

Н.А.Дождикова

СВЕТ И ТЬМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М.БУЛГАКОВА

Исследуется ключевая роль образов света и тьмы в формировании художественной картины мира в прозе М.Булгакова. Раскрывается двойственная природа образов света и тьмы. Отмечается особое внимание писателя к характеру освещения, источникам света. Если в произведениях 1930-х гг. главную роль играют природные источники света (солнце, луна, молния), то в прозе 1920-х гг. — свет электрический. Особое значение в творчестве Булгакова имеют сюжетные ситуации, связанные с ярким электрическим освещением. Не менее значимы у Булгакова и образы тьмы — не только как основа природного и городского пейзажа, но и как активно действующая в мире сила. Исследуется трансформация традиционного круга значений света и тьмы в прозе писателя, когда свет оказывается связан с темами агрессии, гибели, катастрофы, а тьма, в свою очередь, приобретает позитивные, защитные функции. Делается вывод о том, что парадоксальная антитеза губительного света и спасительной тьмы — одна из базовых черт художественного мира Булгакова.

Ключевые слова: проза М.Булгакова, образы света и тьмы, художественная картина мира

Свет и тьма в их разнообразных художественных проекциях относятся к числу основных характеристик художественного мира Булгакова.

На первый взгляд может показаться, что первостепенное значение в булгаковской картине мира имеет свет. Пространство его прозы часто буквально залито светом, иногда чрезмерно ярким, резким, раздражающим. Совершенно очевидно особое авторское внимание к «режиму подачи» света — его силе, интенсивности, прерывности-непрерывности и т.д., а также к источникам света. Все это создает впечатление продуманной сценической постановки света, что было отмечено еще первыми исследователями творчества Булгакова [1, с. 618]. Если в последнем романе световую тональность определяют естественные, природные источники (солнце, луна, вспышки молнии), то в творчестве 1920-х гг. главную роль играет электрический свет. Например, педалированная электрическая иллюминация в очерковой прозе этого времени («Торговый ренессанс», «Столица в блокноте», «Сорок сороков» и др.) становится главным способом «показа» оживающей в эпоху НЭПа Москвы. Здесь электрический свет обретает почти космогоническое значение: свидетельствуя о возрождении жизни после тьмы и хаоса революционной смуты, он отсылает к библейскому сюжету первого дня творения, появления света и отделения его от тьмы.

Но само обилие электрического света в художественном образе мира актуализирует его сумеречные, ночные стороны. Уже в ранней булгаковской прозе присутствует постоянный темный, мглистый фон, который часто не менее навязчив, чем яркий свет.

Тьма (и ее производные: мгла, мрак, туман, сумерки и т.д.) является основой большинства обстановочных и пейзажных описаний. Чаще всего это унылый или зловещий пейзаж. В подавляющем большинстве случаев — зимняя выюжная ночь, что мы видим практически всегда в военной и «врачебной» прозе Булгакова. Непосредственную связь этого пейзажа с мифологией зимнего беснования регулярно подчеркивает и сам автор: «В зимние вечера, когда бес, прикинувшись выюгой, кувыркался и выл под железными желобами крыш...» («№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна») [2, с. 243]; «Вьюга свистела, как ведьма, выла, плевалась, хохотала, все к черту исчезло...» («Пропавший глаз») [1, с. 125]; «Ведьма — сухая метель загремела воротами и помелом съездила по уху барышню...» («Собачье сердце») [2, с. 121] и пр. В позднем творчестве зловещий пейзаж меняется: это, как правило, грозная тьма с ливнем и молнией.

Тьма в прозе Булгакова 1920-х гг. связана с представлениями о демонических началах не только стихийной природной, но и народной жизни. Так, в «Записках юного врача», в характерной для поэтики Булгакова игре значениями слова, метельная тьма — это еще и символ темного, невежественного сознания деревенских жителей, не умеющих разумно и ответственно отнестись к своему здоровью. Особенно пронзительно этот мотив звучит в рассказе «Звездная сыпь», где доктор, в основном безуспешно, пытается убедить сифилитиков лечить свою болезнь, которой они не понимают и не боятся: «...и я не мог разыскать их в снежной мгле» [1, с. 144].

Тьма у Булгакова регулярно предстает как некая активная сущность, способная порождать феномены, в контексте его прозы безусловно inferнально окрашенные. В «Белой гвардии» из тьмы появляются сначала германский, а в финале — большевистский бронепоезд, описанные как рептилоподобные чудовища; из «угольной тьмы» у Владимирской горки возникают, как ее прямые порождения, бандиты, которые вскоре ограбят инженера Лисовича; наконец, из тумана и сумерек возникает «страшная армия» Петлюры, о демонической природе которой неоднократно напоминают, например, «хвосты на головах» ее представителей (так автор показывает шлыки на головных уборах украинской армии).

Активность тьмы, связанная с потенциальной угрозой или опасностью, обнаруживается и в сквозном для творчества Булгакова мотиве ночного стука в дверь (или окно). Ночной стук, в авторском определении, как правило, «зловещий», раздается почти в каждом произведении Булгакова. Любопытно, что во «врачебных»

рассказах «зловещий» ночной стук — обычная ситуация, обусловленная самой профессией героя, которого могут поднять в любое время на вызов к пациенту, находящемуся, может быть, за много верст от больницы («Тьма египетская», «Пропавший глаз» и др.). В последнем романе ожидание мастером ночного стука в дверь, помимо актуальных внутрисюжетных ассоциаций, отмечено и страхом перед демонической сущностью тьмы, представляющей героя в образе «очень гибкого и холодного спрута», который «своими щупальцами подбирается непосредственно и прямо к ... сердцу» [4, с. 142].

Наконец, активность тьмы проявляется еще и в том, что она не только порождает явления демонического порядка, но и поглощает кого-либо или что-либо. Исчезновение во тьме — постоянный мотив у Булгакова: так «нырнул во тьму», запалив дворец, Тугай в финале рассказа «Ханский огонь» [2, с. 399]; Шполянский, по словам сослуживца, «отправился один во тьму на разведку» и не вернулся [1, с. 294]; «сгинула... в мраке» армия Петлюры (сама порожденная некогда туманными сумерками) [1, с. 523]. Иногда это исчезновение может представлять как «растворение» или «размывание» персонажа во тьме, как это случается, например, в «Театральном романе»: Бомбардова «размыло где-то в полумраке» [3, с. 445]; «...фигурка шарахнулась, и ее размыло где-то в сумерках на лестнице» [3, с. 499]. (У Максудова это вызывает чувство пребывания в мире потустороннем).

Но чаще всего тьма «съедает» людей или предметы: «Я привернул выключатель, и мгновенно тьма съела мою комнату» («Морфий») [1, с. 153]; «Пружинно прыгнув в сутроб, фигура ушла вверх по улице, ... и метель, темнота, сутробы съели ее...» («Белая гвардия») [1, с. 203]; «...оба убийцы бросились с дороги в стороны, и тьма их съела между маслинами» («Мастер и Маргарита») [4, с. 648]. В последнем романе, где энергия тьмы достигает максимальной интенсивности, тьма не просто «съедает» что-то или кого-то, она «поглощает», «пожирает», «обрушивается», «накрывает», «наваливается», «заливает». В описании последнего полета героев «Мастера и Маргариты», покидающих землю, характерна фраза: «Они пролетели над городом, который уже заливала темнота...» [4, с. 709]. В каком-то смысле, обобщенной формулой последнего романа становится «заливающая» мир темнота.

Мотив исчезновения кого-либо во тьме довольно рано обнаруживает у Булгакова очень существенный смысловой поворот. Это не просто уход героя из освещенного сценического пространства. И это, как правило, вовсе не гибель героя. Растворение персонажа во тьме как бы приобщает его природе тьмы, делает его частью тьмы. Эта ситуация слияния с тьмой разнообразно варьируется в прозе Булгакова. Опыт приобщения к темноте («сумеркам») переживают герои рассказов «Красная корона» и «Морфий». Правда, в первом случае герой душевно болен («Но вот наступает вечер... Я становлюсь серым, растворяюсь в мрачной гуще, как растворяются мои мысли...») [1, с. 444], а во втором — страдает тяжелой наркозависимостью («Какая пустыня. Ни звука, ни шороха. Сумерек еще нет, но они где-то притаились и ползут по болотцам... И я ползу, опираясь на палку...») — здесь ощущение себя как бы частью наступающей, «ползущей» тьмы предвещает наркотическую галлюцинацию доктора Полякова [1, с. 170]. Но вот в «Записках юного врача», где постоянно повторяется сюжет поездки медиков по вызову в ночную метель, герои и сами чувствуют себя частью этой «сатанинской вертящейся мглы» («И мы ... уехали в страшную даль, ... пронеслись, как черный призрак, ... сквозь взбесившийся белый океан...») [1, с. 125].

Наконец, самое, пожалуй, важное заключается в том, что приобщение к тьме обнаруживает ее позитивные, защитные функции. Это не отменяет ее демонической природы, а может быть ею же и обусловлено. Так, в отрывке «Ночь на третье число» доктор Бакалейников мечтает, чтобы пришли из тьмы большевики и уничтожили петлюровскую армию («Господи... Дай так, чтобы большевики сейчас же вон оттуда, из черной тьмы за Слободкой, обрушились на мост») [1, с. 512]. Причастность самих большевиков демоническому началу, акцентируемая через метафоры ночной вьюги, мглы — сквозной мотив «Белой гвардии». Однако спасительная роль этой силы, способной обуздать демоническую же стихию националистического движения, — мысль, периодически возникающая в прозе Булгакова 1920-х гг., а затем и в пьесе «Дни Турбиных».

Слияние с тьмой может защитить от гибели. Стать темным — единственная возможность остаться живым. В этом смысловом ключе построена одна из самых трагических сцен романа «Белая гвардия» — сцена гибели штабс-капитана шестой батареи, который, оставшись в полном одиночестве и неведении, попытался выбраться из «тьмы и... густой метели» в Город: «Крутило и вертелo, и капитан тыкался в холодном визге метели, как слепой. Так в слепоте он долго возился, пока не снял на ощупь, в снежной тьме, первый замок... Затем ушел в тьму, предварительно задув лампу. Часа два он шел, утопая в снегу, совершенно невидимый и темный, и дошел до шоссе, ведущего в Город. На шоссе тускло горели редкие фонари. Под первым из этих фонарей его убили конные с хвостами на головах...» [1, с. 323]. Эта потрясающая по лаконизму и безнадёжности сцена демонстрирует довольно рано наметившееся в прозе Булгакова (уже в первой половине 1920-х гг.) противопоставление спасительной тьмы и губительного света.

Важно и то, что тьма спасает не только от физической гибели. В «Красной короне» герой стремится «стать сумерками», поскольку только тьма освобождает и от моральных страданий, давая измученному человеку душевный покой.

Таким образом, не тьма, а свет оказывается источником опасности, беды, катастрофы. Эта особенность света отразилась в одном из наиболее характерных его авторских определений — «страшный свет». Именно он преобладает в освещении булгаковского художественного мира. Источники его могут быть самые разные.

Здесь не работает антитеза света искусственного и света «живого», природного огня. Так, солнечный свет в последнем романе М.Булгакова — «страшный свет», связанный с мотивами агрессии, смерти — или же кары, возмездия [5, с. 152-153]. Даже в огне домашнего очага, традиционно окруженного «позитивными» ассоциациями, проступает природа адского пламени. Это мы видим в образах многих булгаковских печей: от печей в старых интеллигентских квартирах (Турбиных или Преображенского) до советских керосинок (в самом лирическом рассказе «Псалом» 1923 г. свет в окошечке керосинки описан как «маленький, радостный ад»). Инфернальными признаками наделены и «ревушие примусы» в коммунальной кухне («Мастер и Маргарита»). Не случайно примус в руках Бегемота оказывается в конце концов и «оружием возмездия» современной Москве.

Но все-таки самым «страшным» оказывается у Булгакова свет электрический. Это очевидно в повести «Роковые яйца», где электрический свет — единственный источник «красного луча», порождающего чудовищ [6, с. 41]. Но и в очерках на тему «московского ренессанса», и во «врачебной» прозе, где мы видим своеобразный гимн электричеству как одному из главных благ цивилизации, электрический свет обнаруживает свою люциферическую природу. Так, например, в очерке «Сорок сороков» (1923 г.) Булгаков пишет: «Москва заливается огнями с каждым днем все сильней... Москва спит теперь, и ночью не гася всех огненных глаз» [2, с. 283]. Эти раскрытые во сне «огненные глаза» — светящиеся окна столицы — явная отсылка к не раз цитируемому Булгаковым бунинскому рассказу «Господин из Сан-Франциско», где огромный корабль — символ современной цивилизации — сияет в ночном океане «бесчисленными огненными глазами» (или «огненными несметными глазами») [7, с. 219, 233]. Однако и бунинский корабль, и булгаковский город восходят к мифопоэтическому образу многоглавого и многоглазого змея или дракона, часть глаз которого всегда открыта во сне. Кроме того, сон с открытыми глазами — примета демонического пейзажа у Гоголя: в «Вие» Хома во время полета с ведьмой видит ночной мир, в котором «все, казалось, как будто спало с открытыми глазами» [8, с. 163]. Так образ демонического ночного города у Булгакова перекликается и с образом демонической ночной природы у Гоголя.

Впрочем, не только Москва, но и Киев, каким он показан в «Белой гвардии», — город подчеркнуто электрический. Световой портрет Города в романе подобен световому портрету Москвы в прозе и очерках 20-х гг., и в нем также важен второй план, разрушающий позитивное впечатление от блеска и сверкания городской жизни: «Свет с четырех часов дня начинал загораться в окнах домов, в круглых электрических шарах, ... и в стеклянных сплошных окнах электрических станций, наводящих на мысль о страшном и суетном электрическом будущем человечества, в их сплошных окнах, где были видны неустанно мотающие свои отчаянные колеса машины, до корня расшатывающие самое основание земли» [1, с. 218-219]. Если в теме «московского ренессанса» электрический свет отсылает нас, в частности, к одному из первых технических проектов советской власти — электрификации всей страны, то в образе «страшного и суетного электрического будущего человечества» очевидны контуры антиутопии, относящейся к человеческой истории в целом. Здесь Булгаков следует традиционному для русской культуры начала века скептическому отношению к технической цивилизации (от Л.Н.Толстого до А.И.Куприна и И.А.Бунина). Это скептическое отношение — прежде всего к этической составляющей технического прогресса — отразилось и в его последнем романе: вспомним рассуждения Воланда на сцене Варьете об изменении технического облика Москвы и неизменности человеческой природы.

С другой стороны, глубоко не случайно то, что машины электростанций «до корня расшатывают самое основание земли». «Основания земли» — нередкий в Библии образ мирового порядка, фундамента мирового бытия, утвержденного Богом («...ибо у Господа основания земли, и Он утвердил на них вселенную» — I Цар. 2:8). Колеблющиеся «основания земли» отсылают к представлению о вторжении своевольного человеческого ума в сферу непостижимого творческого волеизъявления Бога. Кроме того, этот образ имеет в Ветхом Завете и этическое измерение: это мир, переполненный грехом и беззаконием. В пророчестве Исаии «потрясенные» «основания земли» свидетельствуют о наступлении последних времен (Ис. 24:18). Так электрический свет, символизирующий в прозе Булгакова мир техноса, приобретает и характер апокалиптического символа.

В целом же у Булгакова электрический свет — сигнал трагического сюжетного развития (в последнем романе в этом качестве выступают в основном солнечный и, отчасти, лунный свет). Часто это свет максимально интенсивный: «пылающий», «ослепительный», «резчайший» и т.п. Таким светом освещены многие сцены в военной прозе: штаб полковника Лещенко, где герою грозит расстрел за саботаж («Я убил»); расправа над дезертиром («В ночь на третье число»); расстрел Абрама и Стрельцова («Налет»). Особенно много ослепительного электрического света в «Белой гвардии»: он освещает последнюю ночь в Александровской гимназии перед разгромом защитников Города; немецкий поезд, увозящий в Германию «штабных мерзавцев», оставляющих Город на произвол петлюровцев; поезд самого Петлюры, наступающего на Город; сцену ограбления инженера Лисовича и др.

И в последующем творчестве Булгакова яркий электрический свет сопровождает роковые сюжетные повороты. Так, встреча с издателем Рудольфи — одно из ключевых событий в истории гибели Максудова — освещена «режущей глаза» «стосвечевой лампочкой» [3, с. 420]. «Страшный» свет знаменует «преображение» Маргариты в ведьму: окно в ее квартире «светилось бешеным электрическим светом. В спальне Маргариты Николаевны горели все огни...» [4, с. 222]. Примечательно, что в данном случае освещение сцены приготовления к шабашу и балу сатаны почти дословно воспроизводит апогей свечения Москвы перед

ожидаемым пришествием чудовищ в повести «Роковые яйца»: «Пылала бешеная электрическая ночь в Москве. Горели все огни...» [2, с. 109].

В этой связи представляет интерес один архетипический «световой сюжет», который регулярно воспроизводится в прозе Булгакова: герой в критической ситуации оказывается внутри залитого светом пространства. Причем свет направлен на него со всех сторон. Верхний свет — это, как правило, «сияющая» или «полыхающая» люстра (люстры), боковой — настенные светильники («кенкеты»). К этому добавляется еще и свет, отраженный от множества предметов (зеркала, стекла шкафов, хрусталь, кафель и т.п.). Отраженный свет — особая разновидность света, имеющая важное значение в поэтике Булгакова; автор подробно отмечает сверкающую отраженным светом предметность, иногда это неожиданные вещи: медицинские инструменты, черная икра на столе у Бондаревского, лисья шуба Преображенского, лакированные штилеты (сапоги) и пр. Одним из самых ранних воплощений этой архетипической ситуации является сцена из «Собачьего сердца», когда Шарик попадает в кабинет профессора: «...он весь полыхал светом: горело под лепным потолком, горело на столе, горело на стене, в стеклах шкафов. Свет заливал целую бездну предметов...» [2, с. 130]. Таково же световое решение сна Никанора Ивановича, или же сцены в кабинете дирекции Независимого театра, где решается судьба пьесы Максудова («...я попал в ярко освещенную комнату... Под потолком пылала люстра, на стенах пылали кенкеты.... Сверкали пальцы, на которых были тяжелые бриллиантовые кольца... Огни играли на хрустале и фарфоре, огни мрачно отражались в нарезанных бутылках... » [3, с. 499] и др.

Во всех подобных случаях герой оказывается как бы внутри световой сферы, в некоем «блистающем мире», плотно обступившем его. И эта охваченность, окруженность светом, неизменно указывает на его безнадежное положение.

В этом сквозном у Булгакова сюжете мы видим принципиальную трансформацию одного из важнейших библейских представлений, связанных с мистикой света. Осиянность светом, облеченность в свет — образ явленной полноты Бога, Его величия, святости («...одейся светом, яко ризою...» — Пс.103). И в то же время это сквозной для Св. Писания образ спасения, преображения человека. В художественном мире Булгакова ситуация охваченности светом, «облеченности» в свет приобретает значение буквально противоположное, как бы перевернутое, знаменуя невозможность спасения. «Спасение» достижимо скорее на «путях тьмы» (Пр. 2:13). Так свет и тьма в прозе Булгакова как бы обмениваются природой: свет приобретает качества тьмы и наоборот. Эта смысловая инверсия света и тьмы, сложившаяся уже в ранний период творчества писателя, приобретает характер одного из существенных параметров его художественного мира (и в последнем романе во многом определяет его художественную концепцию).

Впрочем, есть у Булгакова особенный, редко встречающийся свет, который автор иногда определяет словом «невиданный». Когда Жилин в сне Турбина о рае пытается описать свет, исходящий от лика Бога, он в итоге приходит к невозможности какой-либо передачи его в слове. В том же сне и сам Турбин видит этот необычный, райский свет глаз Жилина и полковника Най-Турса. Таким же апофатическим способом автор передает и свет глаз на иконе Богородицы во время молитвы Елены за брата. «Невиданный» — свет иной реальности, за гранью видимого мира, то есть противопоставленный свету этого мира. В сущности, это свет эсхатологический. И в этом своем качестве он тоже может быть «страшным». Именно такой свет видит в финале романа «Мастер и Маргарита» профессор Понырев в сне о Голгофе: «страшное» «неестественное освещение», которое «бывает только во времена мировых катастроф» [4, с. 383].

1. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. 623 с.
2. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1989. 751 с.
3. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1990. 686 с.
4. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1990. 734 с.
5. Дождикова Н.А. Солярная эсхатология «Мастера и Маргариты» М.Булгакова в контексте русской литературы первых десятилетий XX в. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского. 2014. № 2. Часть 2. С. 151-154.
6. Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: Российский гос. гуманитар. ун-т, 1997. 199 с.
7. Бунин И.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М.: Правда, 1956. 400 с.
8. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1959. 352 с.

References

1. Bulgakov M.A. Works in 5 vols, vol. 1. Moscow, 1989. 623 p.
2. Bulgakov M.A. Works in 5 vols, vol. 3. Moscow, 1989. 751 p.
3. Bulgakov M.A. Works in 5 vols, vol. 4. Moscow, 1990. 686 p.
4. Bulgakov M.A. Works in 5 vols, vol. 5. Moscow, 1990. 734 p.
5. Dozhdikova N.A. Solarnaya eskhatologiya «Mastera i Margarity» M.Bulgakova v kontekste russkoy literatury pervykh desyatiletiiy XX v. [Solar eschatology of M. Bulgakov's "The Master and Margarita" in the context of Russian literature of the first decades of the 20th century]. Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I.Lobachevskogo, 2014, no. 2, part 2, pp. 151-154.
6. Yablokov E.A. Motivy prozy Mikhaila Bulgakova [Motives of the prose of Mikhail Bulgakov]. Moscow, 1997. 199 p.
7. Bunin I.A. Works in 5 vols, vol. 3. Moscow, 1956. 400 p.
8. Gogol' N.V. Works in 6 vols, vol. 2. Moscow, 1959. 352 p.

Dozhdikova N.A. Light and dark images in the world in prose by Mikhail Bulgakov. The article investigates the key role of the light and dark images in creating the art's picture of the world in prose by Mikhail Bulgakov. The dual nature of the light and dark images is revealed. The paper marks the writer's special attention to the nature of the light and the light sources. So if in the works of 1930-s the major role is played by the natural light sources (the Sun, the Moon, lighting), while in the prose of 1920-s the major role is played by electric light. The special meaning in Bulgakov's works plays the plots connected with the bright electric light. The dark images play an important role as well, not only like the basis of the natural and city landscape, but also as an active power in the world. The article also studies the transformation of the traditional meanings of the light and the dark in the prose by the writer, when the light is connected with aggression, death, disaster, while the dark receives positive, protective functions. The author concludes that the paradoxical antithesis of destructive light and saving darkness is one of the basic features of Bulgakov's artistic world.

Keywords: prose by Michael Bulgakov, the light and dark images, the art's picture of the world.

Сведения об авторе. Надежда Александровна Дождикова — кандидат филологических наук (специальность 10.01.01), доцент кафедры литературы и искусства; РГИСИ (Российский государственный институт сценических искусств), театроведческий факультет; ORCID: 0000-0002-7805-3570; s.regnet2011@yandex.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 15.12.2020. Принята к публикации 10.01.2021.

Ссылка на эту статью: Дождикова Н.А. Свет и тьма в художественном мире М.Булгакова // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 1(34). С. 33-37. doi: 10.34680/2411-7951.2021.1(34).28-32

For citation: Dozhdikova N.A. Light and dark images in the world in prose by Mikhail Bulgakov. *Memoirs of NovSU*, 2021, no. 1(34), pp. 33-37. doi: 10.34680/2411-7951.2021.1(34).28-32