], Е. Фарино [Фарино, 2004, с. 369-370], Л. Уикс [Weeks, 1996], Э. Хабер [Haber, 1998, р. 78-80], является определяющей в организации пространства в художественном мире его текстов: оно разделяется на пространство хаотическое, античеловеческое и пространство очеловеченное, обжитое и упорядоченное (ср. роман «Белая гвардия»). Однако «негативная поэтика» [Фарино, 2004, с. 126] булгаковского художественного мира, то, что Булгаков сознательно не изображает, а оставляет «за кадром», связана с театрализацией пространства в любом из булгаковских текстов. Это скрыто или явно театрализованное пространство практически всегда организовано по принципу

«народного театра», ярмарочного вертепа (см. наблюдение Риты Джулиани о построении романа «Мастер и Маргарита» в соответствии с данным принципом: «Связь между романом и вертепом прослеживается прежде всего в том, что автор ставит рядом эпизоды истории религиозной и мирской, которые, как и в вертепе, не перемешаны между собой, а разделены точными цезурами этического и стилистического порядка» [Джулиани, 1988, с. 323]).

«Культурный контекст» дает подтверждение важности этого театрального кода пространства, знакомого для семьи Булгаковых с детства [Петровский, 2001, с. 142]. Этот же принцип ярмарочного вертепа, четкого разделения пространства на «верхнее» и «нижнее», организует пространство романа «Белая гвардия». С нашей точки зрения, история семьи Турбиных оказывается маркирована как события, происходящие посередине между «верхним», одухотворенным пространством и пространством «нижним», профанным. Маркерами здесь выступают и основной топоним Алексеевский спуск, на котором стоит дом № 13 (ср.: ...*Над двухэтажным домом № 13, постройки изумительной (на улицу квартира Турбиных была на втором этаже, а в маленький, покатый, уютный дворик – в первом), в саду, что лепился под крутейшей горой...* [Булгаков, 1988, с. 9]), и постоянно актуализирующаяся семантика падения / скольжения героев, и символ Города – *поднимающийся в черную, мрачную высь полночный крест Владимира* [Булгаков, 1988, с. 244], возникающий в финале романа как завершение пространственного образа «верхней» части мистериального «вертепа». Театрализованное восприятие двухуровневого пространства Города подчеркивается описанием этого пространственно-временного ориентира с точки зрения «всевидящего» рассказчика: *Последняя ночь отцвела. Во второй половине ее вся тяжелая синева, занавес бога, облекающий мир, покрылась звездами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную* [Булгаков, 1988, с. 244].

Подобное восприятие пространства через слух, звуковую составляющую – один из устойчивых мотивов булгаковских текстов. *В окнах настоящая опера «Ночь под рождество» – снег и огонечки. Дрожат и мерцают. Николка прильнул к окошку. Из глаз исчез зной и училище, в глазах – напряженнейший слух. Где?* [Булгаков, 1988, с. 12]. Метафора «слуха в глазах», *слушания глазами* возникает в ситуациях недоверия зрительным впечатлениям, когда персонажи «Белой гвардии» в качестве основного аксиологического кода избирают знакомый с детства аудиальный культурный код. Именно с помощью аудиального кода им знакомы Саардамский Плотник и Капитанская Дочка, оперы «Ночь под Рождество» и «Фауст», маркирующие знакомое, обжитое культурное пространство, к которому принадлежит и пространство их Дома по Алексеевскому спуску, 13. Этот аудиальный код, знакомый с детства как код читаемых вслух сказок, с помощью сказочного сжатия пространства Города приводит их в спасительный Дом. Более того, именно аудиальный (музыкальный) код является и маркером «своего» спасительного культурного пространства: «Самым неосознанным, но в то же время самым прочным хранилищем культуры оказывается музыка, которой наполнен дом Турбиных» [Haber, 1998, p. 81]. В ситуациях спасения Алексея и Николки Турбиных при сознательной булгаковской игре с

пространством Города «все очевидней становится присутствие в нем каких-то дополнительных неевклидовых измерений» [Петровский, 2001, с. 254]: в их пути при бегстве наблюдается «сказочная тройственность: три двора и три калитки у Алексея – и тоже ровно три у Николки». Однако М. Петровский связывает это сказочное избавление, этот «явный привкус чуда в обоих побегах ... не столько с Божьей волей, сколько с участием в перипетиях романа Мефистофеля-Шполянского» [Петровский, 2001, с. 258]. Для Алексея Турбина подобное спасение оказывается еще и падением, «провалом» (бег по Мало-Провальной улице, «проваливание» в калитку и в дверь к Юлии Рейсс, только что брошенной Шполянским [Набер, 1998, р. 92-93; Петровский, 2001, с. 254-255]), и именно это прохождение через «нижнее» пространство Города дает Турбину в итоге возможность вернуться в круг своего, «верхнего» пространства Дома и родных: *Второго февраля по турбинской квартире прошла черная фигура, с обритой головой, прикрытой черной шелковой шапочкой. Это был сам воскресший Турбин* [Булгаков, 1988, с. 230].

Еще более очевидной эта граница двух пространств («высокого» и «низкого») в их театрализованной версии оказывается в пьесе «Зойкина квартира» (1926). Звуковая, «музыкальная» граница разных пространственных областей – один из основных мотивов и этого булгаковского текста. При этом границу «культурного пространства» маркируют не обязательно музыкальные произведения из фонда великой классики – это чаще всего популярные классические шедевры, являющиеся прецедентными для любого образованного человека. «Устойчивый образ поэтики Булгакова – замкнутое, «волшебное», способное к трансформациям пространство – рождается именно в «Зойкиной квартире» (московский двор играет, как страшная музыкальная табакерка)» [Гудкова, 1988, с. 110]. Столкновение «высокого» и профанного типов пространства в финальном варианте пьесы происходит через комическую стыковку звучащего голоса Шаляпина с фрагментом *«На земле весь род людской...»* из оперы Гуно и голосов за окнами квартиры Зои Пельц: *«Покупаем примуса!»* [Булгаков, 1990, с. 78]. Появление «бывшего графа» Обольянинова в пространстве Зойкиной квартиры маркируется Второй рапсодией Листа и романсом Рахманинова на стихи Пушкина *«Не пой, красавица, при мне»* [Булгаков, 1990, с. 83], далее проходящим в качестве сопутствующего Обольянинову лейтмотива. Выход на сцену Аметистова (в одной из первых редакций пьесы – Фиолетова (ср. семантику цвета, маркирующую персонажей, связанных с «нечистой силой» в текстах Булгакова: фиолетовый цвет соотносится с дьяволом [Керлот, 1994] (*На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотой цепью повод, темно-фиолетовый рыцарь с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом* [Булгаков, 1989, с. 335])) сопровождается *голосом тонким и глупым, поющим за сценой под аккомпанемент разбитого фортепиано: «Вечер был, сверкали звезды, На дворе мороз трещал...»* [Булгаков, 1990, с. 90-91]. Принимая «свои» музыкальные темы как маркеры собственного пространства, персонажи «Зойкиной квартиры» подхватывают и допевают строки звучащих произведений. Музыкальные маркеры, постепенно переходящие из ремарок в сам текст пьесы,

указывают на трансформации, происходящие с пространством квартиры: дом – швейное ателье – дом терпимости. Соблазнение Аллы получением больших денег в «ателье» и возможностью перешагнуть границы пространства страны (*К Рождеству вы свободны, как птица, в кармане у вас виза и не пятьдесят червонцев, а втрое, вчетверо больше... Весной вы увидите Большие бульвары. На небе над Парижем весной сиреневый отсвет, точь-в-точь такой (Выбрасывает из шкафа сиреневую материю)*) [Булгаков, 1990, с. 109]) сопровождается романсом «Покинем, покинем край, где мы так страдали...». Одновременно Зойка соблазняет Аллу и переступить иные границы – моральные (...и никто... никогда. Слышите, никто не узнает, как Алла работала манекеницей... [Булгаков, 1990, с. 109]). Не случайно Аллилуя, председатель домкома, говорит ей, когда речь идет о червонцах, данных ему в качестве взятки: «Вы, Зоя Денисовна, с нечистой силой знаете, я уж давно заметил» [Булгаков, 1990, с. 81]. Деформация пространства «ателье» происходит под монотонную декламацию Аметистова, неточно произносящего текст романса А. Вертинского «Кокаинетка» [Булгаков, 1990, с. 117-118]. При этом сценические ремарки и «закадровый» диалог персонажей подчеркивают нарочитость, «сделанность» трагического пространства, восприятие его как профанации символистского представления трагедии.

Сравнивая происходящие при операции «уплотнения» трансформации, происходящие с квартирами профессора Преображенского в «Собачем сердце» и Зои Пельц в «Зойкиной квартире», Эдит Хабер отмечает, что квартира Преображенского «неприлична» только в фигуральном смысле, в то время как в пьесе это слово приобретает буквальный смысл [Haber, 1998, p. 226]. Пиком трансформации ателье в «нехорошую квартирку» становится отмеченный неприличными частушками ночной час, в который квартира «ярко освещена» [Булгаков, 1990, с. 130]. Именно в это время там происходит убийство, ограбление и показательное «взятие с поличным» части персонажей, находящихся в этом пространстве. Сам факт «дьявольской» деформации пространства и перспективу убийства, происходящего в квартире, задает уже список действующих лиц пьесы, в котором присутствует в качестве персонажа *Мертвое тело Ивана Васильевича*. В соответствии с сатирической традицией Гоголя и Салтыкова-Щедрина *Мертвое тело* оказывается мертвецки пьяным Иваном Васильевичем, «выплывающим» на сцену под собственное пение «*Из-за острова на стрежень...*» и танцующим с манекеном во время ключевого момента трансформации пространства квартиры [Булгаков, 1990, с. 133]. Однако деформированное пространство уже работает против персонажей, и комическая игра с ожившим Мертвым телом завершается настоящим убийством Гуся-Ремонтного. Этапы данной деформации пространства отмечены музыкальными кодами, работающими на «понижение» маркируемого пространства на протяжении всей пьесы.

Положительно маркированное пространство в текстах М.А. Булгакова – это очерченная границей Дома территория культурного пространства, в котором персонажи обретают свою целостность и антропоцентричность. Данная территория «плюс»-пространства отмечена музыкальными кодами из знакомого Булгакову оперного и романсного классического репертуара и литературными ко-

дами текстов русской классики (Пушкина, Гоголя, Толстого). В целом это позитивно маркированное пространство в текстах Булгакова встраивается в своеобразную «вертепную структуру» художественного мира данных текстов. «Верхний» ярус в этой структуре занимают события, разворачивающиеся по библейской сюжетной схеме (будь то Апокалипсис «Белой гвардии» в «верхнем» пространстве Города или реконструкция событий Страстной седмицы в ершалаимских главах романа, написанного Мастером в «Мастере и Маргарите»). В «нижнем» ярусе помещены комические и трагикомические персонажи, которые описываются сатирически и формируют, скорее, негативно оцениваемую область социального театрализованного пространства, граничащего с фарсом и нарочито сниженным детективным нарративом.

Литература

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Барнаул, 1989.
2. Булгаков М.А. Романы: Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1988.
3. Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 3. Пьесы / Сост. А. Нинова; Статья-послесл. А. Смелянского; Подгот. текста и коммент. В. Гудковой, И. Ерыкаловой, Е. Кухта и др. М., 1990.
4. Гудкова В.В. «Зойкина квартира» М.А. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М., 1988. С. 96-124.
5. Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М., 1988. С. 312-333.
6. Карпухина В.Н. Литературные хронотопы: поэтика, семиотика, перевод : монография. Барнаул, 2015.
7. Карпухина В.Н. «Минус-пространство» Сигизмунда Кржижановского и «плюс-пространство» Михаила Булгакова в переводах их текстов на английский язык // Язык и культура: сб. статей XXVI Междунар. науч. конф. (27–30 октября 2015 г.) / отв. ред. С.К. Гураль. Томск, 2016. С. 132-136.
8. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.
9. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
10. Лурье Я.С. Историческая проблематика в произведениях М. Булгакова (М. Булгаков и «Война и мир» Л. Толстого) // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М., 1988. С. 190-201.
11. Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001.
12. Петровский М. Михаил Булгаков и Владимир Маяковский // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М., 1988. С. 369-391.
13. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1998 (Ad Marginem).

14. Степанова Ю.В., Соколова Е.Н. К вопросу о языковой репрезентации авторской концептосферы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Сибирский филологический журнал. 2015. № 1. С. 61-69.
15. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб., 2004.
16. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988а.
17. Чудакова М.О. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М., 1988b. С. 57-95.
18. Яновская Л.М. Елена Булгакова, ее дневники, ее воспоминания // Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина; Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; Вступ. ст. Л. Яновской. М., 1990. С. 5-31.
19. Яновская Л.М. Творческий путь М. Булгакова. М., 1983.
20. Barratt A. *The Master and Margarita* in Recent Criticism: An Overview // *The Master and Margarita: A Critical Companion* / Ed. by Laura D. Weeks. Evanston (Ill.), 1996. P. 84-97.
21. Haber E.C. *Mikhail Bulgakov: The Early Years*. Cambridge, Mass.; London, England, 1998 (Russian Research Center studies; 90).
22. Haber E.C. The Mythic Structure of Bulgakov's *The Master and Margarita* // *The Master and Margarita: A Critical Companion* / Ed. by Laura D. Weeks. Evanston (Ill.), 1996. P. 164-171.
23. Proffer E. Bulgakov's *The Master and Margarita*: Genre and Motif // *The Master and Margarita: A Critical Companion* / Ed. by Laura D. Weeks. Evanston (Ill.), 1996. P. 99-112.
24. Weeks L.D. Houses, Homes, and the Rhetoric of Inner Space in Mikhail Bulgakov // *The Master and Margarita: A Critical Companion* / Ed. by Laura D. Weeks. Evanston (Ill.), 1996. P. 143-163.