

Н. Л. Быстров*

Пространственно-временная структура театрального мира Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова: попытка сравнения

Рассмотрение пространственно-временной структуры «театральных миров» Гоголя и Булгакова следует начать с анализа тех отношений, которые моделируют процесс движения событий (развитие сюжета) и их внутреннюю смысловую «конструкцию»; речь идет о пространственных отношениях типа *верх/низ, центр/периферия, замкнутое/открытое, правое/левое* и т. д.

Исходным порождающим механизмом театрального пространства у Гоголя и Булгакова мы будем считать прием «театр в театре», или «сцена на сцене». Этот прием реализуется двояко: путем прямого включения самого театрального действия или некоторой «театральной темы» в содержание пьесы, либо посредством своеобразного «удвоения театра», когда события, представляемые на сцене, в свою очередь являются лишь «разыгрыванием» реальности – вольным или невольным (пример последнего – «Ревизор»).

«Театр в театре» – это пространство в пространстве, т. е. пространство осуществляемой (или обсуждаемой – как в «Развязке «Ревизора») персонажами театральной игры, включенное в пространство сцены. Результатом такого усложнения/удвоения пространства является встраивание одного хронотопа в другой, возникновение «биспациальной» («двупространственной») структуры, в которой совмещаются сходные

* *Никита Львович Быстров* – кандидат философских наук, доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург).

(по принадлежности к одному и тому же миру театральной иллюзии), но одновременно различные (по смыслу и положению в общей картине мира) планы реальности. Рассмотрим некоторые особенности этой структуры.

Сквозной темой драматургии Гоголя является тема обмана. На обмане строятся сюжеты «Ревизора» и «Игроков», близкое к обману основание (разыгрывание ситуации, в которую герой не желает включаться) подводится под событийный ряд «Женитьбы». Не будет преувеличением сказать, что обман здесь – начало, *конституирующее* сюжетное пространство, т. е. определяющее некоторые существенные (конечно, не физические, а смысловые) его параметры. То, что есть «по видимости», т. е. на уровне простой очевидности, в ситуации обмана реально не существует. Поэтому воспринимаемое зрителем событийное «наполнение» пространства оказывается иллюзорным, семантически пустым или ускользающим от понимания, стремящимся к превращению во что-то другое. Все, что должно быть воспринято как живое и достоверное, предстает искусственным и ложным. В результате пространство утрачивает свою естественную динамичность: оно становится сценой, населенной безжизненными масками.

Об этом писал еще Андрей Белый: «Гоголем был осознан прием умерщвления движения с переходом жеста в застывшую мину»¹. Маска и есть такая «застывшая мина» – личина вместо лица, неподвижность вместо движения, условный типаж вместо живого «Я». Там, где действуют маски, пространство, по словам Белого, не «органично», а «механистично»: недаром в «Ревизоре» «за последним явлением *отчерк*; и – заглавие: «Немая сцена»; в ней – описание умерших жестов и поз» (курсив автора. – Н. Б.)². Действие «Ревизора» построено так, что эта немая сцена оказывается его интенциональным пределом, т. е. тем пунктом, в котором окончательно раскрывается механическая сущность представляемой (разыгрываемой) реальности.

¹ Белый А. Мастерство Гоголя. – М., 1994. – С. 178.

² Там же.

Ю. М. Лотман заметил, что в пространстве «Ревизора» (и вообще в «бытовом» пространстве у Гоголя) «самое движение представляется разновидностью неподвижности: оно разбивается на ряд статических поз со скачкообразными – вне художественного времени – переходами от одной к другой»³. Действительно, вся внутренняя динамика пространства основана здесь на дробных и как бы неупорядоченных жестах. Бобчинский и Добчинский всегда бегут (суетность, бессмысленность этого бега ярко передается одной фразой: «Ничего, ничего, я так: петушком, петушком побегу за дрожками»), всегда говорят вразнобой, перескакивают с темы на тему. Их движения – это жесты механических кукол: рассказывая, беспорядочно машут руками, хватают друг друга за руки; в гостинице Бобчинский непрестанно «выставляет голову в дверь», а затем, когда «дверь обрывается», «летит вместе с ней на сцену», отчего получает «сверх носа небольшую нашлепку». Хлестаков «ходит и разнообразно сжимает свои губы», говорит то «громким и решительным голосом», то «голосом вовсе не решительным», пугается, «бледнеет и съезживается», но уже через минуту «бодрится», а потом и вовсе важничает и высокомерничает. Он же за ужином у Городничего, несмотря на всю значительность позы, «поскальзывается и чуть не шлепается на пол», и этот жест соответствует истерической порывистости его речи.

Что касается жестов Городничего, то это, как говорит Андрей Белый, «дерг: вздергивает палец, дергается гримасой, хватается за голову, нахлобучивает на себя бумажный футляр; выпучив глаза и руки по швам, замирает надолго, чтоб дернуться дрожью; внезапно чихает, судорожно грозит себе кулаком, бьет каблуком»⁴.

Эти хаотичные движения наполняют пространство «Ревизора», но, что гораздо важнее, – они его выстраивают. Пространство словно бы прорезано беспорядочно пересекающимися траекториями жестов. Оно поэтому само дробно, т. е.

³ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. – М., 1988. – С. 263.

⁴ Белый А. Мастерство Гоголя. – С. 178.

само состоит из дискретных частей, плохо связанных друг с другом и каждый миг готовых распасться. Оно не распадается, лишь пока его форма удерживается энергией обмана или, точнее, разыгрыванием некоей «реальности». Но как только обман раскрыт, всякое подобие согласованности между отдельными элементами исчезает и происходит как бы мгновенный коллапс пространства: оно становится неподвижным, однородным и пустым. Лучше сказать – мертвым. Собственно, оно всегда и было мертвым; избличение обмана, придававшего ему некоторое сходство с пространством жизни, лишь помогает это обнаружить. Иначе говоря, само пространство «сбрасывает маску» в тот момент, как она сброшена с лица героя.

Попутно заметим, что В. Э. Мейерхольд в своей знаменитой постановке «Ревизора» (1926 г.) пытался именно так организовать пространство спектакля, чтобы оно постепенно – от сцены к сцене (у Мейерхольда – «эпизоды») – раскрывало свою «замаскированную» безжизненность. Для этого были созданы специальные вкатные площадки. «Служебная роль площадок, – писал П. Зайцев, – в том, что они помогают зрителю осознать образ всего спектакля как *процесс постепенного уплотнения и омертвления жизни*, процесс, развертывающийся градациями, нарастая с каждой новой сценой, с каждой новой картиной. Это нарастание уплотнения, начинаясь и отталкиваясь от призрака, бесплотного голоса Ревизора во второй сцене, и возникая в виде маски на лице Коробкина, проходит сквозь фигуру застывшего от страха на стуле Хлопова и закономерно заканчивается немой сценой, *сценой кукол, фантомов*, только что за минуту перед тем живых, наделенных страстями, вожделениями и желаниями людей, сейчас *покинувших свои оболочки*, – фантомов, разоблачающих в своей застылости моральное уродство и животную природу их недавних обитателей» (курсив наш. – Н. Б.)⁵.

⁵ Зайцев П. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. – М., 1927. – С. 61.

Сюжетное пространство «Ревизора», равно как и других пьес Гоголя, – это пространство сугубо бытовое. Гоголевский быт вообще «низок», в нем господствует то низменное начало, которое писатель обычно именовал пошлостью (обманом, замещением истинной жизни, фикцией, стремящейся представить себя как единственно возможную истину)⁶, а потому он всегда негативно отмечен и противопоставлен подлинной «действительности». Следовательно, пространство быта, являющееся формой осуществления этой негативности, как бы оттеснено на отрицательный полюс художественного мира. Но что мы обнаруживаем на полюсе положительном?

Идеал «истинной красоты человека», по Гоголю, недостижим в пределах земного мира. Этот идеал не может быть выявлен и художественными средствами: он всегда остается отвлеченной идеей, невоплощенным религиозным принципом. Поэтому в гоголевском мире мы не находим сколь-нибудь внятного его выражения. Положительный полюс здесь, по существу, отсутствует, однако его функции передаются *сценическому пространству* (пространству театра как такового), которое создано только для того, чтобы указать на возможность и необходимость иной жизни.

«Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурочен городничий! Дурака ему, дурака, старому подлецу! Эх ты, толстоносый! Сосульку, тряпку принял за важного человека!»⁷ В этих восклицаниях – вся философия гоголевской сцены. Дело здесь, конечно, не ограничивается тем, чтобы просто выставить Городничего или кого-то еще (в пределе – всех) на посмешище; дело в том, чтобы посредством осмеяния сделать *прозрачной* материю бытового мира.

⁶ Андрей Белый в статье о мейерхольдовской постановке писал: «Действующие лица «Ревизора» – *концентрация пошлости общечеловеческой*, а не только режима или скобок времени; пошлость питают и лучшие люди, и мы; у Гоголя – не только карикатуры» (курсив наш. – Н. Б.). – Белый А. Гоголь и Мейерхольд // Гоголь и Мейерхольд. – С. 27.

⁷ Гоголь Н. В. Сочинения : в 6 т. – М. : ГИХЛ, 1952–1953. – Т. IV. – С. 95. (Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома римской цифрой, а страницы – арабской).

Именно прозрачность выступает основной характеристикой сценического пространства: оно позволяет отчетливо видеть обман, пронизывающий сферу быта, и оно же открывает «просвет» в идеальный мир. Оно развенчивает иллюзии, срывая маски с того, что лишь представляется реальным, и при этом *связывает* обыденность с идеалом.

Таким образом, прием «театра в театре» реализуется у Гоголя путем конфликтного соотнесения двух пространств: пространства сюжета и пространства сцены. Первое пространство «встроено» во второе, притом что «силовые центры» (вещи, жесты, движения, речь, индивидуальные и групповые положения), порождающие и организующее второе пространство, в то же время воспроизводят образ первого, заданный текстом пьесы. Первое соответствует отрицательному, а второе – положительному полюсу художественного мира Гоголя (в этом отношении они выступают как осуществление гоголевского принципа двоемирия). Граница между этими пространствами трудноуловима, однако ясно, что первое формируется *развитием сюжета*, а второе – *развитием сценического действия*. Одни и те же актеры создают оба пространства, но – лишь потому, что им приходится играть таких персонажей, которые сами по сюжету, по логике обмана, обычной для гоголевского театра, «играют» кого-то другого. Если вообразить некоторую линию, отделяющую демонстрацию театральности поведения персонажей от представления/разыгрывания этого поведения, то, очевидно, она и будет границей между сценическим и сюжетным пространствами. Средством к различению этих последних может служить только рецептивная позиция (проще говоря, точка зрения) зрителя: сосредоточенность либо на том, что происходит, либо на том, как представляется происходящее.

Эффект «театра в театре» и – как его проявление – совмещение в едином театральном пространстве двух «хронопов» в значительной мере свойственны и драматургии Булгакова. Так, например, пьеса «Багровый остров» построена на постоянных переходах из представления репетиции спектакля в представление *театрального представления*. Соот-

ветственно, здесь – два пространства: театр на сцене и театр в пьесе (вне всякого сомнения, «биспациальная» конструкция гоголевских комедий явилась для Булгакова образцовой). Однако, в отличие от Гоголя, Булгаков не противопоставляет друг другу эти пространства; они воспринимаются как два плана одной и той же пародийной, карнавальной игры. Пространство сюжета насыщено событиями, пародирующими официальные советские идеологемы; в пространстве сцены дается пародия на советский театр: и то и другое есть репрезентация одной действительности.

Мы видели, что у Гоголя оба пространства взаимодействуют неявно, т. е. так, что зритель этого непосредственно не воспринимает. В «Багровом острове» же гоголевская «двухпространственность» доведена до своего логического предела: здесь одно пространство периодически вторгается в другое, и происходит это зримо и откровенно. Ср., например, перебивку действия во второй картине третьего акта:

«ЛЕДИ. Лорд. Я поеду с вами. Я хочу видеть своими глазами, как схватят эту негодяйку и воровку Бетси.

ЛОРД. Хорошо. Одевайтесь!

Суета.

ПАСПАРТУ (*вбегают, растерян*). Лорд! Лорд! Лорд!

ЛОРД. Какая еще пакость случилась в моем замке?!

ПАСПАРТУ. Савва Лукич приехали!!

В оркестре немедленно поднимаются любопытные головы музыкантов.

СУФЛЕР (*из будки*) Геннадий Панфилович, Савва Лукич!

МАТРОСЫ (*с корабля на мотив «Типперери»*). Савва Лукич... в вестибюле... снимает калоши!...»⁸

Та легкость, с которой совершается переход из одного пространства в другое, свидетельствует о принципиальной проницаемости границ между ними. Так и должно быть: между сценой и спектаклем нет непреодолимых преград, особенно когда дело касается репетиции (а «Багровый остров» – это, по сюжету, генеральная репетиция спектакля). Ясно, что

⁸ Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. – М., 1990. – С. 333.

здесь – не просто физическая проницаемость, но и свидетельство онтологической (бытийной) близости двух пространств. И то и другое – театр (ср.: «Мир увиден Булгаковым как большой театр, где все вовлечены в общее представление»⁹). А два плана одного театрального пространства не могут друг другу противоречить; они могут вступать в чисто игровое взаимодействие. Игра же возможна лишь в том случае, когда между этими планами нет разительного противоречия, характерного, например, для гоголевских пространств. У Гоголя элементы игры пространством сцены и пространством сюжета также имеют место; ср. эксперименты с «опрозрачиванием» «четвертой сцены» в «Ревизоре»: например, знаменитое «Чему смеетесь? – Над собой смеетесь», – слова Городничего, обращенные непосредственно к публике, поверх границ сюжетного пространства. Но эта игра, в сущности, периферийна по отношению к основной для Гоголя *двоемирной* модели пространства, – проще говоря, к непримиримому и едва ли не трагически осмысленному противостоянию сюжета и сцены.

В драматургии Булгакова мы не встретим признаков подлинного двоемирия. Иное дело – булгаковская проза. Здесь различные измерения бытия (в их пространственном выражении) подчас довольно резко контрастируют друг с другом. Так, например, Максудов, герой «Записок покойника», с помощью «волшебной камеры» создает у себя на столе подобие гармонического, прекрасного мира театральной сцены. Театр для Максудова – антитеза обыденности, и потому, даже представленный как откровенная иллюзия, он принадлежит к экзистенциально подлинному пространству, к миру идеала. Столь же противоречащим «бытовому» миру предстает бал у Сатаны в «Мастере и Маргарите». Здесь пространство внутренне безгранично и, кроме того, совершенно независимо от времени. В сравнении с ним пространство внешнее выглядит ущербным, скудным, тесным, изменчивым.

⁹ Химич В. В. «Странный реализм» Булгакова. – Екатеринбург, 2004. – С. 31.

Но вернемся к «Багровому острову». Игра пространственными (и шире – смысловыми) измерениями в этой пьесе может быть осмыслена как зеркальное уподобление, имеющее несомненную связь с карнавальной культурой. «Смешное и в то же время сатирически резкое, – пишет В. В. Химич, – возникает здесь вследствие того, что Булгаков намеренно включает в зеркальные связи со значением тождества лица, предметы и понятия разных смысловых планов, в реальной жизни не имеющих между собой ничего общего»¹⁰. Та же исследовательница отмечает, что едва ли не каждый персонаж обладает здесь зеркальными «двойниками»: Никанор – помощник режиссера, но он же – слуга Паспарту, он же говорящий попугай, он же ставит самовары Геннадию Панфиловичу; Василий Дымогацкий одновременно Жюль Верн и Кири-Куки, авантюрист и, как сказано в пьесе, «проходимец» при туземном дворе.

Сам факт существования *за текстом* его литературного оригинала, по отношению к которому этот текст – лишь искаженное зеркальное подобие, снижает его, превращает в пародию. Образы романов Жюль Верна предстают здесь лишены всякого романтического колорита и вообще всякого обаяния. Это – фельетонные карикатуры; их «вторичная», зеркальная природа подчеркивается наличием у каждого из них двойников – не за пределами сюжета, а в самом сюжете. В данном случае мы можем говорить об эффекте двойного отражения – героев пьесы Булгакова в персонажах Жюль Верна и героев пьесы Дымогацкого – в героях Булгакова (прием и вообще-то сходный с «театром в театре», но здесь прямо выступающий одной из форм его осуществления).

«У Гоголя – не только карикатуры», – заметил Андрей Белый, имея в виду гоголевское нежелание (и, по всей видимости, неспособность) ограничиваться карнавальными шаржами. В «Багровом острове» – пьесе, наиболее открыто и последовательно проводящей прием «театр в театре», – мы име-

¹⁰ Химич В. В. Указ. соч. – С. 80.

ем дело, прежде всего, с карикатурами – живыми, яркими, смешными, но все же сугубо пародийными.

Зеркало, взятое в качестве исследовательской метафоры, бывает, по крайней мере, двояким. Оно, по словам Ю. Левина, «может служить метасемиотической моделью совмещения двух независимых сообщений на одном носителе. Бесконечное многообразие возможных соотношений между этими сообщениями (изображениями) чревато богатыми семиотическими потенциями. В частности, оппозиция видимого сквозь/отраженного может интерпретироваться как оппозиция действительности/иллюзии, чужого/своего, внешнего/внутреннего»¹¹ – все эти оппозиции поддаются истолкованию в парадигме двоemiрия, когда один их член соответствует посюстороннему, а другой – трансцендентному миру; таково зеркало у Гоголя. Но зеркало можно представить и в качестве непрозрачного объекта, сквозь который мы не видим ничего (никакого «зазеркалья»), кроме такого отражения, которое выявляет черты, в обычной жизни нами не замечаемые, но всегда нам присущие. Таково кривое – выпуклое или вогнутое – зеркало. Именно с ним мы чаще всего сталкиваемся у Булгакова. Именно оно и порождает отражения карнавально-пародийного плана.

В булгаковской драматургии есть только одно пространство, которое явным образом противостоит фантомному миру всеобщей карикатурности и «театральности». Это – пространство *дома*. В пьесе «Дни Турбиных» дом – подлинный центр бытового, экзистенциального и даже мирового пространства. За его стенами свирепствует война, разрушающая все, что обладает хотя бы самыми зыбкими очертаниями стен, углов, очага. В нем же сохраняется атмосфера уюта и стабильности. Ср.: «Жилище Турбиных изображено как особый мир не только с собственной топографией, но и с “собственным” временем, текущим медленнее, чем за стенами... Быт выглядит своеобразным воплощением мифологического времени-

¹¹ Левин Ю. И. Избранные труды. – М., 1998. – С. 563.

пространства, и “растворение” в нем принципиально вне-исторично»¹².

Любопытно, что Булгаков берет слово «дом» не в конкретно-предметном, а скорее в условно-мировоззренческом значении. Ясно, что семья Турбиных занимает лишь часть дома, т. е. квартиру, но их жилище воспринимается именно как дом. Ср., например: «Он принимает наш дом, т. е., пардон, дом твоих братьев и наш, за постоянный двор»; «Вообще, дом Турбиных произвел на меня самое приятное впечатление. Здесь, несмотря на все эти ужасные события, как-то отдыхаешь душой...»¹³

Дом больше, чем простое место обитания. Дом – это сфера такого существования, к которой как бы стянуты родственные человеку (творящие и сохраняющие жизнь) силы Вселенной. Это живой символ освоенного, возведенного в «собственность» пространства, целостный образ «космоса», модель антропомерного (т. е. соразмерного человеку) мира. «Дом и мир, – пишет Гастон Башляр, – не просто соседствуют в пространстве. Дом и мир взаимодействуют, обмениваясь импульсами...»¹⁴

Главное в доме – это его нераздельное, в буквальном смысле телесное единство с человеком (ситуация, когда между местом, в котором находится человек, и самим человеком нет дистанции): «В своей первичной реальности дом доступен зрению и осязанию. Он построен из ровно обтесанных камней, хорошо пригнанных балок. Прямая линия в нем господствует. Отвес отметил его знаком трезвости и уравновешенности. Казалось бы, такой геометрический объект должен сопротивляться метафорам человеческого тела и души. Однако транспонировка в человеческий регистр происходит сразу же, едва мы воспримем дом как *пространство успокоения и сокровенности, пространство, призванное быть конденсатором и стражем сокровенности*. Тогда, помимо всякой ра-

¹² Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2003. – С. 200.

¹³ Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. – С. 41, 91.

¹⁴ Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства. – М., 2004. – С. 55.

циональности, открывается область ониризма»¹⁵ (курсив наш. – Н. Б.).

Именно такое понимание дома мы встречаем у Булгакова. В этом отношении показательна типично «булгаковская» оппозиция *дома и квартиры*. Если дом Турбиных – действительно дом, т. е. пространство, которое онтологически неотделимо от человеческого существования, то жилище их соседа Василисы или Зойки из «Зойкиной квартиры» – именно *квартира*, представленная как место «проживания», как «жилплощадь», целиком внешняя по отношению к человеку, ее «занимающему». Квартира – ложный дом, в известном смысле, дом «наоборот». В «Мастере и Маргарите», например, «именно квартира становится сосредоточением аномального мира. Именно в ее пространстве пересекаются проделки inferнальных сил, мистика бюрократических фикций и бытовая склока»¹⁶. То же – и в пьесах, прежде всего, в «Зойкиной квартире». Здесь не происходит ничего «инфернального», однако «бытовая склока» со всеми ее последствиями (порой чудовищными) в высшей степени органична этому ущербному пространству.

Дом с его бытийным статусом (обратным сугубо бытовой значимости квартиры) может быть осмыслен в категориях космического порядка. М. С. Петровский, например, сравнивает дом, в котором живут Турбины, с фольклорным вертепом: «Подобно кукольному вертепному дому, дом на Алексеевском спуске (речь идет о доме в романе «Белая гвардия», – это тот же дом, что и в «Днях Турбиных». – Н. Б.) разделен на два отсека по вертикальной оси – на “землю” внизу и “небо” наверху, причём Турбины оказываются “небожителями”, а отвратительный Василиса со своей тоже несимпатичной Вандой пресмыкается у них под ногами»¹⁷. Конечно, «небожителство» в данном случае – не простое следствие того, что

¹⁵ Башляр Г. Указ. соч. – С. 59.

¹⁶ Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 1995. – С. 314–315.

¹⁷ Петровский М. С. М. Булгаков: киевские театральные впечатления // Русская литература. – 1989. – № 1. – С. 74.

турбинский дом располагается на этаж выше жилища Василисы. С мифопоэтическим «верхом» (светлым, позитивным уровнем бытия) его сближает другое, а именно те признаки имманентной «космичности» (или, более точно, антропокосмичности), о которых мы уже говорили. Что бы ни происходило, дом всегда причастен «небу», поскольку любой человек связывает с ним представление о вечном, неразрушимом (т. е. всегда равно реально присутствующем если и не наяву, то в памяти, в мечтах) мире, который является одновременно и началом, и конечным пределом всех жизненных скитаний.

Таким образом, пространство абсурдной, сновиденческой реальности «уравновешивается» у Булгакова пространством дома. Оппозиция этих двух пространств с максимальной ясностью раскрывает сущность булгаковского двоимирия.

Надо сказать, что для Гоголя тема (и проблема) дома тоже была актуальна. Как известно, одним из важнейших порождающих механизмов его художественного мира является оппозиция внешнего и внутреннего пространств, последнее из которых обычно (чаще всего – в период малороссийских повестей) предстает в форме дома или усадьбы. Например, в «Старосветских помещиках» домашний мир, при всей его затхлой неподвижности, все же противостоит эгоизму, взаимной отчужденности и разобщенности людей, т. е. всему тому, что свойственно именно внешнему (чужому и чуждому) миру. «... Поместье старосветских помещиков, – пишет Ю. М. Лотман, – и есть Дом с большой буквы. Обитатели его не считали пространство, ограниченное деревьями, плетнем, частоколом, галереей, поющими дверьми, узкими окнами, теплотой и уютом, одним из многих подобных гнезд (так смотрит автор), – все за пределами внутреннего мира есть для старосветских помещиков мир внешний, наделенный полностью противоположными их поместью качествами»¹⁸.

Конституирующим элементом этого внутреннего пространства являются вещи. Привязанность к вещам, «очарованность» вещами у героев повести поистине невероятны. Обыч-

¹⁸ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. – С. 268–269.

ные предметы – стол, столовая утварь, шкаф, кровать – своей привычной «родственностью», всегдашней близостью, неизменностью своего расположения вызывают к жизни то состояние дома, которое является существеннейшим определением «домашности» как таковой, – состояние уюта.

По сравнению с уютом дома Турбиных, это – совсем иной уют. У Турбиных вещи позволяют сохранить, удержать теплоту, возникающую в отношениях между людьми, причем – не только принадлежащими к уже сложившемуся семейно-дружескому кругу, но и приходящими извне (такими, как Лариосик). Здесь уют создается именно этими отношениями, а вещи составляют материальный субстрат и чисто функциональное «обрамление» его.

В «Старосветских помещиках», напротив, уют порождается взаимодействием человека с вещами и опосредованно – с другим, непременно близким и родным человеком. Укорененность в вещах для этого патриархального мира первична; при ином состоянии вещей (скажем, при изменении их пространственного расположения или утрате привычного функционального назначения) уют разрушается.

Можно сказать, что Гоголь воспринимает дом и атмосферу «домашности» сквозь призму вещи. На ней сфокусировано все его представление о тепле, уюте, тихом семейном счастье, замкнутых в границах внутреннего пространства. Гоголевский дом вырастает из вещи как ее «развертка», как мир, созданный по ее структурному «плану».

Гоголь обладал совершенно уникальным чувством вещи. По словам В. Н. Топорова, «в русской литературе нет писателя, который в такой степени ощущал бы... *окликнутость вещью*, как Гоголь. Она переживалась им как нечто универсальное, постоянное, настоятельно-требовательное и была для него почти маниакальным состоянием, привязанным к пространствам России и русской песне как образу или душе этих пространств» (курсив наш. – Н. Б.)¹⁹.

¹⁹ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995. – С. 33.

Если вещь действительно «окликает» человека, то она испытывает потребность в его отклике – потребность в нем самом как в возможном устройтеле и хранителе ее жизни. Переживая «окликнутость вещью», человек не может остаться в рамках спокойно-безразличного отношения к ней: «окликающая» вещь тревожит, заставляет слушать себя, включается уже не просто в сферу повседневного обихода, где она – всего лишь полезная или «служебная» вещь, а в эмпирически неочевидный горизонт человеческого бытия-в-мире. И если вещь способна «окликать», значит, у нее есть собственный *голос*. А собственный голос, в свою очередь, может свидетельствовать об онтологической самостоятельности его носителя.

У Гоголя мера такой самостоятельности (самобытности) вещи чрезвычайно высока. Строго говоря, Гоголь никогда не описывает и даже не изображает вещь. Он, скорее, дает ей возможность свободно выразить себя, *представляет* ее читателю – именно так, как она предстает его собственному взгляду в своем самобытном, независимом и совершенно необходимом существе. В гоголевском мире каждая вещь имеет свой собственный масштаб, не совпадающий с масштабом других вещей. Когда установлена такая разность масштабов, оптическим центром изображения оказывается уже не глаз художника, а сама изображаемая вещь. Именно она задает порядок зримого пространства, определяет его метрические особенности, устанавливает его границы. Заметим, что в данном случае речь может идти только о собственном пространстве/месте вещи, но не о каком-то общем (сплошном и гомогенном) пространстве. Вещь выступает его порождающим началом, а оно, в свою очередь, оказывается как бы «разверткой» силовых энергий вещи. Но это значит, что любая картина, включающая в себя изображение более чем одного предмета, располагается в сложном – разноуровневом и разнокачественном – пространстве, увиденном как бы в «обратной перспективе».

Таков у Гоголя способ построения внутреннего, «домашнего» пространства: оно конституируется вещами, каждая из

которых обладает своим собственным голосом и своим незаменимым местом в структуре мирового бытия.

Однако в период создания основных гоголевских пьес это пространство как бы тускнеет в сравнении с пространством внешним, точнее – вселенским, безбрежным, открытым, «аннигилирующим» индивидуальность вещей. Речь идет о том пространстве, которое изображено в знаменитом отрывке из «Мертвых душ»: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: *бедно, разбросанно и неприютно* в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства... <...> *Открыто-пустынно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора*. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? <...> Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда *ты сама без конца?* Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? У, какая сверкающая, чудная, *незнакомая земле даль!* Русь!» (V, 229–230; курсив наш. – Н. Б.).

Михаил Вайскопф называет это бесконечное и пустое пространство «отрицательным ландшафтом», полагая, что его неоформленность, бескачественность, невыразительность отождествляются у Гоголя с чем-то вроде внешне «безвидного» платоновского царства идей, куда возносится колесница души: «...отрицательный показ бесконечной страны есть, одновременно, патриотический вариант негативной теологии, в которой искомый абсолютом дается только через снятие любой локализирующей данности – в данном случае, через отвержение европейского рельефа с его языческими соблазнами»²⁰. Негативная теология – это метод поиска Абсолюта за сферой его предметных манифестаций, метод восхождения к нему через ряд отрицательных (редуцирующих и как бы «опрозрачивающих» все небожественное) определений. Воспринятое

²⁰ Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. – М., 2004. – С. 228.

в таком ракурсе, пространство русских равнин оказывается пустыней, в которой нет ничего, но все еще только будет (так – в цитированном отрывке: и мысль еще *когда-нибудь* родится, и «богатырь» *когда-нибудь* «развернется и пройдет» по земле). Сама пустота бесконечной России оценивается здесь как предзнаменование ее столь же бесконечного насыщения духом подлинно христианской жизни; т. е. «пустыня» – это своего рода «нулевой» топос, исходное место, сквозь которое должно «прорасти» благодатное русское будущее.

Пространство гоголевских пьес, несмотря на то что оно, как правило, замкнутое, «домашнее», является как бы частью этой пустой беспредельности. Оно так же пусто и скудно, как само пространство России. «Домашность» его оказывается, по существу, иллюзорной, как иллюзорны (или, по выражению Ю. Манна, «миражны») у Гоголя сюжетная интрига и, в известном смысле, сами персонажи.

Дом Городничего, например, устроен совсем не так, как дом старосветских помещиков: признаки спасительной обособленности, стабильности, неизменности, столь характерные для усадебного быта, здесь очень слабо выражены. Этот дом – просто локальная форма проявления общей пустоты, причем о самой локальности в данном случае можно говорить лишь условно. Локальность требует более или менее строгой отграниченности объекта и его «места» от всего другого, наличия у них собственного способа пространственной организации, иначе говоря – структурной самостоятельности. В «Ревизоре» же все (лишь по видимости) локализованное выступает чем-то изоморфным общему пространству. Когда Городничий предлагает Хлестакову погостить у него, уверяя, что в его доме «есть прекрасная... комната, светлая, покойная» (IV, 37), то это не сулит никаких существенных изменений в положении Хлестакова. В доме Городничего просто комфортнее, чем в гостиничной комнате, но – не более. Это – не другое пространство, не тот мир спокойного, неподвижного уюта, который мы находим в малороссийских повестях и отчасти – в «Мертвых душах» (как дом Коробочки, по своей атмосфере напоминающий усадьбу Афанасия Ивановича и

Пульхерии Ивановны). Это зримое проявление извечной пустоты российского пространства, способной воплощаться не только в беспредельности наших «просторов», но также в формах городского и домашнего быта. Все, что связано с интимно-человеческим, незаместимо-индивидуальным пространством, здесь является простым обманом чувств. Именно поэтому мы не можем доверять нашему непосредственному видению (видится, по существу, то, чего нет), однако сама иллюзорность видимого создает возможность мистического *предвидения* «от противного»: в обмане открывается пустота, в пустоте – «пустыня» (с отчетливо религиозными коннотациями – «пустыня» как подобие монашеской «пустыни»), в глубине/подтексте «пустыни» – эсхатологически толкуемое будущее.

Из сказанного можно заключить, что театральное пространство Гоголя и Булгакова строится по одной концептуальной схеме: есть два мира – мир пошлой, нелепой, фантазматической обыденности и чистый, предельно «антропомерный» мир идеала. Изображение первого по принципу «от противного» отсылает ко второму. У Гоголя первый мир тотален, в том смысле, что он охватывает собой всю эмпирически данную действительность (на самом деле – псевдо-действительность); мир идеала, напротив, всегда остается трансцендентным, т. е. вынесенным за границу эмпирического и никак не проявленным на уровне сценического действия. В художественной реальности Булгакова, строго говоря, нет ни трансцендентного измерения, ни отчетливого пути к нему, ни сколько-нибудь внятного стремления к нахождению этого пути. Отсюда сугубо «посюсторонняя» трактовка идеала – как такого образа мира, который может быть воплощен в пределах «здешней» действительности.

* * *

Если пространство – это структура, задающая внешний порядок протекания каких-то процессов (действий, событий и т. д.), то время – внутренняя характеристика самих этих процессов, показатель их изменчивости или устойчивости,

обратимости или необратимости, континуальности или дискретности. Анализ художественного времени позволяет: а) точно определить позицию автора и его персонажей по отношению к прошлому, настоящему и будущему; б) понять природу событийности в той или иной художественной системе; в) прояснить экзистенциальное значение длительности; г) реконструировать инвариантную для данного автора модель изменчивости.

Вначале – о времени в драматургии Гоголя. В целом гоголевское восприятие времени можно определить как негативное, часто даже враждебное. «...Неприятие времени, воля к его преодолению, – пишет М. Вайскопф, – носили у него не только “умышленный”, идеологический характер, но коренились в каких-то глубинных слоях его творческой личности, обретая выражение в самых разных произведениях, не связанных единой идеологической установкой»²¹. Неудивительно, что мотив быстротечности жизни, распада и тлена является у Гоголя по-настоящему сквозным. Он звучит уже в ранних произведениях, в противовес господствующему здесь карнавальному образу неумиающей жизни. Ср. в «Сорочинской ярмарке»: «Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо. Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело, и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» (I, 37). Здесь же время представлено в образе «зловещего парикмахера», дополненном портретами старух, «на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы».

В более поздний период гоголевский «антитемпорализм» (первоначально созвучный общим настроениям романтической эпохи) приобретает форму тяготения к ахронному, «пус-

²¹ Вайскопф М. Время и вечность в поэтике Гоголя. – С. 235.

тому», как бы остановленному времени. Так, например, в «Записках сумасшедшего» временной порядок постепенно сменяется хаосом безвременности. Но если здесь безвременность (пусть даже сопряженная с безумием) еще может быть понята как показатель внутреннего «освобождения» от времени, то, например, в «Мертвых душах» она абсолютно бессмысленна и безблагодатна. В автокомментарии к поэме Гоголь отмечает: «Как пустота и бессильная праздность жизни сменяется мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. *Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир.* Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность жизни» (курсив наш. – Н. Б.)²².

В «нетрогающемся мире» нет времени. Любое движение, любое действие совершаются здесь впустую, но – не потому, что они таковы ситуативно, в силу каких-то подлежащих изменению обстоятельств (каковые имел в виду Пушкин, когда говорил в «Евгении Онегине» о «современном человеке» «с его озлобленным умом, / Кипящим в *действии пустом*»), а потому, что они по природе своей подобны тому пустому, безжизненному миру, в котором нечему меняться, поскольку в нем никогда ничего не происходит. Время в этом мире подобно непрерывно возобновляющейся вспышке: оно рождается и тут же сгорает, затем рождается и сгорает снова, и так – до бесконечности. М. Вайскопф по этому поводу заметил, что образ рождения/сгорания времени отчетливо коррелирует с одной деталью в описании усадьбы Манилова: «На обоих окнах тоже помещены были горки выбитой из трубки золы, расставленные не без старания очень красивыми рядами. Заметно было, что это иногда доставляло хозяину препровождение времени» (V, 33)²³. Здесь также возможна аналогия с вещами в доме Плюшкина, точнее, с характерным для Плюшкина способом пользования вещами, которые приобретаются,

²² Гоголь Н. В. Сочинения / под ред. В. В. Каллаша. – Т. 4. – СПб., 1914. – С. 268.

²³ См.: Вайскопф М. Время и вечность в поэтике Гоголя. – С. 248.

отыскиваются, где-то подбираются, однако, не находя никакого осмысленного употребления, превращаются в пустые, погибшие вещи.

Цепь сгорающих мгновений не образует времени; внутри нее время не развертывается, а стоит. Это стояние нельзя сравнивать с неподвижностью так называемого «статического» времени (т. е. времени целостного, в себе завершено, длящегося неэкстенсивно); скорее, оно подобно чему-то такому, что гаснет уже в точке своего начала, – начинающемуся, как бы навсегда отложенному движению. События, которые все же происходят и имеют какую-то последовательность, иллюзорны, а участвующие в них субъекты – «мертвые души», театральные куклы, мнимо одушевленные механизмы. Так, по словам В. В. Розанова, в гоголевской поэме «совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подзревали, уж не шевелятся ли они. Но они неподвижны. <...> Все... передвигают руками и ногами, но вовсе не потому, чтобы хотели это делать; это за них автор переступает ногами, поворачивается, спрашивает и отвечает: они сами неспособны к этому. И это не потому, что они бессмысленны: *бессмысленность – второе, что уже само собою вытекает из безжизненности*» (курсив наш. – Н. Б.)²⁴.

В драматургии Гоголя мы сталкиваемся с той же безжизненностью и неподвижностью, что и в «Мертвых душах». Здесь так же «смерть поражает нетрогающийся мир», и так же господствует неподвижное время, в котором что-то происходит, но ничего не совершается. Что же происходит в этом времени? Если говорить о «Ревизоре», то его время наполнено событиями, пусть и немногочисленными, но все же значительными, масштабными.

²⁴ Розанов В. В. Мысли о литературе. – С. 163. В таком духе писали о Гоголе многие; ср. у Г. Флоровского: «Он (Гоголь. – Н. Б.) изображает точно остановившиеся, застывшие, неподвижные лица – почти не лица, но маски... И верно было замечено о Гоголе, что видит он мир под знаком смерти, *sub specie mortis*...» // Флоровский Г. Пути русского богословия. – Киев, 1992. – С. 261.

Появление мнимого ревизора нарушает спокойную, сонную, бессобытийную жизнь провинциального города. Как писал М. М. Бахтин, «такой городок – место циклического, бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся “бывания”. Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни»²⁵. Но появился «ревизор», и течение времени изменилось: «циклическость оказалась взорванной, события пошли по возрастающей линии, возникла история...»²⁶

Это историческое (по форме) время захватывает всех жителей города. В вегетативный ритм быта вторгается «большая», не просто общегосударственная, но, некоторым образом, и космическая жизнь с теми ее проблемами и загадками, которые до этого момента как бы еще не проявились в сознании персонажей. Сквозь блеклую предметную ткань жизни всеми забытого города (вспомним: «Да отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь») проступает пугающий и одновременно манящий Петербург, а вместе с ним высвечивается и вся Россия. Время «спрямилось» – в том смысле, что все, происходившее в ритме бессвязных повторений, сдвинулось в сторону своего финального разрешения, свершения, раскрытия. Возникла цепь причинно-следственных зависимостей: определенные поступки действующих лиц должны были раскрыться здесь как причина данного «положения вещей», но – не просто раскрыться, а быть *оцененными* по «макроисторическим» (и даже метаисторическим, т. е. нравственно-религиозным) критериям.

Но вот вопрос: чем разрешается (завершается) история в «Ревизоре»? – Ничем. Точнее, немой сценой. «Немая сцена, венчающая “Ревизор”, – пишет исследователь, – есть как бы застывшее в изваяниях психологическое состояние действующих лиц (ужас, растерянность и пр.); и наряду с этим немая

²⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – С. 396.

²⁶ Манн Ю. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. – С. 392.

сцена словно аккумулирует в итоговом смысле, доводит до статического предела предшествовавшую ей суматошную мобильность суетных персонажей; *она – сумма и воплощение накопленных движений*» (курсив наш. – Н. Б.)²⁷.

Если динамика пьесы «суммировалась» в немой сцене, то ее (пьесы) действие либо изначально *не было* реальным (неиллюзорным), либо это было такое действие, которое образовано противонаправленными силами, в какой-то момент «аннигилировавшими» друг друга. Предполагать наличие в самом сюжете каких-то борющихся сил, на наш взгляд, нет оснований: действие «Ревизора» построено на сочетании относительно однородных, качественно друг другу тождественных, хотя и, как верно отмечает М. Вайскопф, «суматошно» перепутанных динамических линий – линий, порожденных одной и той же энергией обмана (имеется в виду не только обман осознанный, как у Городничего и других чиновников, и не только относительно «невольный», как у Хлестакова, но такой, который является как бы независимым от человека «порождающим механизмом» этой псевдодействительности).

Если в пьесе реального движения не было, а было только его иллюзорное подобие, то немая сцена – это подлинный интенциональный предел всего происходящего и, кроме того, зримое выражение истинного (не искаженного обманом) состояния гоголевского мира. Она не просто разыгрывается в финале пьесы, но составляет скрытое содержание всего действия, проступает в каждом его мгновенном срезе, т. е. буквально во всех планах, взятых раздельно. Она – во всем, и все – это она, представленная в оболочке мнимой жизненности. Когда сброшена эта оболочка, более ничего уже не может произойти, и мы видим, что перед нами – «нетрогающийся мир» с неподвижными персонажами, с остановившимся, а точнее, никогда не начинавшимся временем. Мы понимаем, что все события «Ревизора» – не что иное, как постепенная материализация немой сцены.

²⁷ Вайскопф М. Время и вечность в поэтике Гоголя. – С. 237.

Таким образом, размыкание круга цикличности и включение провинциального быта в историческое время приводит к выявлению имманентной пустоты жизни, ее статичности и, следовательно, ахронности. Реального, осмысленного, продуктивного времени в «Ревизоре» нет.

Ощущение распада и остановки времени порождается здесь, по крайней мере, двумя обстоятельствами. Первое – подмена действительности некоей идеальной иллюзией. Жизнь, которую изображает Хлестаков за ужином у Городничего, – это жизнь, о которой он может только грезить, мечта, не имеющая ничего общего с реальностью; и, как всякая мечта, она вневременна. Управление департаментом, арбуз в семьсот рублей, пар от супа, «которому подобного нельзя отыскать в природе», «тридцать пять тысяч одних курьеров» – для Хлестакова это символы вечного (поскольку идеального) счастья. Вечное заслоняет временное, вытесняет его, утверждается на его месте. Показательно, что Хлестаков в своих фантазиях использует, главным образом, настоящее время: «Я ведь тоже балы даю»; «Да, и в журналы помещаю»; «О! я шутить не люблю» и т. п. В данный момент он *живет* этой вневременностью, его переживаемое настоящее возвышается над течением эмпирических событий. И не важно, что в следующую минуту он может почувствовать себя совсем другим (включиться в другую роль)²⁸, – важно, что сейчас он освободился от власти времени.

Так же и Городничий. После сватовства Хлестакова генеральство для него – не просто мечта, но как бы уже переживаемое состояние. Ср.: «Да, хорошо, когда *ты был городничим*; а там ведь жизнь совершенно другая». Нынешняя должность Городничего *уже* в прошлом; хотя «другая жизнь» еще не началась, она уже в какой-то мере проживается, *от-*

²⁸ Ср. у Ю. М. Лотмана: «Хлестаков каждую минуту как бы рождается заново. Он чужд всякого консерватизма и традиционализма, поскольку лишен памяти. Более того, постоянное изменение составляет его естественное состояние. Это закон его поведения, и когда он объясняется в любви, и когда он мгновенно переходит от состояния затравленного должника к состоянию вельможи...» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. – С. 307.

меня тусклое настоящее и перенося героя пьесы в царство свершившегося, завершеного времени.

Другой показатель ахронности действия в «Ревизоре» отмечен М. Вайскопфом; это – рассогласованность причинно-следственных связей. Мы привыкли отождествлять последовательность событий с их каузальной зависимостью друг от друга: одно событие выступает причиной другого, другое – третьего и т. д. Нарушение причинного порядка обычно воспринимается как «деформация» времени. Так происходит, например, в тех случаях, когда причина и следствие меняются местами, например в движении от еще не совершенного поступка к наличной ситуации (от будущего к настоящему, т. е. от следствия к причине): «*Городничий*. Да как же вы осмелились распечатать письмо такой уполномоченной особы? *Почтмейстер*. В том-то и штука, что он не уполномоченный и не особа!» Почтмейстер объясняет свое поведение тем положением вещей, о котором он узнал только после прочтения письма, но которое выглядит как оправдание этого поступка, т. е. как обстоятельство, к нему (поступку) побудившее²⁹. Ср. также случай «стягивания» будущего к настоящему в «Женитьбе»: «*Подколесин*. Я пришел вам, сударыня, изъяснить одно дельце... только я хотел бы прежде знать, не покажется ли оно вам странным? *Агафья Тихоновна*. Что же такое? *Подколесин*. Нет, сударыня, вы скажите наперед: не покажется ли вам странно? *Агафья Тихоновна*. Помилуйте, как можно, чтобы было странно, – от вас все приятно слышать. *Подколесин*. Но этого вы еще никогда не слышали» (IV, 153).

Возможна здесь и такая ситуация, когда причина элиминируется (стирается, сводится к нулю) при наличии следствия; так происходит, например, в «Женитьбе»: «*Кочкарев*. ... Да зачем вам жениться? *Жевакин*. Как зачем? вот, позвольте заметить, странный немножко вопрос! А известное дело зачем» (IV, 142).

Взаимоналожения времен, перепутанность причин и следствий, ситуации типа «будущее без настоящего» и «насто-

²⁹ См.: Вайскопф М. Время и вечность в поэтике Гоголя. – С. 249–250.

ящее без будущего» – все это лишний раз свидетельствует о том, что гоголевский мир не знает времени (или, по крайней мере, тяготеет к его незнанию)³⁰.

Ясно, что так понятая вневременность должна противостоять иной темпоральной ситуации, – приблизительно так же, как сюжетное пространство у Гоголя противостоит пространству «истинному», онтологически подлинному. Как мы уже выяснили, антагонизм этих пространств не может быть прямым (непосредственным), поскольку все онтологически подлинное, в силу его трансцендентности «здешнему» миру, практически неизобразимо. Поэтому он опосредован пространством сцены (собственно актерской игры). В порядке аналогии можно утверждать, что отношение ахронности и «истинного времени» опосредуется временем сцены, т. е. тем временем, в котором последовательно раскрывается сущность «нетрогающегося мира».

Теперь – о времени в драматургии Булгакова. Его специфика во многом определяется историософской и эсхатологической ориентированностью мировосприятия писателя. Б. М. Гаспаров отмечает, что у Булгакова «мы сталкиваемся с незамкнутостью действия, с идеей “кануна”, не находящей окончательного и однозначного разрешения»; в булгаковских произведениях звучит «пророчество о гибели, которое одновременно и сбылось, и сохранило свою актуальность на будущее – так сказать, конец света, не имеющий конца»³¹. Ср. также у Е. А. Яблокова: «Эсхатологизм мироощущения Булгакова очевиден; его излюбленная тема – “конец света”, куль-

³⁰ Указанные моменты отчасти сближают комедии Гоголя с европейским театром абсурда. Как показали в свое время О. Г. Ревзина и И. И. Ревзин, абсурдное действие строится путем систематического игнорирования «постулата нормального общения», важнейшим модусом которого выступает принцип детерминизма (всякое следствие должно восходить к своей причине). См.: Ревзина О. Г., Ревзин И. И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам. – Т. 5 : Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 284. – Тарту, 1971.

³¹ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы : Очерки русской литературы XX века. – М., 1994. – С. 49, 56.

турно-исторический крах, подобный тектоническому разлому, смена культурной парадигмы»³².

Ситуация перехода от одной эпохи к другой, жизнь в некоем историческом «междумирии», когда старое уже перестало существовать, а новое еще не сформировалось – вот основной предмет художественной рефлексии как в прозе, так и в драматургии Булгакова. Состояние «междумирия» пережито самим писателем, и поэтому все его произведения в той или иной мере автобиографичны: «О ком и о чем бы ни писал Булгаков, на первом плане он сам. Даже когда к числу персонажей принадлежат Христос и Дьявол, все же автор занят, прежде всего, тем, что произойдет с ним самим. Его романы при множестве персонажей моноцентричны»³³. При такой значимости автобиографического элемента художественное время неизбежно приобретает экзистенциальную окраску. «Конец мира», словно бы растянутый в «междумирии», переживается как происходящий не только вовне, но и внутри, в сознании автора. Положение «между» при этом не является чисто внешней позицией, при которой человек способен сохранять целостность и определенность своего бытия; оно характеризует само это бытие: временной раскол оказывается данностью внутренней жизни.

Что это значит – быть в ситуации «междумирия»? Это значит – не чувствовать *принадлежности* ни к ушедшей, ни к наступившей эпохе, не переживать наличное временное состояние как исторически позитивное. «Междумирие» – катастрофа, перелом (или, по-гамлетовски, «вывих») времени. Продолжительность этого перелома, его неразрешимость в обозримом будущем создает ощущение некоего «бесконечного конца», очевидным выражением которого является деонтологизация (расшатывание, размывание) привычного жизненного порядка. Не важно, что сама жизнь может казаться вполне стабильной, комфортной, безопасной: сквозь ее внешнее

³² Яблоков Е. А. Указ. соч. – С. 90.

³³ Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 2. – М., 2000. – С. 603.

благообразии просвечивает пустота и, как показатель пустоты, безвременье. Эта жизнь лишь по видимости реальна; на самом деле она – иллюзия, небытие, мираж или, лучше сказать, театральное представление, способное прерваться в любой момент, но длящееся только в силу какой-то нелепой инерции.

Как уже отмечалось, в мире Булгакова жизнь – это театр. Думается, саму «театральность» этой жизни следует понимать как синоним нереальности или полуреальности, т. е. такого состояния, которое, не будучи в полном смысле существованием, представляет собой лишь его (существования) подобие. Непонятно, какие силы управляют этим миром, кто «режиссирует» эту драму, кто ее автор. Неясно, где ее начало, когда следует ждать ее конца; сами «актеры» чаще всего не сознают, что они только исполняют навязанные им роли, «разыгрывают» собственное бытие. В этой ситуации (ситуации незнания) жизнь становится непредсказуемой; события начинают развиваться не по разумным законам, а в соответствии с принципом «все возможно». Неудивительно, что атмосфера фантазмагории характерна для подавляющего большинства булгаковских произведений, даже для тех, в которых отсутствуют ярко выраженные абсурдистские и фантастические элементы. Абсурдно все то, что выходит за пределы привычного хода событий, – например, приключения героя «Дьяволиады». Но для Булгакова, как и для Гоголя, имманентно абсурдной (что в данном случае значит: онтологически неполноценной) является также простая обыденность, мир повседневной жизни.

В формировании булгаковского мира основная роль принадлежит взаимодействию полярно противоположных сил – условно говоря, сил «быта» и «бытия». Понятийным эквивалентом первого может служить время, второму же приписывается свойство вневременности. Поскольку все, относящееся к «быту», не обладает подлинным существованием, а только на театральный манер «изображает» таковое, постольку и время здесь является ущербным, «неантропомерным», деструктивным. Как пишет Е. А. Яблоков, время у Булгакова «предстает как состояние гносеологического (и, соответственно, этического) дискомфорта; искомое единство человека

с миром – не пантеистическое “растворение”, а обретение гносеологической уверенности в себе, успешная самоидентификация... Соответственно, вечность, рассматриваемая с “внутренней”, личностной точки зрения, – это состояние тождества субъекта объекту»³⁴. Несмотря на перегруженность философской терминологией (слишком часто соблазняющей литературоведов), это суждение понятно: речь, вообще говоря, идет о том, что время не позволяет человеку достичь единства с самим собой, а вечность, напротив, дает ему ощущение устойчивой связи с его собственными эмпирическими состояниями.

Способность разрушать целостность человеческого «я» – наиболее очевидное свойство эмпирического времени, вызванное тем, что время само нецелостно. «Время нашей мировой действительности, – писал Н. А. Бердяев, – время нашего мирового эона есть время разорванное; оно есть время дурное, заключающее в себе злое, смертоносное начало, разбитое на прошлое, настоящее, будущее. Время не только разорвано на части, но одна его часть восстает против другой. Будущее восстает на прошлое, прошлое борется против истребляющего начала будущего»³⁵. В таком времени человек действительно обречен на дискретное, дробное существование. Он – не «я», равное самому себе («я» всегда *вневременно*), а, скорее, калейдоскоп непрерывно сменяющихся друг друга двойников, ряд отражений мнимого, призрачного единства.

Во многом именно с таким переживанием времени связана *мнимость* «бытовых» персонажей Булгакова. Если человек не обладает целостным «я», то, в известном смысле,

³⁴ Яблоков Е. А. Указ. соч. – С. 114.

³⁵ Бердяев Н. А. Смысл истории. – М., 1990. – С. 54–55. Ср. в «Самопознании»: «Наибольшее противление у меня вызывает всякая объективация ада и всякая попытка построить онтологию ада, что и делают традиционные богословские учения. Я вижу в этом догматизирование древних садических инстинктов человека. У человека есть подлинный опыт адских мук, но это лишь путь человека и лишь пребывание в дурном времени, *бессилие войти в вечность*, которая может быть лишь божественной» (курсив наш. – Н. Б.) // Бердяев Н. А. Самопознание. – М., 1991. – С. 265.

он и не существует. В этой ситуации право подлинного существования нередко «передается» тем структурам, которые призваны служить его знаковыми репрезентантами – телу, должности, имени. Означающее как бы лишается означаемого и начинает жить собственной жизнью. Так, например, в «Дьяволиаде» за фамилией Кальсонер скрываются абсолютно разные персонажи, однако сама фамилия воспринимается как принадлежащая одному человеку, точнее, выступает некоей вполне «объективной» (самостоятельной, автономно «живущей») сущностью. Подобным же образом Коровьев в «Мастере и Маргарите» напрямую связывает существование и несуществование Алоизия Могарыча с наличием или отсутствием записи (имени) в домовых книгах: «Нет документа, нет и человека, – удовлетворенно говорил Коровьев, – а это – домовая книга вашего застройщика? <...> Кто прописан в ней? Алоизий Могарыч? – Коровьев дунул в страницу домовых книг, – раз, и нету его, и прошу заметить – не было. А если застройщик удивится, скажите, что ему Алоизий снился. Могарыч? Какой такой Могарыч? Никакого Могарыча не было»³⁶. Ср. здесь же ситуацию «замещения» исчезнувшего председателя зрелищной комиссии его костюмом: «За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутом в чернила сухим пером водил по бумаге. Костюм был при галстуке, из кармашка костюма торчало самопишущее перо, но над воротником не было ни шеи, ни головы, равно как из манжет не выглядывали кисти рук»³⁷.

Если знак способен существовать обособленно от обозначаемой реальности, то, значит, проблема существования/несуществования может решаться в пределах знаковой сферы как таковой. Показателен в этом смысле следующий диалог персонажей «Зойкиной квартиры»:

«Зоя. <...> Меня дома нет.

Аллилуя. Так вы ж дома.

³⁶ Булгаков М. А. Романы: Белая гвардия, Театральный роман, Жизнь господина де Мольера, Мастер и Маргарита. – Кишинев, 1990. – С. 686.

³⁷ Там же. – С. 607.

Зоя. Нет меня.

Аллилуя. Дома ж вы.

Зоя. Нет меня.

Аллилуя. Довольно-таки странно. <...>

Зоя. Меня нет. Умерла Пельц. Больше с Пельц разговоров нету»³⁸.

Аллилуя, конечно, не верит Зое, однако неверие это выглядит каким-то слабым, неустойчивым. Дело в том, что слово здесь, как и вообще в «бытовом» мире Булгакова, способно выступать не только свидетельством существования, но и его носителем. Слово, речь, языковая (знаковая) реальность в широком смысле – это и есть само существующее; то, что относится к миру вне языка, таким статусом не обладает.

Любопытно, что некоторые фабульно значимые персонажи у Булгакова живут только в языковом представлении – как мифы. Таков, например, Петлюра в «Днях Турбинных»:

«Алексей. <...> Знаете, что такое этот ваш Петлюра?

Мышлаевский. Пакость порядочная.

Алексей. Это не пакость. Это страшный миф. Его вовсе нет на свете. Это черный туман, мираж. Гляньте в окна. Посмотрите, что там видно. <...> Там тени с хвостами на головах и больше ничего нет»³⁹.

То же – и в «Белой гвардии»: «Миф. Миф Петлюра. Его не было вовсе. Это миф, столь же значительный, как миф о никогда не существовавшем Наполеоне, но гораздо менее красивый»⁴⁰. В «подтексте» последнего примера можно усмотреть отсылку к своеобразному «мифу» о Чичикове в «Мертвых душах»: Петлюра так же мифологизирован общественным мнением, как и Чичиков, и он так же не существует в реальности, как не существует и Чичиков-Наполеон или Чичиков-Антихрист.

Миф у Булгакова живет в мире разноречия, он многоименен и многолик, хотя свидетельствует как будто бы об од-

³⁸ Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. – С. 163, 165.

³⁹ Там же. – С. 51–52.

⁴⁰ Булгаков М. А. Романы... – С. 71.

ном и том же лице. Особенность его состоит в том, что это лицо, как правило, вынесено за скобки мифа, в некую «нулевую» реальность. Миф поэтому замещает личность; множество имен и лиц заслоняют собой одно имя и единственное лицо. Иначе и не может быть в условиях господства «бытового» времени.

В этом смысле показательно нежелание героя «Мастера и Маргариты» обладать именем. «Я – мастер, – он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой «М». <...> У меня нет больше фамилии, – с мрачным презрением ответил странный гость, – я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней» (курсив наш. – Н. Б.)⁴¹.

Отказаться от имени – то же самое, что отказаться от места в мире враждебной творчеству обыденности; это означает также отвергнуть существование в качестве знака отсутствующей личности⁴². Кроме того, человек, отказавшийся от имени, отказывается и от бытия во времени, точнее, от власти времени над собой. Это жест, перемещающий «я» в область неиллюзорной (как, скорее всего, считает Булгаков) самоидентичности, а следовательно, вытесняющий его из деструктивного временного порядка. Конечно, нельзя сказать, что одно

⁴¹ Булгаков М. А. Романы... – С. 566.

⁴² Здесь возможна параллель с ранней прозой Андрея Белого (прежде всего, с «Симфониями»), где также затрагивается проблема «истинного» и «неистинного» существования. Эта проблема осмыслена здесь в призме многозначной символики *зеркала*. Ср.: «Зеркало» – символ разрушения единства, начало «двойничества». Ни один герой в «симфониях» не тождествен себе, каждый «затерян» среди собственных зеркальных подобий. «Зеркальный» мир отрывает человека от его сущности, отражение замыкается на себе, забывая о том, отражением чего оно является, не имея возможности прорваться к своему прообразу. Человек превращается в калейдоскоп сменяющих друг друга и не знающих себя двойников» (Быстров Н. Л. О символике зеркала в «Симфониях» Андрея Белого // Дергачевские чтения – 2004. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург, 2004. – С. 228). Любопытно, что люди, увиденные в качестве «зеркальных отражений», оторвавшихся от своего «оригинала», в Третьей симфонии названы «усталыми знаками» // Белый А. Симфонии. – Л., 1991. – С. 174.

только нежелание называться по имени уничтожает время и заменяет его некоей благотворной, спасительной «вневременностью». Нет, такое нежелание лишь направляет «я» в сторону от времени, указывает путь освобождения от него. Само по себе оно еще не достигает «вневременности», однако, безусловно, является ее предпосылкой. Во всяком случае, можно утверждать, что «безымянное» «я» внутренне – уже вне времени.

В этом отношении интересен булгаковский мотив душевной болезни, точнее, такого психического расстройства, которое чаще всего сопровождается чем-то вроде раздвоения личности. По точному замечанию Е. А. Яблокова, шизофрения в «Мастере и Маргарите» – это «болезнь не столько “медицинская”, сколько философская»⁴³. Шизофреническая раздвоенность может быть понята как проявление нецелостности субъекта во времени, как симптом его неспособности обрести самоидентичность, быть тождественным самому себе. Причем болезнь эта поражает лишь тех, кто, сознательно или бессознательно, чувствует неудовлетворенность наличным бытием. Мастер не просто тоскует по миру без Латунского и Аримана, он тяготится самой обыденностью. Даже если бы он не пострадал от гонений со стороны официальной критики, то все равно не смог бы удовлетвориться жизнью, не достиг бы внутреннего согласия (единства) с собой. Такое единство, согласно общей концепции «Мастера и Маргариты», достигается лишь за гранью эмпирического времени.

Аналогами шизофренической раздвоенности выступают случаи своеобразной «потерянности» во времени или внезапной утраты чувства реальности (когда эта последняя оказывается неотличимой от миража, наваждения, сновидения). Ср., например, следующий диалог Голубкова с Корзухиным в четвертом действии «Бега»:

«Голубков. <...> Значит, вы отказываетесь от живого человека! Но ведь она же ехала к вам! Помните, ее арестовали? Помните, мороз, окна, фонарь – голубая луна?

⁴³ Яблоков Е. А. Указ. соч. – С. 114.

Корзухин. Ну да, голубая луна, мороз... Контрразведка уже пыталась раз шантажировать меня при помощи легенды о какой-то моей жене-коммунистке. Мне неприятен этот разговор, господин Голубков, повторяю вам.

Голубков. Ай-яй-яй! *Моя жизнь мне снится!*

Корзухин. Вне всяких сомнений» (курсив наш. – Н. Б.)⁴⁴.

Ироническое восклицание Голубкова тем более оправдано, что вся его жизнь похожа на сон, превращающий бывшее – в небывшее, знакомое – в неизвестное, реальное – в иллюзорное. В этом смысле «моя жизнь мне снится» – не только фигура речи, но и констатация истинного положения вещей, самосвидетельство «больного» сознания. Жизнь именно снится, и она может быть забыта, как забываются сны; ср. диалог Серафимы и Голубкова в финале пьесы:

«Серафима. Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны? Объясни мне. <...> Я хочу все забыть, как будто ничего не было.

Голубков. Ничего, ничего не было, все мерещилось! Забудь, забудь!»⁴⁵

(Показательно, что именно после этой сцены *забили часы* «на вертушке», до этого долго молчавшие, как будто время только началось – подлинное, «настоящее» время, вызванное к существованию совсем не иллюзорной надеждой на новую жизнь.)

О значении снов в творчестве Булгакова довольно много написано. «Резкая характерность художественного мира Булгакова, – отмечает В. В. Химич, – во многом связана с пристрастием писателя к определенным, многократно повторяющимся приемам, основанным на “ложном способе” употребления чудесного. Среди них – форма “сна”, неизменно проявляющаяся и в первых рассказах, и в больших романах на протяжении всего творчества»⁴⁶.

Сон – одна из константных форм существования в булгаковском мире. При всей своей многозначности, он свидетель-

⁴⁴ Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. – С. 286.

⁴⁵ Там же. – С. 294.

⁴⁶ Химич В. В. Указ. соч. – С. 97.

ствуется об одном – об абсурдной неразличимости реального и ирреального, т. е. о таком состоянии, в котором истина и ложь, действительность и наваждение перепутаны и нет никакой возможности отделить одно от другого. «Жизнь есть сон», но – исключительно в обыденном, повседневном ее измерении. Сон теснейшим образом связан с «бытовым» временем, он родствен самому временному движению, стирающему границы, размывающему формы, скользящему сквозь тела и вещи, бесконечно изменяющему все, что находится в его власти. В известном смысле сон и время – синонимы: и в том и в другом жизненный порядок отличается крайней *неустойчивостью*.

Показателен в этом смысле мотив *бессонницы* – «некий минус-прием, знак предельной встревоженности, вздернутости человеческой души, ее несогласия с законами обесчеловеченного мира»⁴⁷. Бессонница – это антипод сна и, следовательно, форма противостояния времени. Бессонницей страдает Пилат в романе Мастера, ею же мучается во время полнолуния вышедший из больницы Иван Бездомный. И сам Мастер не спит, терзаемый светом луны, когда он «с лунного балкона» впервые входит в палату к своему соседу. Не спит Хлудов в «Беге» (Серафима два месяца «слышит по ночам его бормотание»); не спят, собираясь вместе ночами, герои «Дней Турбиных»; не спит, посвящая ночи творческому труду, главный герой «Жизни господина де Мольера»; не спит Максудов из «Театрального романа». Не спят все те, кто внутренне переместился из «бытового» в «бытийное» время (пусть даже оно и не реализуется во внешне-эмпирическом плане).

Но если пустое, деонтологизированное бытовое время (оно же, только в предельно проявленной форме, есть время «междумирья») можно оценивать только негативно, то какая темпоральная позиция в произведениях Булгакова выступает если не идеальной, то, по крайней мере, оптимальной? Очевидно, это должно быть такое время, которое органично

⁴⁷ Химич В. В. Указ. соч. – С. 116.

порядку не столько «быта», сколько «бытия». А «бытию» у Булгакова, как уже было сказано, в самой высокой степени соответствует *дом* или «одомашненное» пространство (ср. определения дома, данные в предыдущем разделе статьи: живой символ освоенного, т. е. ставшего «своим», пространства, целостный образ «космоса», модель максимально антропомерного мира). Значит, «бытийственное» время – это, условно говоря, время дома. Каковы его особенности? Чем оно отличается от времени обыденного? По каким признакам мы можем прояснить его принадлежность к «бытийному» плану булгаковского мира? Попробуем ответить на эти вопросы.

Прежде всего надо отметить, что в атмосфере дома у Булгакова время кажется неподвижным. Это не значит, что оно совсем не длится (время не может не длиться, длительность – его имманентное свойство); это значит, скорее, что оно длится неэкстенсивно. «Малое пространство дома Турбиных, – пишет Н. И. Великая, – хранит привычную прочность быта. <...> Это, отгороженное стенами, пространство вмещает в себя вечное – бессмертные творения искусства, века культуры. Время материализовано в нотах музыкальных шедевров, в бессмертном “Фаусте”, в “Капитанской дочке”, в “Саардамском плотнике”. Вечное, замкнутое в малом пространстве дома, противостоит времени историческому, преходящему, сумятице жизни, которая охватила большие просторы России и содержит в себе опасность разрушения вечных ценностей»⁴⁸.

Понятно, что сама по себе «привычная прочность быта» не может быть носителем необыденного времени. Необходимо, чтобы эта «прочность» была включена в контекст того особого мироощущения, которое имеет не «бытовое», а «бытийственное» основание. Равным образом и произведения культуры, заполняющие пространство дома, только в том случае способны генерировать атмосферу неструктивного, статичного времени (или, в традиционных терминах, «вечного

⁴⁸ Великая Н. И. «Белая гвардия» М. А. Булгакова: Пространственно-временная структура произведения, ее концептуальный смысл // Творчество Михаила Булгакова. – Томск, 1991. – С. 39.

настоящего»), когда при их активном посредстве человеческое бытие возвышается над бытом. Будучи простыми предметами обладания (вещами среди вещей), они не могут играть такой роли. Их мирозидательная энергия должна быть актуализирована в повседневности живущего ими человека.

Думается, что вовсе не «бессмертные» произведения конституируют пространство булгаковского «дома». Здесь на первом плане – не культура в ее «высоком» измерении, а скорее экзистенциальная близость любящих друг друга, душевно родственных друг другу людей. Она важнее, «первичнее». Она «материализуется» в чем-то таком, что значимо для человека на «докультурном», витальном, телесно-чувственном уровне, по отношению к которому «Саардамский плотник» и прочее – проявления гораздо более сложной и, в известной мере, искусственной (хотя и не отвергаемой ни автором, ни его персонажами) жизни. Это, конечно, знаменитые «кремовые шторы» из «Дней Турбиных»: «Господа, кремовые шторы... за ними отдыхаешь душой... забываешь об ужасах гражданской войны. А ведь наши израненные души так жаждут покоя <...> Кремовые шторы... Они отделяют нас от всего света»⁴⁹. Ср. также в «Белой гвардии»: «Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен». (В. Баранов предположил, что этим высказыванием, а по существу, императивом или даже сжатой «формулой» булгаковского «домашнего» мира писатель выразил свое отношение к восприятию подобных вещей как символов «мещанского», мелкобуржуазного быта⁵⁰.) Взятые сами по себе, эти простые вещи абсолютно нейтральны к атмосфере дома. Но, будучи включенными в порядок, устанавливаемый человеческими отношениями, они приобретают свойство антропомерности, т. е. становятся «соразмерными» человеку как в чисто психологическом, так и в мировоззренческом плане. Что может быть обыденнее штор и аба-

⁴⁹ Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. – С. 122.

⁵⁰ См.: Баранов В. Сюжетно-композиционные особенности советского романа 1920-х годов. – М., 1972. – С. 78–79. Речь здесь идет в основном о «скрытой полемике» Булгакова с оценкой быта в «Рукописи, найденной под кроватью» А. Н. Толстого.

жура? С другой стороны, что может быть привычнее и ближе? Что для человека может быть органичнее вещи – любой вещи, независимо от того, какое место ей отводится в иерархии ценностей?

Вещь – это не просто «объект», «предмет» или «явление». В самом существе вещи всегда живет нечто большее, чем ее прагматическая функция. В нем живет и через него «просвечивает» мир. Так, например, Хайдеггер говорил, что всякая вещь объединяет в совместном бытии людей (поскольку она служит человеку), богов (поскольку она хранит в себе память о служении богам), землю (так как она физически связана с землей) и небо (поскольку земля неотделима от неба). «Вещь дарит пребывание четверице. Вещью веществуется мир. Всякая вещь дает пребыть четверице как пребыванию – здесь и теперь – одно-сложности мира»⁵¹. В данном случае «одно-сложность» есть единство в сложности, т. е. единство самостоятельных начал, высветивших посредством вещи свою собственную сущность. Хайдеггер полагает, что только в «вещественности вещи» достигают устойчивого, незыблемого пребывания четыре элемента, конституирующие мир, и вместе с ними сам мир открывает себя как пребывающую и соразмерную человеку «одно-сложность».

Вещи булгаковского быта обнаруживают ту же «погруженность» в мир и одновременно «наполненность» миром. Поэтому ни абажур, ни «кремовые шторы» не могут быть здесь объектом пренебрежительного отношения. В них «пребывает» мир, а если мы всерьез можем говорить о «пребывании», то, значит, в этих вещах время как бы останавливается, вернее, идет по некоему внутреннему (т. е. внутри его прочерченному) кругу – кругу полноты человеческого бытия.

Интересно, что Тальберг – персонаж, совсем не органичный дому Турбиных, – на протяжении всего первого разговора с Еленой непрерывно следит за временем: «Что теперь будет. Гм... *Половина десятого*. Так-с... Что теперь будет? <...> Лена. Мне сейчас нужно бежать. <...> В Берлин. Гм... *Без двад-*

⁵¹ Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 325.

цати девяти десять. <...> Дорогая моя, не «хочу», а иначе не могу! Пойми, катастрофа! *Поезд идет через полтора часа.* <...> Елена, Елена, Елена! Я не узнаю тебя. Вот плоды общения с Мышлаевским! Замужняя дама, изменить! *Без четверти десять!* Я опоздаю!» (курсив наш. – Н. Б.)⁵². В образе Тальберга, считающего время, в турбинский дом словно бы вторгается мир рассудочных, расчетливых и прагматичных *чужих*. И это вовсе не мир *истории*, не то, что исследователи Булгакова обычно называют «большим временем». Булгаковская история – это *стихия*; как таковая, она хаотична, лишена конкретных измерений и, следовательно, сама для себя неизмерима, непостижима рационально. Тальберг – персонификация той *псевдореальности*, которая равно чужда и «малой вселенной» дома, и «большому времени» истории.

О Тальберге мы знаем очень мало, однако тех нескольких штрихов, которыми его обрисовал Булгаков, вполне достаточно, чтобы составить о нем целостное представление. Для него тоже важнее всего то, что называют «течением событий» – именно течением, внешним (экстенсивным), подлежащим счету и планированию движением. Вероятно, и вещи воспринимаются Тальбергом прежде всего как носители функций, погруженные в текучее время и оттого способные «забывать» своих исконных владельцев (вещь, понятая функционально, всегда есть не более чем объект владения).

Ясно, что при таком взгляде «место» не обладает экзистенциальной «весомостью», т. е. не связано раз и навсегда с единственным и уникальным существованием человека. Внешним образом «обжитое» место, как только оно покинуто, ускользает, «течет», оттесняется в прошлое, становится прошлым. И это прошлое уже не присутствует в настоящем, но исчезает. Вместе с ним в потоке непрерывного исчезновения течет и сама жизнь.

Подобная восприимчивость к экстенсивному движению жизни не характерна для «ближнего круга» семьи Турбиных. Специфически «турбинское» чувство бытия как бы выхватывает реальность из времени, утверждает ее в некоем не-

⁵² Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. – С. 116–117.

прерывно ддящемся, «вечном» мгновении. В известном смысле настоящее оказывается единственно актуальным временным модусом. Все, что объемлется этим настоящим, образует некое силовое поле, в котором между человеком и вещами создаются отношения глубокой внутренней близости, укореняющие человеческое существование в вещественном мире и тем самым сообщающие вещам несвойственную им от природы меру «человечности». Вещи обретают способность к «пребыванию». Нельзя сказать, что на них совсем не действует время: подобно другим вещам, они изменяются, деформируются, разрушаются. Но при этом они пребывают – как нечто такое, что, будучи «погруженным» в человеческий мир, является его вместилищем, или, проще говоря, «местом». Когда вещь – «место» мира, ее применимость не может быть ограничена практическими функциями; напротив, эти функции оттесняются на второй план, а то и вовсе утрачивают значение. Первичной, важнейшей оказывается не практическая, а символическая ценность вещи: «кремовые шторы» или абажур настольной лампы значимы именно как символ уюта, покоя, равновесия, полноты существования, уединения (или, по выражению Лариосика, «отделенности от всего света»), единства – словом, всего того, что мы привыкли связывать с понятием «пребывание».

«Дни Турбиных» – произведение драматургическое и, в силу своих жанровых особенностей, ограничивающее возможность острого описания мира вещей. В романном тексте такое ограничение снимается. То, что в «Днях Турбиных» мы усваиваем в основном из речи персонажей (Лариосика, Мышлаевского), в «Белой гвардии» может быть показано, продемонстрировано как некая самостоятельная «предметно-атмосферическая» данность⁵³.

Возьмем следующий пример: «Четыре огня в столовой люстре. Знамена синего дыма. Кремовые шторы наглухо за-

⁵³ В. В. Химич справедливо замечает: «Белая гвардия», в сущности, единственное произведение Булгакова, кроме «Дней Турбиных», где вера писателя в гуманистические основы была воплощена в теме дома» // Химич В. В. Указ. соч. – С. 41.

крыли застекленную веранду. Часов не слышно. На белизне скатерти свежие букеты тепличных роз, три бутылки водки и германские узкие бутылки белых вин. Лафитные стаканы, яблоки в сверкающих изломах ваз, ломтики лимона, крошки, крошки, чай...»⁵⁴ Эта, казалось бы, совершенно нейтральная (т. е. объективистски представленная) картина на самом деле является фрагментом той предельно одухотворенной предметной среды, которая одновременно и генерирует, и хранит в себе особую атмосферу дома Турбиных – атмосферу пребывания. Здесь символически важными можно считать, во-первых, указание на «неслышимость» часов, а во-вторых, ту общую светлую тональность описания, которая свидетельствует не столько о колористических свойствах и материальных признаках самих предметов (белизна, свежесть, сверкание), сколько о качестве *действия*, о своеобразной «энергетике события», излучаемой человеком и хранимой вещами. Ощущение вневременности («часов не слышно») усиливается, когда мы читаем описание застолья в конце романа: «Обедали в этот важный и исторический день у Турбиных все – и Мышлаевский с Карасем, и Шервинский. Это была первая общая трапеза с тех пор, как лег раненый Турбин. *И все было по-прежнему*, кроме одного – не стояли на столе мрачные, знойные розы, ибо давно уже не существовало разгромленной конфекницы Маркизы, ушедшей в неизвестную даль... Не было и погон ни на одном из сидевших за столом, и погоны уплыли куда-то и растворились в метели за окнами» (курсив наш. – Н. Б.)⁵⁵.

«Все было по-прежнему», и вряд ли могло быть иначе. Не было роз, «уплыли куда-то» погоны, но при этом «все по-прежнему». Розы, погоны – это внешнее; могли бы исчезнуть и другие атрибуты – те, которые, при всей их действительной или кажущейся существенности, не специфичны для турбинской жизни (в том смысле, что не являются чем-то характерным именно для нее). Главное, что остается, – круг людей,

⁵⁴ Булгаков М. А. Романы: Беляя гвардия, Жизнь господина де Мольера, Театральный роман, Мастер и Маргарита. – С. 31.

⁵⁵ Там же. – С. 205.

объединенный домом, и дом, по своему внутреннему «устройству» (по атмосфере и «энергичной» наполненности вещей) глубоко органичный этому кругу. Здесь время не разрушительно: уничтожая то, что является преходящим по своей природе, оно сохраняет внутренний строй жизни, в принципе не длящийся в эмпирическом времени и потому способный быть неизменным, незыблемым⁵⁶.

Думается, что булгаковский идеал экзистенциально целостного (и в этом смысле неподвластного времени, «пребывающего») существования может быть сопоставлен с идеалом подлинного существования у Л. Н. Толстого. Во всяком случае, в нем больше «толстовского», чем «гоголевского». Вспомним, например, слова Наташи Ростовской о вечности: «Отчего же трудно представить вечность?.. Нынче будет, завтра будет, всегда будет, и вчера было, и третьего дня было...»⁵⁷ Это – не умозрительное, а, скорее, интуитивное представление, которое исходит из переживания вечности как имманентного измерения повседневной жизни, а переживание это, в свою очередь, порождается чувством непреходящей («пребывающей») гармоничности сосуществования с близкими людьми. «Нынче», «завтра», «всегда» – это относится именно к миру семьи Ростовых, к светлой атмосфере родственных и дружеских отношений, к тому внутреннему строю

⁵⁶ В данном контексте уместно привести следующее суждение М. К. Мамардашвили, которого всегда интересовали явления, существующие в «дискретном» (творимом, не связанном с законом причинности и в этом смысле требующем «держания», повторения) времени: «Нельзя сказать: предположим, то-то и то-то воспринято, узнано... Такое предположение не может быть само собой разумеющимся, здесь *нужно каждый раз устанавливать, воспринято или не воспринято*. Восприятие не есть нечто само собой разумеющееся, оно *должно случаться в качестве эмпирического события в мире*» (курсив автора. – Н. Б.) // Мамардашвили М. К. Кантовские вариации. – М., 1997. – С. 39. Повторения, «событийности» требуют все состояния, порождаемые свободным усилием и существующие только благодаря такому усилию – мышление, любовь, нравственность и т. д. Все они не длятся во времени, а воспроизводятся, *повторяются* независимо от действия на нас закона причинности.

⁵⁷ Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 12 т. – Т. 5. – М., 1974. – С. 283.

бытия, который постигается только непосредственным («простым», как сказал бы Толстой) чувством, не содержащим в себе никаких элементов рассудочности или отвлеченного интеллектуализма.

Здесь именно простота и важна; то, что надстраивается над нею, оказывается в той или иной степени несущественным, искусственным, отдаленным от человеческой природы. Не случайно, говоря о доме Ростовых, Толстой постоянно обращает внимание на факторы «атмосферического» плана. Ср., например: «Никогда в доме Ростовых *любовный воздух, атмосфера влюбленности* не давали себя чувствовать с такой силой, как в эти праздники». Или: «Как только Николай вошел в залу, его охватила та *любовная поэтическая атмосфера*, которая царствовала в эту зиму в их доме...» (курсив наш. – Н. Б.)⁵⁸.

Для Толстого исключительно важно все, что связано с «атмосферическим» чувством, а особенно с чувством имманентной чистоты человеческих отношений в их фундаментальном, «родовом» (как бы внеличностном) измерении. В этом плане весьма показательны суждения о Наташе Ростовской в эпилоге романа. Семейная жизнь с ее «простыми» ценностями, любовь к мужу и ребенку (как некое смысловое завершение обычной «влюбленности», генетически ей родственное, но гораздо более высокое по своему бытийному статусу), забота о сохранении именно «атмосферы» семьи, несущей в себе *всю возможную* полноту добра, – вот что составляет основной предмет попечений толстовской героини, и это же – едва ли не предел всех человеческих стремлений для Толстого-мыслителя.

Конечно, нельзя утверждать, что Булгаков вполне разделял толстовское понимание смысла жизни. Сходство между ним и Толстым определяется не столько близостью мировоззрений, сколько общностью подходов к проблеме подлинности человеческого существования. Для обоих писателей первостепенную роль играют те связи, которые обнаруживаются на уровне повседневного со-бытия любящих друг друга, внут-

⁵⁸ Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 12 т. – Т. 5. – М., 1974. – С. 49, 61.

ренне необходимых друг другу людей. Генерирует и сохраняет это со-бытие дом, т. е. замкнутое, обособленное от «большой» истории, но в то же время микрокосмическое пространство. История, конечно, вторгается и сюда, однако она не властна над миром дома, потому что дом изначально – в глубине человеческой души; дом – это первичная «структура» души, ее сокровенная «внутренняя форма». Отчуждаясь от этого дома в себе, человек тем самым отчуждается от себя самого, превращается либо в толстовского «эгоиста», живущего «иллюзией своей особенностью», либо в булгаковского обывателя, связанного с реальностью (в том числе и с реальностью дома, отождествляемого с «квартирой» и представляемого исключительно в контексте «квартирного вопроса») сугубо внешним образом⁵⁹. Дом разрушить нельзя; он – то вечное, что равнозначно человеческой природе, и в этом смысле он первичнее и выше истории.

Из сказанного следует, что внутренняя динамика драматургического мира Булгакова имеет как бы центростремительный характер (то же самое можно сказать и о его художественном мире в целом). Все многообразные движения, все векторы скитальчества, все блуждания в «междумирии» и безвременье, все ориентиры надежды стянуты здесь, явно или скрыто, к одной центрирующей точке – к дому. Дом равно противостоит и спокойной повседневности «других» (обывателей, людей метафизически бездомных), и бурной стихии «большой» истории. Деструктивное время, господствующее за стенами дома, в нем угасает, точнее, преобразуется (насколько это возможно в эмпирическом мире). Оно уже не разрушительно; оно поддерживает, воспроизводит целостность жизни, превращая быт – в бытие, позволяя переживать каждое мгновение как знак равенства между «было» и «будет».

Художественная реальность Гоголя организована иначе: она не центростремительна, а, скорее, центробежна. Прост-

⁵⁹ См. у В. В. Химич о взаимосвязанности в творчестве Булгакова оппозиций «быт/безбытность», «дом/бездомность», «человечность/бесчеловечность» // Химич В. В. Указ. соч. – С. 40.

ранство гоголевских пьес, будучи замкнутым, «домашним», по существу так же пусто и хаотично, как пространство всей гоголевской России. Оно оторвано от обжитого, уютного центра, вообще децентрировано. Любая его точка похожа на другую, поскольку границы между ними призрачны (и Петербург, и город «реvizора»), и прочие места локализации художественного мира Гоголя, при всех их внешних различиях, заражены одним и тем же «вирусом» пошлости, принадлежат к одному и тому же уровню неполноценного бытия; это уравнивает их, делает их в существенном плане одинаковыми).

Но у Гоголя истинным центром и, в известном смысле, истинным «домом» человеческой жизни является трансцендентный мир, или, как писал он в одном частном письме, наше «высокое небесное гражданство». Именно на него указывают и хаотичность пространства, и та ахронность (иллюзорность, спутанность, дезорганизованность времени, демонстрирующие его неприятие писателем), о которой много было сказано выше.

О. Б. Сергеева*

Антонио Менегетти: психологический подход к типологии искусства

Антонио Менегетти – современный итальянский эстетик, психолог, художник и общественный деятель, создатель оригинальной систематики искусства, позволяющей по-новому взглянуть на психологию искусства, а также на актуальные проблемы современной художественной практики. Менегетти не только разработал эстетическую теорию, но и применил ее на практике, создав художественное направление «ОнтоАрт» (искусство Бытия). В основе систематики Менегетти лежит принцип отношения художника к действительности. Это отношение определяется тем, на какой стадии развития находится художник как личность. Согласно Менегетти, эстетический субъект возможен лишь на основе этического субъекта, достигшего экзистенциальной зрелости и аутентичной самореализации. Цель этического этапа для субъекта – познать и исторически воплотить собственное духовное начало (ин-се), которое связывает его с целым Бытия. Менегетти оперирует понятием души вне религиозного смысла. Душа – это онтическое начало в индивиде, формальный разумный принцип, осуществляющий самостановление в истории¹. На пути реализации личность становится точной функцией души. Лишь на основе этической зрелости такого рода субъекту открывается эстетическое как способность созерцать и создавать красоту.

* *Ольга Борисовна Сергеева* – кандидат философских наук, доцент кафедры философии Уральского государственного педагогического университета, директор образовательно-психологического центра «Интуитос» (г. Екатеринбург).

¹ Менегетти А. Тезаурус. – М., 2007. – С. 137.