

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МОДЕЛЕЙ РЕАЛЬНОСТИ В ПОВЕСТИ «ТАЙНОМУ ДРУГУ» И РОМАНЕ «ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА» М.А. БУЛГАКОВА

*Н.В. Голубович
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Актуальность и новизна избранной темы определяются недостаточной исследованностью феномена условности как художественной доминанты поэтики М.А. Булгакова, имеющей определяющее значение в организации булгаковских произведений как художественного целого.

Автор исходит из посыла, что художественная условность в булгаковской прозе функционирует как системно организованная динамичная структура, качественное своеобразие которой обусловлено присущими ей специфическими закономерностями. Концептуализация вымысла в прозе М.А. Булгакова осуществляется через выявление этих закономерностей.

Целью исследования является выявление в прозе М.А. Булгакова динамики художественной условности, определение и анализ этапов качественной трансформации ее структурно-семантических и функциональных характеристик.

Материал и методы. На материале повести «Тайному другу» и романа «Записки покойника» М.А. Булгакова автор настоящей работы раскрывает специфику художественных моделей реальности с точки зрения способов, целей и задач использования писателем условных форм. Методологическая основа исследования – комплексный подход, сочетающий сравнительно- и системно-типологический анализ с культурно-историческим и текстологическим.

Результаты и их обсуждение. Повесть «Тайному другу» включает написанное в 1920-е годы и является переходным звеном к прозе 1930-х годов. Социальное звучание приглушено камерностью темы, уводящей читателя от политики в круг писательских проблем. Однако и здесь читатель обнаруживает все тот же гротескный калейдоскоп: не знающего грамматики сотрудника московских журналов Альфреда Аркадьевича Бронского, горе-энтузиаста Александра Семеновича Рокка сменил издатель с говорящей фамилией Семен Семенович Рвацкий, не понимающий, «что такое Анатолий Франс»; издательство располагается в конторе под вывеской «Фотографические принадлежности»: «При чем здесь романы? Оглушительнее гораздо было то, что абсолютно ни одной фотопринадлежности в конторе не было. Лежали пять пакетов небольшого размера, и верхний был вскрыт, и я прочитал на коробочках надпись «Фенацетин» [1, 548].

Художественное пространство повести создано средствами сатирической и фантастической условности. Необычайное вводится фантастической посылкой – появлением оперного Мефистофеля. Измученного немислимой круговертью жизни, решившегося на самоубийство героя спасает не кто иной, как Дьявол, появившийся на пороге под звуки увертюры из «Фауста»: «Багровый блик лег на лицо вошедшего снизу, и я понял, что черному пришло в голову явиться ко мне в виде слуги своего Рудольфа» [1, 564]. Оперный Мефистофель в воспаленном сознании героя оживает в Рудольфе Рафаиловиче, Мефистофеле на современный лад – в лисьей шубе, берете, калоше на копыте, с электрической лампочкой в портфеле, купленной по дороге в ближайшем магазине.

Фантастическая посылка – появление в московской квартире дьявола – нейтрализуется «пограничным» состоянием героя, события даются в его субъективном восприятии и не подкрепляются свидетельствами других персонажей. Поэтому здесь правомерно говорить о «завуалированной» фантастике.

Тема «хождений по мукам», параллелизм героев (Коротков – писатель, Кальсонер – Рудольф) генетически связывают повесть «Тайному другу» с «Дьяволиадой». Тема же проникновения дьявола в обыденную жизнь получит продолжение в 1930-е годы.

Показательной в этом смысле является в недописанном романе глава 6-я, имеющая двойной вектор. С особенностями художественной условности 1920-х годов ее объединяет способ введения гротеска – крайне напряженное психическое состояние героя, рожда-

ющее галлюцинации адских сил. Однако очень скоро, в «Мастере и Маргарите», галлюцинации будут персонифицированы в героев абсолютно реальных, действующих самостоятельно и прекрасно себя чувствующих в светливом потоке московских будней.

В «Записках покойника» у героя, в отличие от героя повести «Тайному другу», появляется имя – Сергей Леонтьевич Максудов. М.А. Булгаков в деталях изображает творческий процесс: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. . . Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют «Фауста» [1, 435].

Гетевский «Фауст» присутствует в сознании М.А. Булгакова на протяжении всей его жизни («Белая гвардия», «Тайному другу», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита»). Существенно, что этот сквозной мотив – принципиальный порождающий элемент в художественной системе писателя.

Так, реминисценции из «Фауста» в «Белой гвардии» создавали эмоциональный фон в романе.

В повести «Тайному другу» гетевские реминисценции имеют уже не только смысловое, как это было в «Белой гвардии», но и сюжетообразующее значение. Дьявол появляется в квартире писателя под увертюру из «Фауста», после неудачной попытки самоубийства героя, «в виде слуги своего Рудольфа».

В «Записках покойника» интертекстуальность реализуется в образе Мефистофеля-мецената: ария Фауста спасает Максудова от рокового выстрела, а ожидание выхода оперного Мефистофеля («В последний раз. Больше никогда не услышу» [1, 411]) заканчивается его реальным появлением в лице Ильи Ивановича Рудольфи: «Короче говоря, передо мною стоял Мефистофель. Тут я разглядел, что он в пальто и блестящих глубоких калошах, а под мышкою держит портфель. «Это естественно, – помыслил я, – не может он в ином виде пройти по Москве в XX-м веке» [1, 412].

С этого момента повествование развивается на границе реального и inferнального миров: таинственный гость Максудова – одновременно и Мефистофель, и редактор-издатель единственного частного журнала «Родина» – Илья Иванович Рудольфи.

Заключение. Специфика художественной модели реальности в повести «Тайному другу» и романе «Записки покойника» определяется сочетанием сатирического и фантастического типов условности. Характер их взаимоотношений обуславливает формально-содержательные характеристики этого произведения. Необычайное вводится посредством фантастической посылки – неожиданным появлением Мефистофеля и возникающей в связи с упоминанием имени inferнального гетевского героя аллюзией. Реализация сюжета о Фаусте актуализирует мотив договора с дьяволом, важный для понимания авторского замысла.

Реминисцентность экспозиции, постоянные авторские отсылки к «Фаусту» создают комплекс ассоциативных сопоставлений и настраивают читателя на современную интерпретацию традиционного мотива. Своеобразный текстуальный диалог концентрирует смысл, усиливает игровой характер произведения, привнося в роман элемент театрализации.

Поддача автором фантастического допущения в комическом преломлении указывает на системообразующую роль сатирической условности. Авторская ирония разрушает иллюзию достоверности, сцена посещения героя Мефистофелем не находит сюжетного развития в дальнейшем повествовании, что указывает на подчиненность «мистического» эпизода сатирической задаче.

Список литературы

1. Булгаков, М.А. Собрание сочинений. В 5 т. / М.А. Булгаков; редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; сост. А. Нинова; Статья-послесловие А. Нинова; Подгот. текста и коммент. Е. Кухта и др. – М.: Худож. лит., 1992. – Т. 4: Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника (Театральный роман) – 686 с.