

ЦВЕТОВАЯ ГАММА И ПРЕДМЕТНЫЙ МИР
В БЕЛОЙ ГВАРДИИ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Нина Каухчишвили

Среди поражающих нас художественных приемов в прозе М. Булгакова следует отметить редкое обилие хроматических нюансов и необычный подход к предметному миру. Кроме того, ему удастся цветными штрихами изменить плоскостной предмет и преобразить его в рельефно-пластический, очеловечить то, что будто аморфно, и в то же время передать тонкими отдельными масками сложнейшие внутренние ощущения.

Итак, отметим, что проза Булгакова выясняется знаком глобальной перекодировки, и это отразилось особенно на предметом мире, в изображении которого может наблюдаться новая концепция формы, которая уже овладела живописью. Решительную роль в этом процессе сыграло возникновение нового типа взаимосвязи между внутренней и внешней формами. Задавая себе вопрос о причине новых взаимоотношений, необходимо исследовать отношения человека к предмету (вещественному миру), которые безусловно зависят от того историко-культурного контекста, к которому они относятся.

Иначе говоря, нам придется изучить личные связи, которые создаются между конкретным лицом и вещами, к которым человек прикасается в непосредственном, повседневном обиходе. Думается, что тут нелишне будет обратить внимание на этот важный фактор в эволюции русской культуры на рубеже прошлого и настоящего веков.

Помимо всего мы исходим из убеждения, что человеческая жизнь тесно связана с использованием вещей, с возникновением новых предметов, иначе говоря тех признаков, ко-

торые дают нам возможность приблизиться к проникновению в тайные причины социально-исторических изменений при истолковании художественного текста.

В произведениях Булгакова поражает, что традиционные тропы теряют свою чисто эстетическо-стилистическую функцию, становятся живыми образами, которые в свою очередь берут на себя роль действующего лица, со-актанта (*actant* по Derrida), если так можно выразиться. Однако, по нашему мнению, можно сопоставить функцию вещи и роль кукольника, который держит в руках многочисленные нити отдельных композиционных действий данного повествования.

Первоначально мы попытаемся ближе всмотреться в функцию цветовой гаммы и изложить несколько соображений о значимости лингвоспектра в поэтических произведениях и указать на возможные сближения с живописью. В 1982 году, изучая лингвоспектр Гоголя, я сопоставила *Вечера* и *Петербургские повести*, с одной стороны, и живопись Венецианова с другой. Выяснилось, что в *Вечерах* преобладает решительно красный цвет – 15,56%; далее следуют черный 10,50% и белый 9,33%, затем золотой 8,17%, который вместе с желтым составляет 9,69%, а голубой и синий вместе 8,36%. Остальные цветные обозначения, взятые вместе, не достигают 6%, хотя они разбиты на 11 оттенков. Кроме того оказалось, что колоритно-сюжетные и словесно-поэтические приемы этих рассказов имеют немало общего с тематикой живописи и хроматической техникой Венецианова.

В *Петербургских повестях* картина меняется. Преобладает белый цвет – 10,60%, который достигает 10,13%, если включить такие светообозначения как свет и светлость в разных градациях; к ним следует также причислить блеск и блестящий 4,72%. Следовательно выясняется, что, вопреки поверхностному впечатлению, светлые оттенки преобладают при описании серо-черного Петербургского климата. Напротив, красный 9,45% отступает на второй план, а черный 5,40% и сине-голубой 3,71% не выделяются среди других групп в Петербургском лингвоспектре Гоголя (Kauchtschischwili 1983: 123-150).

Эти статистические данные (на значимость которых указал в 1991 г. на конференции в г. Тарту М. Гаспаров) подчер-

квивают, что лингвоспектры *Вечеров* и *Петербургских рассказов* фактически совпадают. Но главное, эти статистические данные позволяют нам указать на значимость хроматических оттенков в художественной концепции Гоголя.¹ Современные исследователи доказали, что алогичность придает художественным приемам Гоголя неповторимую оригинальность,² которая часто подчеркивается при помощи цвета. Быть может, не будет преувеличением сказать, что Гоголь иногда мыслит с помощью различных цветных оттенков. Нам, кроме того, интересно, что в *Вечерах* выделяется черный цвет, который соединяется с элементами демонического, а в черно-сером Петербурге поражает бело-светлая тональность.

Общеизвестно, что в соответствии с *Теорией красок* Гете, черный цвет, вместе с белым и серым, отсутствует в хроматическом спектре или в цветовом круге, так как эти цвета не передают света и следовательно это “нецвет”, т. е. ахроматические единицы; того же критерия придерживается и философ Шопенгауер в своей теории красок (Schopenhauer 1816).

Но тут нелишне вспомнить, что благодаря стихам великих поэтов эта отрицательная функция черного цвета отступает на второй план, что подтверждает знаменитое стихотворение Рембо “*Voyelles*” (1872), где черный цвет занимает равноправное положение рядом с другими красками, принадлежащими к основным цветам традиционного лингвоспектра. Иначе говоря, стихи Рембо можно считать новаторством: они отмечают новую ориентацию в хроматической концепции.

То же самое можно сказать про белый цвет, единственный, на котором микроструктура изолируется, по мнению французской ученой Валлиер, поскольку этот цвет имеет

¹ Тут хочется обратить внимание на некое противоречие. Несмотря на то, что Гоголь, вопреки собственному убеждению, представляется нам малоодаренным живописцем, он все-таки владеет способностью “оживить” каждый цветовой мазок, придать любому цвету особенную художественную функцию.

² L. Rasini (1957: 13) доказал во введении к переводам Гоголя, что в мире писателя все вывернуто и что сам он смотрел на все как на опрокинутое. Ю. Манн (1978) думает примерно таким же образом.

двойную ценность: это бесцветная краска и одновременно лучистый знак, содержащий всю гамму лучезарности (Vallier 1989: 25).

Наверно, можно считать хроматическую чуткость Гоголя предвестником поворота в хроматическом восприятии. Словесная игра Гоголя с черным и белым доказывает тонкость его словесно-живописной кисти, и кажется, что он, подобно Рембо, знает, что эти краски внутренне нюансированы и что эта нюансировка занимает свое место в словесном мастерстве этого словесного живописца.³

Эта способность моделирования данного нецвета по внутренней необходимости позволяет отнести Гоголя к предшественникам авангарда. Но главное, он осуществил с помощью слова то, за что будут бороться в начале нашего века, такие живописцы и теоретики как Кандинский и Малевич.⁴

По мнению современных художников и теоретиков, цвет может превратиться в пространственный медиум, он в состоянии передать духовный мир, ощущения той сферы, в которой свет и мир вещей соединяются. Эта теория исходит от Сезанна и его последователей, которые считали цвет великим ноуменом, идеей, в которой осуществляется самая суть “чистого” разума. А сам Сезанн говорил про себя:

Когда я рисую, я не думаю ни о чем. Существуют во мне только краски, в которых таится светлость, а эта светлость представляется мне в свою очередь сутью мышления.

На самом деле доказано, что и Малевич придерживался такого же принципа. Этот чистый разум отразился и на форме квадрата Малевича, форме, которую он подчиняет са-

³ Безусловно черный цвет является поэтическим элементом и до Рембо, но “*Les Voyelles*” ввели эту цветную группу официально, если так можно выразиться, в поэтический лингвоспектр.

⁴ Однако нелишне указать на значимость хроматизма в русской культурной традиции, где благодаря подлиннику, которому подчинялись иконописцы, цветовой спектр усвоил особенную символичность, которой все мастера придерживались. В настоящее время подчеркивается, что русский авангард унаследовал у древней иконописи хроматическую чуткость, которой отличается живопись Малевича, Кандинского, Матюшина.

мым разнообразным испытаниям от ромба до креста.⁵ Это экспериментирование, эта упрощенность первобытной праформы не предвещает смерть древнего искусства а, напротив, знаменует создание нового искусства. Контраст между белым и черным, их оппозиция после футуристического цветного опыта станет вехой нового *кredo* в “Супрематизме” созданном Малевичем.

Эти соображения оправдывают наше решение, приступить к хроматической гамме *Белой Гвардии*, а затем задать себе вопрос, можно ли говорить о поэтическом авангарде у Булгакова, в том смысле, в котором об этом говорится в живописи. Поэтому мы попытаемся сперва изучить основные черты лингвоспектра этого романа. Нам удалось вычислить следующие таблицы:

	цвет	варианты	цвет и варианты	отдельные цвета в лингвоспектре
	A	B	C	D
желтый	16,70%	2,60%	19,33%	5,10%
золотой	15,61%	5,94%	23,04%	6,09%
красный	21,18%	18,95%	40,14%	10,60%
краска	4,09%			1,08%
кровь	6,31%		9,29%	1,37%
розовый	3,34%	3,34%	6,69%	1,75%
огненный	3,34%	1,48%	5,29%	1,27%
пестрый*	7,06%	1,48%	8,55%	2,25%
голубой	10,40%			2,75%
синий	13,22%	3,71%	15,61%	4,22%
лиловый**	2,23%	0,37%	2,68%	0,68%
зеленый	12,63%	3,71%	16,35%	4,32%
коричневый	4,83%	3,71%	8,55%	2,25%

[* Сюда мы причисляем и рыжий. ** Сюда мы причисляем и цветной].

⁵ Ср. каталог “Zeichen des Glaubens” (1980), где неоднократно указывается на формально-символическую и цветовую оригинальность Малевича (Vallier 1989).

Эта первая часть таблицы включает цветообозначения в настоящем смысле этого слова.⁶ Следует вторая часть со цветообозначениями, включая черный и белый, играющие основополагающую роль в языковой живописи Булгакова.

белый*	30,11%	12,25%	42,37%	11,19%
светлый	7,06%	5,20%	12,26%	3,14%
блестящий	6,62%			1,76%
изразцы	2,23%			0,58%
серебряный	5,20%			1,37%
серый	23,04%	10,40%	33,45%	8,84%
бледный	13,75%			3,63%
туманный	8,92%	5,94%	14,85%	4,02%
темный	8,92%	2,97%	11,89%	3,14%
черный	57,99%	6,31%	63,94%	16,89%

[* Сюда мы причислили снег].

Подступая к *Белой Гвардии*, мы постараемся указать на особенности цветовосприятия: думается, что краска-цвет представлена в повествовательной манере Булгакова в двух аспектах: как самостоятельно действующий элемент, определяющий особую атмосферу. Эту функцию в этом романе исполняет, в первую очередь, *белый* цвет.⁷

Итак, был белый мохнатый декабрь... все ветки... стали лапчаты... Гору замело... и стала гигантская сахарная голова. Дом накрыло шапкой белого генерала (16-17).

Эту белизну подтверждает “снежный, прекрасный Город”, но и “белый продолговатый хлеб” (21), ярко белые пятна, которыми автор пытается, вопреки всему, передать безмятежность атмосферы дома Турбиных, несмотря на военную обстановку.

⁶ Я попыталась исследовать хроматическую гамму по возможности точно, но, быть может, что в этой таблице имеются недостатки.

⁷ Цитаты приводятся по М. Булгаков, *Белая Гвардия; Театральный роман; Мастер и Маргарита*; Москва 1975. Страницы этого издания даются в главном тексте. Если нет другого указания, то подчеркиваю я.

Вторую функцию хроматического пятна можно напротив определить как вспомогательную или дополнительную, способную придать особую окраску любому предмету, любым вещественным частицам, любым частям тела и даже душевным ощущениям. Иначе говоря, благодаря цвету вещи и люди приобретают большую выразительность. Кроме того отдельная частица может получить, благодаря присутствию цвета, почти самостоятельное значение и способствовать решительному изменению хода романного сюжета. А в конце концов эти приемы дают автору возможность достичь своеобразного “очеловечивания” отдельных предметов и их частей:

В бронзовой лампе вспыхнул розовый свет и залил весь угол. Пианино показало уютные белые зубы и партитуру Фауста там, где черные нотные закорючки идут густым черным строем и разноцветный рыжебородый Валентин поет (33)

или

В час ночи... пыша красным жаром поддувала, ушел серый, как жаба, бронепоезд и дико завыл (34).

Итак, при изучении первого романа Булгакова, бросается в глаза, что белый цвет составляет фон, на котором выделяются предметы и цветные оттенки описываемой жизненной обстановки. С чисто повествовательной точки зрения ощущаю, что вся сюжетная линия протягивается между двумя полюсами: белым и черным. Но сразу следует заметить, что черный, как у Малевича, не воспринимается как нулевой, это не отсутствие светотени или хроматических нюансов, а хроматически-выразительная единица, передающая особую, своеобразную творческую энергию. Затем следует добавить, что и белый цвет не представляется просто прозрачностью, а скорее знаком цветовой двойственности, о которой говорит французская исследовательница Дора Валлиер, ввиду того, что этот цвет в состоянии передать сложнейшие внутренние переживания.

Обсуждая этот вопрос, необходимо прежде всего уточнить особенность цветового лингвоспектра данного произведения, которое отличается качественно и количественно редким красочным обилием. Эти цветовые приемы соста-

вляют 38,21% всех художественных приемов; кроме того в целом отмечается более 30 цветовых обозначений. Это количественное обилие поражает по сравнению с другими приемами, такими как метафоры и сравнения.

Изучая приведенные таблицы, отметим частоту использования черного цвета, который достигает почти 64% и вновь заставляет вспомнить Малевича, который придал этому цвету жизнотворный динамизм. Выясняется, что эти “нецвета” дают ему возможность достичь совершенно своеобразной выразительности, преодолеть не только традиционные цветовые ограничения, в том числе и лингвистические. Кроме того, черный в разных сочетаниях дает Булгакову возможность жонглировать с требующимися ему выразительно-хроматическими приемами.

Эта внутренняя свобода позволяет ему пользоваться любым цветовым оттенком и двигаясь вслед за Кандинским, у которого сине-голубой цвет вызывает ощущение холода, а далее клонит к лиловому, как к своеобразному переходу к черноте, к той единице, которая в состоянии передать грустно-тяжелые переживания. Возвращаясь к тексту выясняется, что с самого начала мрачная атмосфера гражданской войны создается черными штрихами:

Размотались мерзкие пятнистые портянки. Под ними лиловые шелковые носки... Мышлаевский, в грязнейшей батистовой сорочке, перекрещенной черными подтяжками, в синих бриджах со штрипками стал тонкий и черный, больной и жалкий. Посиневшие ладони зашлепали, зашарили по изразцам (24).

Черный цвет со своим сине-лиловым отблеском превратился в новое цветное обозначение, а поэтически в прием передачи болезненного душевного состояния. Следовательно можно сказать, что черный заменяет желтый, который передавал в XIX в. старчески-болезненные приметы и был знаком внутренних страданий, по крайней мере у Тургенева (Kauchischwili 1969).

Но тут поражает и то, что динамика черноты в состоянии превратить блестящие, обычно у Булгакова теплые изразцы, в противно холодные; словом черный цвет вытесняет теплоту, уют, блеск, свет, т. е., все положительные качества, традиционно связанные с теплотой изразцовой печки.

В конечном итоге Булгаков не ограничивается хроматически-духовным лавированием Кандинского, а прибегает к черно-белому динамизму Малевича, и обогащает диапазон этого динамизма с глубоко психологическим нюансированием. В этом обнаруживается совершенно исключительная творческая сила и энергия. Иначе говоря, художественное письмо Булгакова расширяет и совершенствует достижения русского авангарда своим исключительным умением уловить словесным хроматизмом те тонкости, которые невозможно передать только живописной кистью.

Итак, подтверждается, что Булгаков действует, как весь авангард, по внутренней необходимости, т. е. совершенно свободно выбирает художественно-выразительные средства, которые дают ему возможность создать своего рода словесно-живописный код, в котором сливаются самые разнообразные течения авангарда. Он никогда не пользуется трафаретными приемами, скорее прибегая к 'уродованию' предмета, предавая ему отвратительный черно-серый, часто "грязный" оттенок.

Атмосфера гражданской войны постоянно черная, и это часто подчеркивается усилением контраста между черным и белым или темным и светлым:

Вокруг полковника царил хаос мироздания. В двух шагах от него в маленькой черной печечке трещал огонь, с узловатых черных труб, тянувшихся за перегородку и пропадавших там... изредка капала черная жижа (79).

В этом черном хаосе, кроме того, двигаются жутко-черные предметы:

Вылезли черные и серые, похожие на злых комаров, пулеметы. Стучали гайки, рвали клещи (90)

и все это происходит на фоне белого снега.

В этой последней цитате нетрудно усмотреть типично супрематистскую композицию: в цветовой оппозиции разнообразные формы стремятся диагонально вверх. Иными словами, цвета и предметы тянутся друг к другу не по внешнему обозначению, а по внутренне-диагональной динамике, чтобы не ограничить, не стеснять внутреннюю свободу. Кроме того, я вижу некую супрематистскую направленность и в

постоянном присутствии двух планов: у Василисы мысли постоянно тянутся вверх, к несносным, его пугающих жителям; короче говоря, он постоянно живет в двух планах и эта двухпланность является единственным, что в состоянии придать этой серой, бесцветной личности то отрицательное измерение, которое выкристаллизовывается при прямым контакте с фальшивыми деньгами (см. ниже).

Тут хочется обратить внимание и на другой аспект. В культурном развитии на Западе сопоставление между черным и белым играло в конце прошлого века немаловажную роль и это тесно связано с оккультизмом, который охватил не только Запад, но и Россию. Оккультизм видел в оппозиции между черным и белым своего рода альфу и омегу человеческого бытия. В своем *Cours de philosophie occulte* Элифас Леви писал:

...le noir est l'ombre du blanc et le blanc est la lumière du noir. L'esprit se reflète dans la matière et la matière ne se montre que pour révéler l'esprit; *l'esprit est la pensée de la matière*. S'il n'y avait pas l'ombre, la lumière ne serait pas visible (Levy 1988: 30).

Эти соображения отнюдь не чужды Булгакову как доказывает следующая цитата:

Турбин.. подбежал медленно к спасительным рукам и.. провалился в узкую щель калитки в деревянной черной стене... Калитка под руками женщины в черном... захлопнулась. Глаза женщины очутились у самых глаз Турбина. В них он смутно прочитал решительность, действие и черноту (187).

Чернота выражает тут какую-то секретно-магическую силу, которая овладела героем пока он боролся с ней в бреду; но и после выздоровления он еще долго будет жить под таинственным очарованием этой магической силы, которая ему открылась в "узкой щели калитки". В черноте скрывается такая секретно-волшебная сила:

Турбин... взгляделся в зрачки пациента... Но зрачки у владельца козьего меха оказались обыкновенные, только полные одной печальной чернотой (256).

Тут появляется неожиданно новая примета: как в сказках таинство скрывает сострадание, жалость неизмеримой глубины (Hoisington 1981: 44-45).

Мощность тайной черной силы обнаружилась с самого начала, в мрачной атмосфере, которая мало по малу устанавливается в романной канве, и внутренняя жизнь героев выкристаллизовывается в этой контрастности между белым и черным:

Алексей во тьме, а Елена ближе к окошку, и видно, что глаза ее черно-испуганны.. Скатерть, несмотря на пушки и... на тревогу... бела и крахмальна (20).

Это вновь напоминает супрематистскую композицию, где предметы динамично стремятся вверх и один к другому и эта “крахмальность” придает белизне особый отблеск, динамичную энергию, которая отражается в испуге черных глаз. Короче говоря, по выше указанной хроматической теории, несмотря на преобладание черноты, в белом проглядывает отблеск света, надежды.

Затем хочется отметить, что в общей композиционной канве, как в Супрематизме, черному цвету (*черные войска*) не только противопоставляются *светлые шторы*, т. е. тихий домашний быт. Путем контраста создаются и другие цветовые пятна, как например *зеленые погоны*, в которых опять просвечивает “черное” несчастье. Следовательно, можно добавить, что у Булгакова жизненные тайны передаются такими хроматическими нюансами, которые подтверждают, что “le noir est l'ombre du blanc et le blanc est la lumière du noir”.

Когда черный цвет доминирует в общей пестрой картине, тогда он способен передать ту крайнюю эмоциональность, которая связана со смутным временем:

Генерал побледнел серенькой бледностью, переметнул взгляд с лица Ная на трубку телефона, оттуда на икону Божьей Матери... В коридоре загремело... и красные околыши... и черные штыки замелькали в дверях (135).

Эти словесные картины, созданные живописной кистью, доказывают, что писателю удается преодолеть отдельными тонкими цветовыми мазками лингвистическую условность. Живописные мазки превращаются в знаки/приемы, которыми удается достичь необычной видимости реальности и пластичности благодаря хроматической энергии цвета; эта энергия в состоянии сообщить духовный диапазон любому бытовому предмету.

Короче говоря, писателю/живописцу удастся “переорганизовать” пространство, предоставляя каждому предмету особую художественную функцию, исключительно в соответствии с внутренними требованиями. Из последнего примера выясняется, что Булгаков, как Малевич, прибегает к пестроте, когда он убежден, что одна чернота или белизна не в состоянии полностью передать внутреннюю энергию и тайные проблески света.

Вернемся к отношениям между Булгаковым и авангардом. После сказанного выше можно добавить, что Малевич стремится к праформе, экспериментируя отношения между внутренней и внешней формой, до тех пор, пока внутренняя энергия не победит окончательно. Это результат полного подчинения своей палитры только собственным правилам; пестрота отступает на второй план, появляются яркие красочные пятна, в которых просвечивают световые оттенки, их потенциально выразительная энергия измеряется в сравнении с черным и белым.

Нам кажется, что подобное происходит и у Булгакова: он экспериментирует языковыми приемами, которые его редко удовлетворяют. Как и Малевич он борется за словесную праформу и ему кажется, что ее можно достичь только с помощью предметов и красок, создавая своеобразную словесную праформу: слово/предмет и слово/краска.

Такое искание праформы отразилось в особой стилистико-синестетической организации текста:

Тогда тревога и тоска в розовой спальне вдруг стали таять и расплываться. Тоска пришла, как серый ком, рассевшийся на одеяле, а теперь она превратилась в *желтые струны*, которые потянулись, как водоросли в воде (175).

Мы уже видели, что обстановка гражданской войны требовала необычного стилистического материала:

В темноте коридора, под *малиновый тихонький звук шпор*, Студзинский заговорил негромко (91).

Выразительность цветного пятна интенсифицируется тут звуком, имеющим тонко военную окраску, способствуя усвоению совершенно чуждой атмосферы. Иными словами, Булгаков, как Кандинский и Скрыбин, мастерски сочетает хрома-

тически-звуковую тональность и подчиняет ее словесной необходимости. Следовательно, Булгаков, как Достоевский,⁸ а позже и авангард подчиняется только внутренней “потребности” и создает особенную словесно-хроматически-музыкальную праформу.

Перейдем теперь к миру предметов, который мы рассмотрим преимущественно под цветовым углом зрения. Нетрудно доказать, что истолковывая функцию этого предметного мира, писателю/художнику удастся, по убеждению П. А. Флоренского (1985: 320),

преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и следовательно, задача искусства — переорганизовать пространство, т. е. организовать его по новому, устроить по своему.

Далее Флоренский подчеркивает, что

художественная суть предмета есть строение его пространства, или формы его пространства, а классификации произведений искусства надлежит прежде всего иметь в виду эту форму.

Под таким углом зрения и с точки зрения западного читателя мы намерены приступить к изучению некоторых предметов в *Белой гвардии* и начнем с ранее истолкованной “изразцовой, голландской печки”. Появившись в самом начале текста, она не только выступает как живое существо в развитии романной канвы в целом, но и как предмет, с которым должны соразмеряться все персонажи. Эти изразцы привлекают всех к себе: они заставляют каждого члена семьи Турбиных и их друзей вступить с ними в личные сношения и от этих отношений, отчасти, зависит судьба каждого отдельного лица.

Далее поражает, что этот предмет (печь) упоминается сравнительно редко и, все-таки, глубоко врезается в читательскую память. Уже на первых страницах повести эта печь

⁸ У Достоевского читаем в *Подростке*: “...я вдруг вздумал записать слово в слово... вздумал это вследствие внутренней потребности” (XIII: 5).

возникает неоднократно (14, 15, 17, 18, 19, 22, 24, 34). И тут хотелось бы заметить, что в первой части произведения она исполняет важную роль, которую можно уподобить хору в греческой мистерии. На самом деле через эту печь мы знакомимся с действующими лицами, обстоятельствами их жизни, конфликтами в их судьбе. Иными словами, нам кажется, что этот предмет символ всей жизненной ситуации этой романной канвы.

Потом надо добавить, что эта “вещь” выполняет в буквальном смысле и функцию слова, и в то же время внимательного “наблюдателя”, который аккуратно “регистрирует” все то, что непосредственно связано с судьбой семьи Турбиных. Нетрудно определить, что этот предмет играет тут роль действующего лица или греческого хора, усваивая роль стенной газеты, которая все фиксирует; иными словами, это живая память, семейная хроника, которая все бережет для будущего. На самом деле по записям на ее изразцах можно следить за главными событиями и переживаниями, потревожившими семейную жизнь Турбиных.

В то время как повествовательные нити переплетаются и перекрещиваются, печь как бы теряет временно свою власть, либо роль кукольника и события еле или только косвенно до нее доходят. Иными словами, этот голландский изразец превращается в простую печь, утрачивая роль греческого хора и актанта. Однако эти стенные записи — память — не исчезают и сохраняют как бы тайно все для будущего.

Но эта переходная функция прерывается внезапным появлением в ее пространственном владении нам знакомых лиц и функция греческого хора не только возобновляется, но и достигает своего апофеоза. Печка предстает перед нами, когда судьба Турбина претерпевает решающий кризис, когда опасаются, что он не переживет смертельной болезни (250). Всем приходится вновь всецело отдаться покровительству “печки Саардама”, ждать от нее окончательного решения “Судьбы”.

Следовательно, этот предмет глубоко врезается в читательскую память, благодаря такому активному участию в событиях, которые взбудораживают жизнь этой семьи. За все это время, кто бы ни появился в семейном пространстве

Турбиных, все знают, что многое в их судьбе зависит от этого изразца-покровителя.

Однако глубоко личные отношения Булгакова к этому предмету находят подтверждение в *Театральном романе*. Там вновь появляется “голландка”, но московская печь действует лишь временным признаком внутреннего волнения Максудова, а “личные” отношения с этим предметом отсутствуют. Вопреки этому и она все-таки служит живым доказательством тому, что определенная вещь может выступить внешним признаком внутреннего волнения, хотя она появляется только мимоходом, не столько временно действующим лицом/актант, а скорее спутником, который поддерживает одну из повествовательных нитей центрального хода сюжета.

Кроме того, появлением “замечательной печи” (17) подтверждается то постоянство (константа), о котором говорят семиотики и структуралисты. Речь идет о роли отдельной “вещи”, которая существует в пространстве или окружающей среде этой печи и становится временным спутником, соотносительным элементом. В отличие от первой повести, главное действующее лицо тут не вступает в лично-интимные отношения с побочными предметами, так как они лишь временно с ней сталкиваются. Но следуя за только временно появившимся предметом/актантом, получается впечатление, что во всех этих вещественных мелочах отражаются отрезки личных, особенно чутких отношений автора к предметному миру.

Конечно, функция вещей/актантов не исчерпывается личным отношением, но важно то, что на основе такой связи определенная “вещь” превращается в активно действующий двигатель внутри повествовательной канвы: предмет становится приемом, который воздействует на ход событий: то замедляет, то ускоряет, либо неожиданно прерывает повествовательную нить.

Другим таким предметом можно считать “кремовые шторы”, которые появляются тоже лишь несколько раз в пространстве дома Турбиных в самом начале *Белой гвардии* (19, 35, 40). Но эта “вещь” сразу запоминается цветовым нюансом: шторы кремового цвета тогда, когда они передают ощущение

уюта и атмосферу той интимности, которой отличается домашний быт Турбиных, вопреки столь сложной внешней обстановке. Этот предмет действует свидетелем, тихо и добродушно наблюдающим за всем, и как бы чувствуется, что эти шторы всё и всех взяли под свою защиту. Тут выясняется, что цветовой оттенок в состоянии придать предмету совершенно своеобразную значимость, обычно ему не свойственную.

Елена плакала

в комнате... где за ситцевой занавеской... у цинковой ванны, металось пламя сухой... березы (28).⁹

В этой жалкой атмосфере уют исчез и с ним изменился “кремовый” оттенок. Иначе говоря, штора превратилась в безликую ситцевую занавеску; потеряв цветовой оттенок занавеска становится просто бытовым предметом. Это предвестник надвигающейся опасности. “Охранительная” функция совершенно исчезает.

Однако этот предмет выступает и как важный композиционный прием. Как и у Гоголя, загадка ключевой функции этой вещи разъясняется только на последних страницах второй половины повести, где кремовые шторы вновь появляются, когда все вернулись к былому “теплу и уюту”, в тот дом, где были

замечательные кремовые шторы на всех окнах, благодаря чему чувствуешь себя оторванным от внешнего мира (199).

Иначе говоря, здесь выясняется, что этот внешний признак указывает на присутствие внутренней связи между видимым и невидимым мирами.

Хочется подчеркнуть, что и эта “вещь”, как и печка, появляется и в других повестях; мы вновь встречаемся с ней в *Театральном романе*, где она превратилась в “тюлевую занавеску”. Несмотря на качественное изменение (“шторы” стали просто “занавеской”), ее роль в сущности не изменилась, она и тут внимательно следит за всем и всему покровительст-

⁹ Принадлежат к этой же категории: “белые занавеси” 83; “беленькая шторка” 160, 176; “штора”, 191, которые появляются и в варианте “завеса бреда” 251; “рваная завеса тумана” 254; “занавес Бога” 270.

вует. Но вот она становится жертвой “жирного, полосатого кота”, который “вцепился в неё и полез вверх. Тюль не выдержал... и на нем тотчас появились дыры” и наконец кот “сполз с занавески, распоров ее донизу”. (360).

Тут шторы/занавеска неожиданно превратились в клочки и как бы отrekliсь от всякого сочувствия. Тем не менее эта вещь по прежнему выполняет роль древнегреческого хора, стала гласом неизбежности судьбы Максудова. Занавеска подтверждает, что предчувствия неудачи все-таки не обманули Максудова.

Ту же функцию выполняют рояль, самовар, ноты “Фауста”, “бронзовый пастушек” на часах, играющих гавот, абажур, части тела, одежда и даже еда. Этот последний “предмет” придает некоторым сценам живой колорит и одухотворяет отдельные приключения своей исключительной жизненностью и выразительностью как у Гоголя.

Предметный мир у драматурга Булгакова не ограничивается символической или со-актерской функцией. Предмет и композиционная единица, активный чертежник, который обрисовывает основные линии (границы сценария) пространства, как доказали приведенные примеры. Но главное, — вещь в состоянии обрисовать основные черты характера действующих лиц. Думается, что доказательством может служить появление личности антагониста в романном пространстве: домовладельца, у которого Турбины нанимают квартиру, инженера по кличке Василиса, и он целиком строится чисто предметными чертами (36).

Эта особенность нашла отражение в одной из самых увлекательных и своеобразных “открытых” сцен, которая, как у Гоголя, получит внутреннюю мотивацию во второй части повести, в сцене *волшебного* воровства. Василиса думал только о том, как бы аккуратно запрятать свои драгоценные “вещи”. Каждая из этих “вещиц” требовала особенного ухода и этим как бы выкристаллизовывается недоверчивый, крайне корыстный, не “прозрачно” честный характер этого инженера. Василиса, взявшись за свой “труд”, был уверен, что никому не удастся разглядеть тайну его хитростей, и был совершенно убежден в своей правоте, хотя он скрывал свои ночные деяния от жены. После долгих стараний, он спрятал

свои вещицы “в тайничке” и, завершив успешно эту работу, он “вдохновенно потер ладони”, не заметив, что за ним следила какая-та “волчья оборванная серая фигура” (37).

Изучая отношения Василисы к его окружающему миру, невольно убеждаешься в том, что Булгакову удалось “очертить” характер этого инженера, показывая его личные отношения к каждой отдельной вещи. Думается, что этой техникой обнаруживается, что Флоренский был прав, когда он изучал в *Органопроекции* взаимоотношения между предметами и частями человеческого тела:

орудия расширяют область нашей деятельности и нашего чувства тем, что они продолжают наше тело (Флоренский 1979: 39).

По этой теории, можно “уподобить искусственные произведения техники искусственно выросшим органам” (Флоренский 1979: 39). В дальнейшем эти принципы прикладываются Флоренским к разным изобретениям, к архитектурным постройкам, к человеческому жилищу и выясняется, что техника Булгакова близко сходится с этой теорией.

Итак, исследуя заботы инженера о материальном благополучии собственной души и вещей нетрудно установить, что он каждой из них глубоко сочувствует и создавал персональные отношения:

Из глубины... ящика... выглянул на свет Божий аккуратно перевязанный крестом и запечатанный пакет (37).

Внутренняя жизнь Василисы до такой степени погружена в этот пакетик, что не будет преувеличением сказать, что эти вещи кажутся нам, по Флоренскому, продолжением его тела:

Взял стул, влез на него и руками нашарил что-то... провел ножичком вертикально вниз по обоям, а затем под прямым углом вбок, подsunул ножичек под разрез и вскрыл... тайничок, самим же им изготовленный в течение предыдущей ночи (37).

Все эти поразительные результаты работы ловких рук этого человека, умевшего мастерски справиться с любым орудием. Кончая свою ночную работу, он нарезает такие полоски обоев, что они легли

на разрез так аккуратно, что прелесть: полубукетик к полубукетику, квадратик к квадратику(37).

Эта старательность, хотя она в конечном итоге окажется бесполезной, создает впечатление, что в этой бесподобной аккуратности усдиняются внутренняя мелочность с внешней точностью, как доказывает деликатный отбор рисунка цветных букетов на обоях.

Итак, эти действия подтверждают мысль, что внешние признаки передают внутреннюю сущность этой души, и каждая черта, каждый жест, каждое рассуждение и каждая вещь в руках этого человека представляется нам видимым откликом его внутренней сущности. Все это лишний раз подтверждает, что эти две сферы постоянно связаны в творчестве Булгакова. При появлении каждой новой “вещицы” подтверждается эта взаимосвязь а особенно, когда перед ним предстают деньги:

В ящиках прозвучало *нежно* и перед Василисой на красном сукне пачки продолговатых бумажек... И надо всем предостерегающая надпись: “за фальшувания карается тюрьмою” (37-38).

Но тут вдруг выясняется, что трусливый Василиса не боится этой кары. Напротив, он берется за аккуратный пересмотр фальшивых “денег” и не стесняясь самого себя, откладывает “фальши” на извозчика и на базар, несмотря на то, что “конно-медный Александр II... раздраженно косился” на эти деньги. Но его даже не смущает, что “на бумажки в ужасе глядел чиновник со Станиславом на шее – предок Василисы”. Точно также он ничуть не смущался, что присутствуют “мягко блестящие корешки Гончарова и Достоевского” и отнюдь не испугался перед “мощным строем” рядом стоящего “золото-черного конногвардейца Брокгауз-Эфрон” (38).

В предыдущих примерах речь шла об отдельных предметах; здесь напротив мы сталкиваемся с взаимодействием разных предметов, которые вместе представляют одну композиционную единицу, на которой держится вся структура второстепенного действия, связанного с “инженером Василисой”.

Во второй части выясняется, что Булгаков на редкость способный архитектор и умеет строить тончайшие параллели. Итак, совсем неожиданно обнаруживается, что вся

предыдущая сцена лишь подготовка к окончательному крушению “планов” инженера. Василиса попадет в ужасное положение, и это событие создается по принципу обратности: не он создает отношения к предметам, а предметы очеловечились и начинают действовать:

Темнота с улицы глянула на Василису куском *серого неба*, краем *акаций*, пушинками. Вошло всего трое...

(как будто с обыском):

Тогда, извините, пожалуйста, — голос Василисы *звучал бледно, бескрасочно* (208).

Эта отрицательная синестетическая метафора передает внутреннюю трещину в душе Василисы, выступает как признак той трусости, которая возникла во время воровства как композиционная кульминация. Возникают резкие контрасты: *волка*, *гиганта* и третьего с изуродованным лицом, “в два цвета” — *восковожелтым* и *фиолетовым*, глаза смотрели страдальчески-злбно (209).

В первоначальной сцене мы встретились с невидимой “волчей серой фигурой” (37), отмеченной нейтральным цветовым оттенком. Это “серое” пятно “обратилось” теперь в “бесподобную волчью дерзость”, и получило небывалую цветовую окраску: “восковато-желтую” и “фиолетовую”. Внутренняя “двойственность” корыстного Василисы передается “бледной бескрасочностью”, а двойственная пошлость гиганта резким “желто-фиолетовым” цветовым пятном. Иначе говоря, вся мнимая *прелесть* и какая-то нежность рухнули и Василисе почудилось, что “цветы букетами зелени на обоях попрыгали немного в глазах” (209).

Этот цветовой сигнал позволяет выяснить, что уже знакомые нам исторические “громады” получают новую художественную функцию, чем они и доказывают, что даже они не в состоянии победить таких волков:

В кабинете загорелась *зеленая лампа*, и Аександр II, возмущенный *до глубины чугунной души*, глянул на троих (210).

Этим цветовым сигналом обозначается до нельзя трагикомическое воровство, а переключение всей ситуации обозначается появлением новых красочных пятен, которые передают внутренние потрясения трусливого Василисы:

В голубых глазах Василисы прыгал ужас (210).

Вот так революция, — подумал он в своей розовой и аккуратной голове (212)...

Василиса изменился в лице, его щеки порозовели (213).

Так цветовая гамма дополняет функции вещественного мира и придает отдельным предметам особенную пластичность и, быть может, какую-то выпуклость: “Со стола взял стеклянные часы в виде глобуса, в котором жирно и черно красовались римские цифры” (212).

Итак, изучая красочную палитру и предметный мир в творчестве Булгакова, замечаем, что он умеет увидеть и поймать цветовые и предметные тонкости. Поэтому фиолетовый цвет может стать страдальчески злобным, а через оттенки цвета удастся придать неправдоподобную пластичность предметам. Поэтому словарь “Брокгауз-Эфрон” может превратиться в “золото-черного конногвардейца” (38). А любая, самая обычная повседневность может переродиться:

Но вдруг побегут два голубоватых конуса — пролетят немецкие машины, или же покажутся черные лепешечки тазов и от них короткие острые тени (105).

Этот пример доказывает до какой степени предметный мир играет решающую роль в человеческой жизни, лежит в основе философского осмысления жизни. Надеемся, что нам удалось доказать, что предметы не являются чисто формальными вещами; напротив, путем тесной связи человека и предмета, Булгаков пытался решить основные жизненно важные духовные вопросы. К тому же стремился и русский авангард, экспериментируя бытовыми предметами, формой и цветом.

По убеждению выше упомянутой Доры Валлиер, русский авангард отличается тем, что он, подчиняя любую единицу суровому испытанию, стремился неустанно к праформе. Это доказывается на примере В. Хлебникова, (“слово как такое”), Р. Якобсона (“звук как таковой”). К этой же категории принадлежит и Малевич (“форма как таковая”). Нам хочется добавить, что то же самое можно сказать про Мандельштама,

у которого до самого конца преобладает “камень как таковой”, а относительно Булгакова можно говорить о “слове/предмете” и о “слове/цвете” как таковых. Думается, что поэтому Булгакова можно считать одним из самых смелых строителей поэтического авангарда.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Достоевский Ф.
1975 Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. XIII. Ленинград, Наука, 1975.
- Hoisington S.
1981 Fairy-Tale Elements in Bulgakov's *The Master and Margarita*. — SSEEJ, 25, II (1981).
- Kauchtschischwili N.
1969 La narrativa di I. S. Turgenev. Problemi di lingua e arte. Milano, Vita e Pensiero, 1969.
1983 Gogol' pittore e ritrattista. — In: Gogol' e la sua opera, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1983.
- Levy E.
1988 Cours de philosophie occulte. Paris, Tredaniel, 1988.
- Манн Ю.
1978 Поэтика Гоголя. Москва, Художественная литература, 1978.
- Pacini L. (trad.)
1957 Tutti i racconti di Gogol'. Roma, Casini Editore, 1957.
- Schopenhauer A.
1816 Über das Sehen und die Farben, Leipzig 1816.
- Флоренский А.
1969 Органопроекция. — Декоративное искусство XII (1969).
1985 Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. — В кн.: Статьи по искусству, под ред. Н. А. Струве, Paris, YMCA-PRESS, 1985.
- Vallier D.
1989 Du noir au blanc. Les couleurs dans la peinture. Caen, L'Échoppe, 1989.
- Zeichen des Glaubens*
1980 Zeichen des Glaubens — Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20 Jahrhunderts, herausgegeben von Wieland Schmied. Milano-Stuttgart 1980.