



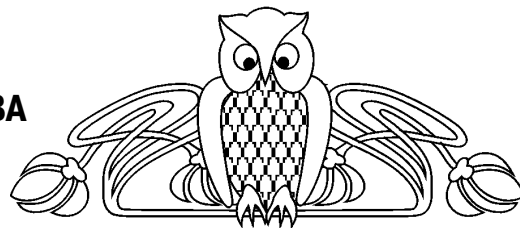
- ¹² Залыгин С. Участникам конференции по роману Андрея Платонова «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова ... С. 107–108.
- ¹³ Гюнтер Х. «Счастливая Москва» и архетип матери в советской культуре 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова... С. 172.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Бергер-Бюгель П. Указ. соч. С. 200.
- ¹⁶ Корниенко Н.В. «... На краю собственного безмолвия»: комментарии к публикации романа А.Платонова «Счастливая Москва» // Новый мир. 1991. № 9. С. 63.
- ¹⁷ Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова... С. 11. Далее ссылки даются на это издание с указанием страниц в тексте.
- ¹⁸ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет // Логос. 1992. № 3. С. 81–97.
- ¹⁹ Корниенко Н.В. «... На краю собственного безмолвия»: комментарии к публикации романа «Счастливая Москва» // Новый мир. 1991. № 9. С. 60.
- ²⁰ Там же. С. 61.
- ²¹ Там же. С. 60.
- ²² Там же. С. 62.
- ²³ Там же. С. 58–59.
- ²⁴ Платонов А. Избранные произведения. М., 1993. С. 804.
- ²⁵ Там же. С. 793.
- ²⁶ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 53.
- ²⁷ Там же. С. 55.
- ²⁸ Менде Г. Очерк о философии существования. М., 1958. С. 154.

УДК821.161.1.09-31+929 Булгаков

СЕГМЕНТАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В «ЗАПИСКАХ ПОКОЙНИКА» М.А. БУЛГАКОВА

А.А. Чугаев

Саратовский государственный университет,
кафедра новейшей русской литературы
E-mail: chugaev_a@mail.ru



В статье рассматривается сегментация художественного пространства и сцепление сегментов в «Записках покойника» М.А. Булгакова как один из приемов пространственно-временной организации текста. Проводится сравнение с особенностями художественного пространства в романе «Мастер и Маргарита». **Ключевые слова:** художественное пространство, изоморфность, хтонический локус, сегментация пространства, сакральность, зеркало, театр.

Segmentation of Space in M.A. Bulgakov's «Zapiski Pokoinika»

A.A. Chugaev

The article examines space segmentation and segments cohesion in Bulgakov's «Zapiski Pokoinika» as one of the devices of spatial organization of the text. It is compared to space construction in the novel «Master i Margarita».

Key words: textual space, isomorphism, chthonic locus, spatial segmentation, sacral, mirror, theatre.

«Записки покойника» – одно из наименее изученных произведений М.А. Булгакова. Природа его художественного пространства сложна и требует пристального внимания исследователя. Особый интерес, на наш взгляд, представляет изоморфность художественного пространства «Записок покойника» и «Мастера и Маргариты» при всех жанровых различиях этих произведений.

М. Петровский высказал принципиально важное суждение: «Подобно тому, как от одного произведения к другому Булгаков все с большей откровенностью “просиял” присутствие Мефи-

стофеля (“секретный” Шполянский – двоящийся Рудольфи – недвусмысленный Воланд), так от одной вещи к другой нарастает булгаковская игра с пространством, все очевиднее становится присутствие в нем каких-то неэвклидовых измерений»¹.

«Мастер и Маргарита» и «Записки покойника» писались одновременно. Процесс работы, автобиографическое начало, по-разному проявляющееся в том и другом тексте, поиск жанрового синтеза создавали своеобразный творческий метатекст, в котором художественные пространства двух произведений были не только близки по структуре, но и частично пересекались. Тем важнее определить смысловое значение экспериментов с пространством в столь разных по замыслу текстах.

Художественное пространство «Записок покойника» не является гомогенным. Оно сегментировано на три крупных пласта (Москва, театр, пространство произведений Максудова), которые, в свою очередь, также можно разделить на более мелкие составляющие. В данной статье мы остановимся на пространстве Москвы и пространстве театра.

Пространство Москвы

Первое, с чем сталкивается читатель «Записок покойника», – пространство Москвы. Как и в «Мастере и Маргарите», оно во многом несет черты реалистического топоса. Но если в «закат-



ном» романе М.А. Булгаков напрямую расставляет маркеры Москвы как хтонического локуса, то «Записки покойника» неоднозначны. В «Мастере и Маргарите» сознательные авторские искажения московского пространства позволяют нам судить о том, что это сделано не случайно. Одним из самых ярких примеров может служить трамвай в романе. Существует ряд исследований, посвященных маршруту трамвая, перерезавшего горло Берлиозу (например, С. Пирковский² указывает на вымышленность этой трамвайной линии), однако никто из исследователей не обратил внимания на то, что трамвай служит своего рода средством перемещения между ершалаимским и московским пространством. «Тотчас и подлетел этот трамвай, поворачивающийся по новопроложенной линии с Ермолаевского на Бронную. Повернув и выйдя на прямую, он внезапно осветился изнутри электричеством, взвыл и нагнал. Осторожный Берлиоз, хоть и стоял безопасно, решил вернуться за рогатку, переложил руку на вертушке, сделал шаг назад. И тотчас рука его скользнула и сорвалась, нога неудержимо, как по льду, поехала по бульжику, откосом сходящему к рельсам, другую ногу подбросило, и Берлиоза выбросило на рельсы»³ (193). А вот вариант 1928 г.: «Долгий нарастающий звук возник в воздухе, и тотчас из-за угла дома с Садовой на Бронную вылетел вагон трамвая. [...] Трамвай проехал по Бронной. На задней площадке стоял Пилат, в плаще и сандалиях, держал в руках портфель» (498). В черновых редакциях трамваю уделено гораздо более пристальное внимание. На пересечении Садовой и Бронной трамвай ходил только грузовой, да и то всего лишь в течение нескольких месяцев. Ни одна из карт трамвайных путей не указывает на наличие трамвайной линии на этом участке.

Исследователи связывают «Записки покойника» исключительно с автобиографической составляющей прозы писателя и отказываются от мистической составляющей. На первый взгляд это действительно так: Булгаков на этот раз дает описание реальной Москвы, не внося никаких изменений. Оно легко проверяется по карте. Тем не менее это пространство мифологизируется. В своих письмах друзьям М.А. Булгаков не раз выписывал статьи из различных словарей и справочников. Поэтому к каждому слову в своем произведении писатель относился с ревностью, проверяя его значения. Так, нередко он присылал жене письма, в которых давались целиком выписанные словарные статьи. «Для позиции Булгакова и стиля его книги существенно использование старых названий. Эти старые названия приводятся с указанием новых замен, хотя после 1987 года некоторые из них восстановлены»⁴, — пишет Г. Лескис в своей комментарии к роману «Мастер и Маргарита». В полной мере это относится и к «Театральному роману». Булгаков не просто упоминает какую-либо улицу, он вкладывает в это определенный смысл. Показателен эпизод,

в котором герой романа едва не застрелился. «Я поехал в трамвае на Самотечную-Садовую, где проживал в одном из домов, номер которого я сохраняю, конечно, в строжайшей тайне, некий человек, имевший право по роду своих занятий на ношение оружия»⁵ (424). Булгаков не случайно выбрал эту улицу для своего повествования. Как и в случае с «Мастером и Маргаритой», автор романа идет на литературную мистификацию: в то время по Садовому кольцу трамваи не ходили. Тем не менее для Булгакова важна именно эта улица. Словарь дает следующее определение: «Звено Садового кольца. Названа по примыкающей к ней Самотечной площади. Возникла в 1818 г. после сноса вала и рва Земляного города. Названа по близкому Самотечному пруду, через который протекала р. Неглинная, в верховьях — Самотёка (см.). Самотёка, река, правый исток р. Неглинная. Вплотную прилегает Оружейный переулок»⁶. Кольцо — один из самых магических символов в литературе — символ жизни вообще. Максудов движется на трамвае по кольцу, т.е. по жизни вообще. Максудов фактически за несколько часов до предполагаемой смерти едет по рельсам и не может с них свернуть (мотив неизбежности, повторявшийся и в «Мастере и Маргарите», когда неизбежное лишило жизни Берлиоза).

Символично выбрано название улицы — Садово-Самотечная. Максудов попал туда «самотеком», повинувшись судьбе. Это самотек приводит его к предполагаемому самоубийству — Садово-Самотечная улица упирается в Оружейный переулок, где Максудов и достает револьвер.

Пространство театра

«...Театральная декорация хочет, насколько возможно, *заменить* действительность — её видимость: эстетичность этой видимости есть внутренняя связанность её элементов, но вовсе не символическое знаменование первообраза через образ, воплощенный средствами художественной техники. Декорация есть обман, хотя бы и красивый»⁷, — писал П. Флоренский. М.А. Булгакова постоянно интересовала эстетическая природа театра, его пространство и время, формы их преобразования. Для писателя театр сакрален, способен вести от эстетической видимости к глубинной сущности жизни. При этом речь идет не о театральной условности, а о мистической силе искусства.

Законы построения художественного пространства театра рассогласованы с привычным миром. Это мир масок и теней, в который и попадает герой. Пространство театра в «Записках покойника» сопоставимо с Воландовым пространством в «Мастере и Маргарите». Оно «вбирает» в себя те миры, с которыми соприкасается, расширяясь с каждой страницей романа. Идя по коридорам, Максудов обращает внимание на портреты и картины. Это своего рода осколки миров, окна в



них. Один из вариантов перехода из пространства в пространство – преодоление зеркальной поверхности, водной преграды. «Я вошел в резные чугунные ворота, увидел лавчонку, где седой человек торговал нагрудными значками и оправой для очков. Я перепрыгнул через затихающий мутный поток и оказался перед зданием желтого цвета и подумал о том, что здание это построено давно, давно, когда ни меня, ни Ильчина еще не было на свете» (415). В тот момент, когда Максудов переходит через поток, пространство начинает работать в иной системе координат. Преодоление водной преграды на пути к миру мертвых – прием известный со времен Древнего Египта. Интертекстуальность усиливает ощущение сакральности того, что происходит с героем. Когда во введении Булгаков от имени издателя сообщает сведения о Максудове, он дает следующую характеристику: «Я, хорошо знающий театральную жизнь Москвы, принимаю на себя речательство в том, что ни таких театров, ни таких людей, какие выведены в произведении покойного, нигде нет и не было» (412). Таким образом, выводя театр за пределы реальной Москвы, Булгаков фактически придает ему статус некой inferнальной зоны. И если события, описываемые в романе до того как главный герой попадает в театр, могут быть интерпретированы как реальные, то события «театральных» глав имеют особый inferнальный статус.

В тексте романа присутствует мотив зеркальности, когда ряд персонажей, относящихся к inferнальному пространству, действует как бы в зеркале, наоборот. Персонажи, принадлежащие к этому пространству, даже смеются наоборот, превращая традиционное «ха-ха» в перевернутое «ах-ах». Переиначивает фразу и актриса театра: «– Меня сживают со свету! Бог господь! Бог господь! Бог господь!» (484). Причем в этом случае речь идет не о банальном смехе. Переворачивание выражения «Господь Бог» фактически превращает молитву в фарс.

Войдя в театр, Максудов начинает подниматься по лестнице. Но поскольку пространство перевернулось (проход через отражающую поверхность), он спускается вниз, в ад. Сбоку от него натертые до золота и раскаленные печи, а также барельефы воинов.

Обстановка комнаты, в которой принимал Максудова Ильчин, была весьма бедной, и она копировала обстановку комнаты самого Максудова. «И тут Ильчин увлек меня, обнимая за талию, на такой точно диван, как у меня в комнате, – даже пружина в нем торчала там же, где у меня, – посередине» (416)⁸. Однако далеко не диван стал центром, приковывающим взгляд. На окне, которое можно считать входом в иное пространство, стояли весы. Фактически Максудов пришел в театр на свой собственный суд. Здесь необходимо вспомнить об эпитафии, который так «безжалостно» отрезал М. Булгаков во введении: «Коемуждо по делом его» (413). Можно предпо-

ложить, что Максудов умер и теперь попал на свой суд. В пользу этой гипотезы говорит и название романа «Записки покойника», а также тот факт, что прочитать роман, по словам Максудова, не могла ни одна живая душа.

Интерьер театра глубоко символичен. «Тут я оказался в шатре. Зеленый шелк затягивал потолок, радиусами расходясь от центра, в котором горел хрустальный фонарь. Стояла тут мягкая шелковая мебель. Еще портьера, а за нею застекленная матовым стеклом дверь» (465). Это Максудов и его новый приятель вошли в одну из комнат, где Максудову предстояло подписать контракт на постановку пьесы. Сферическая форма комнаты показывает, что традиционное евклидово измерение уже нельзя применить: комната не имеет четкой длины, ширины. Шелковый потолок сливается с шелковой мебелью, превращая комнату в аморфную конструкцию без четких параметров. Дополняет картину хрустальный кристалл, подвешенный в самом центре комнаты. Подписание договора с дьяволом происходит по всем литературным канонам. Когда речь заходит о плате за постановку в театре, Княжевич неожиданно предлагает подумать о душе. О ней же Княжевич предлагает подумать и неожиданно вошедшему человеку в зеленых петлицах. После того как Максудов подписывает договор, постановщик пьесы Фома Стриж недвусмысленно радуется: «– 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! Чтобы вся она шла к нам. Ежели желаете, мы это сейчас же сделаем. Плунуть раз! – И Стриж плюнул в плевательницу» (475).

«Потом железная средневековая дверь, таинственные за нею ступени и какое-то безграничное, как мне казалось, по высоте кирпичное ущелье, торжественное, полутемное. В этом ущелье, наклоненные к стенам его, высились декорации в несколько слоев. На белых деревянных рамах их мелькали таинственные условные надписи черным: «I лев. зад», «Граф. заспин.», «Спальня III-й акт». Широкие, высокие, от времени черные ворота с врезанной в них калиткой с чудовищным замком на ней были справа, и я узнал, что они ведут на сцену. Такие же ворота были слева, и выводили они во двор, и через эти ворота рабочие из сараев подавали декорации, не помещавшиеся в ущелье» (492), – так описывает Максудов коридоры самого театра. Здание растворяется в огромном пространстве: оно превращается в ущелье со средневековыми воротами, ведущими в помещения, где хранились декорации. Такое расположение символично. Любая пьеса подразумевает условное художественное пространство, планом выражения которого является декорация. Она заменяет пространство сцены на другое, сценическое пространство, которое и определяет характер постановки пьесы. Адское ущелье театра



– хранилище таких миниатюрных пространств, некий эквивалент вечности, в которой находится множество уже «сыгранных» пространств.

Апогеем повествования можно считать собрание всех актеров театра на банкете, куда приглашен и Максудов. Булгаков, описывая это событие, опирается на Вальпургиеву ночь. Несомненно сходство с «балом у сатаны» в «Мастере и Маргарите». В обоих случаях комнаты ярко освещены, однако это отнюдь не небесный свет, а холодный, электрический. Как и на балу у сатаны, в театре собрались персонажи inferнальные. Незадолго до этого эпизода в театре хоронили пожарника. Тогда о его появлении говорили: «Покойник прибыл». Об умерших говорит и сам Максудов, когда поднимается в зал: «Мы шли наверх. Еще кто-то пролетел беззвучно мимо и поднялся в ярус. Мне стало казаться, что вокруг меня бегают тени умерших» (527). Как и Маргариту, Максудова поразила шикарная обстановка зала: золотые украшения, драгоценная мебель. Гости в зале не производили впечатления живых – их всех Максудов узнавал по портретам: «Тут мне померещилось, что из рам портретной галереи вышли портреты и надвинулись на меня» (527). Одежда гостей во многом напоминает одежду участников бала в «Мастере и Маргарите», разве что женщины сидели не нагие, но с бриллиантовыми украшениями. «Черная месса» определяет и описание самого торжества. Одного из гостей рекомендуют как спасителя театра: «– Ермолай Иванович, впрочем... гм... гм... маг. В самое отчаянное время он весь театр поголовно осетриной спас от голоду! Иначе все бы погибли до единого человека» (529). Это травестийная аллюзия на библейский сюжет, согласно которому Христос пятью хлебами и двумя рыбами накормил народ. (Мф. 14, 15–2; Мр. 6, 35–44; Лк. 9. 12–17; Ин. 6,5–13).

Инфернальное пространство в двух одновременно писавшихся Булгаковым произведениях сходно по своей структуре, но для понимания художественного смысла каждого текста и метафизических размышлений писателя в этот период

принципиально важно взаимодействие героя с inferнальным пространством. Если в «Мастере и Маргарите» мастер был пассивен и все события развивались вокруг него, то в «Записках покойника» мы видим, что Максудов собственными руками подписывает договор с дьяволом, идет у него на поводу. «Записки покойника» – это письмо, пришедшее из inferнального пространства, откуда Максудову уже не выбраться.

Многослойность пространства, его сегментация, сцепление сегментов в «Записках покойника» – расширение жанровых возможностей романа «в поисках реальности» (по выражению Л.Я. Гинзбург).

Примечания

- ¹ Петровский М. Мифологическое городописание Михаила Булгакова // Театр. 1991. № 5. С. 15.
- ² Пирковский С. Виртуальная реальность, или трамвай на Патриарших // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 67–182.
- ³ Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1999. Т. 5. Далее сноски даются на это издание. Страницы указываются в тексте.
- ⁴ Булгаков М. Мастер и Маргарита. Комментарии к роману. М., 2006. С. 500.
- ⁵ Булгаков М.А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1999. Т. 1. Далее сноски даются на это издание. Страницы указываются в тексте.
- ⁶ Агеева Р.А. и др. Имена московских улиц: Топонимический словарь. [WWW-документ] <http://slovari.yandex.ru/dict/mostoponim>. – 20.07.2009.
- ⁷ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Сб. 3. Тарту, 1967. С. 51.
- ⁸ Точно так же Воланд встречает гостей в домашнем одеянии: «Воланд широко раскинулся на постели, был одет в одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную на левом плече. Одну голую ногу он поджал под себя, другую вытянул на скамеечку. Колено этой темной ноги и натирала какую-то дымящуюся мазью Гелла» (540).

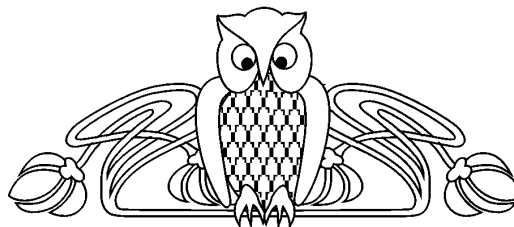
УДК 070-057.875(470) | 20 |

ТИПОЛОГИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ ПРЕССЫ РОССИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

А.Н. Болкунов

Саратовский государственный университет,
кафедра общего литературоведения и журналистики
E-mail: bolkunov@sgu.ru

В статье дается опыт типологии современной российской студенческой периодики, входящей в общую систему печатных средств массовой информации России XXI в. Выделяется семь аудиторно-целевых и десять территориальных



разновидностей существующих сегодня студенческих газет и журналов.

Ключевые слова: студенческая пресса, печать, средства массовой информации, газета, журнал, молодежная политика.