

Е.В. ПОНОМАРЕВА

Челябинский государственный педагогический университет

СИНТЕЗИРОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ КЛАССИЧЕСКОЙ И МОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В НОВЕЛЛИСТИКЕ М.А. БУЛГАКОВА (Рассказ «Морфий»)

В работе изложены основные теоретические аспекты процесса взаимодействия реалистических традиций и модернистских тенденций в рамках новеллистического жанра. Механизм возникновения подобного синтеза различных типов культуры рассматривается на материале рассказа М.А. Булгакова «Морфий».

Анализ эстетического многообразия 20-х годов, динамики литературного развития приводит к выводу об осложненности литературного процесса этого периода сосуществованием и взаимодействием различных парадигм художественности, полярных типов культуры. Наряду с устоявшимися методами (мы имеем в виду, прежде всего, реализм, романтизм) существовал целый ряд литературных направлений и течений, в более или менее явной степени тяготеющих к тенденциям «методного» характера, но, однако, не являющихся еще методами. Речь идет о натурализме, экспрессионизме, импрессионизме, сюрреализме и т.д. Объективно пересекаясь, эти феномены могли порождать несколько явлений: конгломерат (объединение «инородных друг другу тел»), симбиоз («сплав»), либо синтез («художественное целое»). Бесспорно одно: взаимодействуя по принципу взаимопритяжения-взаимоотталкивания с классическими эстетическими системами, модернистская парадигма воздействовала на них и в свою очередь испытывала на себе их влияние. Этим обстоятельством в значительной мере объяснима внутренняя неоднородность, сложность рассказа 20-х годов, ставшая «знаком» творчества целого ряда современников М. Булгакова. В современном литературоведении говорится о синтезе романтизма и натурализма в произведениях И. Бабеля, романтизма и импрессионизма в новеллистике Б. Лавренёва, натурализма и экспрессионизма в рассказах Е. Замятина. В новеллистике М.А. Булгакова также есть произведения, по отношению к которым невозможно говорить о приоритете каких-либо единственных тенденций. Пример такого художественного синтеза — новелла «Морфий», датированная 1927 годом, фактически итоговая, замыкающая новеллистические опыты писателя, вобравшая в себя результаты его предыдущих художественных экспериментов в малом жанре.

Как показывает опыт обращения к новеллистике писателя, синтезирующее начало — принципиально для его творчества, и реализации

его, как правило, способствует определенный механизм: из памяти художественной системы отбираются наиболее радикальные элементы, позволяющие расширить горизонты художественного мира. Следуя за А.П. Чеховым в его традиции романизации реалистического рассказа, автор творчески переосмысляет, ломает привычные представления о характере. Продолжая исследование субъективного мира человека, М. Булгаков выбирает исповедально-репортерскую манеру повествования и делит ее на две составляющие: писатель пытается совместить две эмоционально-оценочные точки зрения, чему способствует избранная форма «рассказа в рассказе». Автор, заимствуя «объективность» манеры Чехова, создает систему мышления, в которой задействованы дистанцированное восприятие автора-рассказчика, доктора Бомгарда, от чьего лица ведется обрамляющее повествование, и субъективно-личное видение мира рассказчика-персонажа, доктора Полякова, чья исповедь предстает перед читателем в форме дневника. Такая субъектная организация — выбор человека больного, наркомана в качестве главного субъекта сознания — совмещение эпической и дневниковой формы изложения дает возможность сочетать в структуре рассказа разные способы сообщения: повествование, медитацию, действие; расширить горизонты художественного пространства, мотивировать динамику событий спецификой субъективно-болезненного состояния субъекта. Открывается перспектива нового пластического решения, возникающего где-то на пересечении реалистической, романтической и модернистских методологий. Форма дневника позволяет проникнуть внутрь сознания, достичь максимального самораскрытия. Но в отличие от художников авангардистского направления, писатель не стремится полностью освободиться от мира и быть предоставленным самому себе.

В рассказе «Морфий» русская реалистическая традиция соединяется с модернистскими тенденциями с их опорой на подсознательное, пограничные ситуации между явлениями, в реализме традиционно полярными: разумом и абсурдом, нормой и патологией, сном и явью, жизнью и смертью. Развитие и теоретическое оформление модернистские тенденции получили фактически в XX веке, но первооткрывателями подобной способа освоения действительности были классики. Не случайно художники экзистенциализма считают своим учителем Чехова: художественное пространство его произведений определяется вниманием к «пограничным» состояниям рассудка. Ему одному из первых удалось найти художественный язык для передачи таких состояний и ситуаций в некоторых рассказах, близких по поэтике к сюрреалистическим. Логический «строй повествования» булгаковского рассказа «Морфий» несколько отличается от однородного чеховского

повествования в рассказах «Гусев», «Рассказ неизвестного человека», «Черный монах». Однако даже при первом прочтении ясно, что эти произведения объединены моментом скептического восприятия действительности, мотивом разрушения человека под влиянием враждебных обстоятельств, невозможностью постичь смысл бессмысленной жизни. Отсюда рождается и общность некоторых художественных приемов.

При внешней обыденности в произведениях М.А. Булгакова и А.П. Чехова мир предстает в состоянии опасного для жизни напряжения, возникающего по причине столкновения в нём взаимоисключающих начал. Эта оппозиционность в некоторой степени сродни романтической: полюсными оказываются мечты героев и беспощадная, отторгающая человека реальность. Но мечта соотносима, прежде всего, с представлениями субъекта не об абстрактной идее, а о жизни, полной смысла и добрых чувств, основанной на любви и осознании собственной необходимости. Специфика этого синтетического способа освоения действительности в том, что, акцентируя внимание на отклонении от нормы, писатель всегда при этом пытается соотнести ее с гармонией, «высекая» ее крупинцы внутри образовавшегося хаоса.

В отличие от чеховских героев, внешне персонаж М. Булгакова не афиширует свое кредо, и его жизненные идеалы определяются, скорее, «от противного». Поляков измучен не только лишь болью физической: внешний сюжет развивается параллельно внутреннему. Герой искалечен своей неспособностью и нежеланием вжиться в происходящее. Он не может смириться с несчастной любовью, стремится любыми усилиями отгородиться от исторических событий, вначале скрывшись в глубинке от столицы, а затем — пытаясь убежать от всех, в том числе и от себя, предпочитая воспринимать происходящее через призму дурмана, любыми способами отстраняясь от реальности: «Я хочу отдохнуть после московских впечатлений, я хочу их забыть»¹. «Я, профессор, не могу сразу отвыкнуть... в особенности теперь, когда происходят все эти события... меня издергала стрельба...», «Никакая стрельба мне не страшна. Да и что вообще может испугать человека, который думает только об одном, — о чудных божественных кристаллах». «2 марта. Слухи о чем-то грандиозном. Будто бы свергли Николая II [...] Там происходит революция» (160, 167).

Герой Булгакова — не изначально «созерцатель». Большая часть его жизни проходит в мучительных попытках обретения смысла собственного предназначения и мироустройства в целом. Но законы логики бессильны в алогичной действительности. Человеку предоставляет-

¹ Булгаков М.А. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М., 1992. С. 170. Далее ссылки даются на это издание с указанием страниц в скобках.

ся участь постигать мир непременно ценой невероятных потерь. Привычные ценности рушатся, благородство оказывается уделом прошлого. Такая действительность рождает страх и делает его не одномоментным, а постоянным ощущением, общим для булгаковских героев: «Шорохов пугаюсь, люди мне ненавистны во время воздержания. Я их боюсь». «Боль, ужас, тьма» (163) — все это симптомы самой действительности, очень точно ощущаемые Поляковым.

Нельзя забывать о том, что это видение мира глазами морфиниста. Но под это состояние Булгаковым подводится очень мощная реалистическая база. Доктор страшится превращения в бесчувственную посредственность, он переживает действительность болея, он — безумен: «По сути дела это не дневник, а история болезни» (164). Сама реальность предстает безумной, мучительной: «Да почему, в конце концов, каждому своему действию должен придумывать предлог? Ведь действительно это мучение, а не жизнь!.. Жизнь? Смешно!» (173). Устрашающая действительность «провоцирует» на бегство в воображаемый мир, в котором все представляется относительным — болезнь и здоровье, норма и аномалия, по сути, обретают субъективное звучание: «В нормальном сне музыка беззвучна... В нормальном? Еще вопрос, какой сон нормальнее», «Через час (после приема наркотика – Е.П.) я в нормальном состоянии» (160).

Сон, как и галлюцинация — традиционные константы модернизма — становится формой странного мира. Однако то, что является нормативным для сюрреалистов (бред, галлюцинации), у реалистов выступает лишь как составляющая художественного мира, художественный прием. То есть отвергается сама идея «нормальной аномалии», декларируемая модернизмом, происходит смещение модуля мотивации: «Если б я не был испорчен медицинским образованием, я бы сказал, что нормальный человек может работать только после укола морфием» (159). Пространственные границы реальности и условности оказываются достаточно размытыми. Доктор Поляков видит «двойные сны», в которых грезы и действительность воспринимаются сознанием в равной степени: «Сквозь переливающиеся краски «Аиды» выступает совершенно реально край моего письменного стола, видный из двери кабинета, лампа, лоснящийся пол...» (160). Сам диалог создается в соответствии с сюрреалистической техникой письма: он лишен взаимоинформативности, существует лишь на внешнем уровне, так как представляет из себя параллельные потоки самозамкнутой информации:

Я — Я слышу... (тихо музыка — «сильнее»)
Музыка — великий аккорд. Ре-диез.
Анна. — Записано 20 человек.
Амнерис (поет) (160).

В рассказе постоянно заостряется эффект фиксации свободной игры воображения: «Впрочем, этого на бумаге передать нельзя» (160-161).

Игра, деформация становятся принципами отражения действительности. Мысли обретают пространственные формы, течение времени субъективируется, пространство искажается, краски меняются в зависимости от психического состояния героя. Рождается импрессионистическая фиксация мгновенного впечатления, основанного на чувстве, настроении: «Ночь течет, черна и молчалива», «Весна гремит, черные птицы перелетают с обнаженных ветвей на ветви, а вдали лес щетиной, доманой и черной, тянется к небу» (163). В момент кризиса комната кажется Полякову «одинокой, пустой, большой», недавно улаждавшие слух звуки гармоника — «рваными и хрипылыми». Однако после укола те же самые звуки снова трансформируются в «ангельские голоса» и «небесный хор» (164).

Большая нагрузка в произведении ложится на ассоциативный фон. В текст вводятся реминисценции чеховского рассказа «Черный монах», однако Булгаков, как и обычно, несколько ироничен, он затевает своеобразную игру с традицией, трансформируя внешнюю оболочку образа, но не меняя при этом его сути. Сравним фрагменты двух текстов: «Монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо... Босые ноги его не касались земли. [...] Опять начиная расти, он пролетел через реку, неслышно ударился о глинистый берег и сосны и, пройдя сквозь них, исчез, как дым»². «От речки по склону летит ко мне быстро и ножками не перебирает под своей пестрой юбкой колоколом старушонка с желтыми волосами [...], на холоде старушонка простоволосая, в одной кофточке [...] не бежит, а именно летит, не касаясь земли» (170).

Игра Булгакова очень пластична. Эта воспроизведенная галлюцинация важна для писателя не только как факт проявления воспаленного сознания, она является одной из составляющих сложной системы «предвестий», в том или ином варианте присутствующей почти во всех, без исключения, рассказах. Чувство надвигающейся тревоги («в руках у старушонки виль») проецируется на пространство, возникают традиционные для художественной манеры Булгакова-новеллиста образы с семантикой, созвучной философско-психологическому ряду тютчевской «поэзии ночи»: сумерки, темнота, ночь, луна, смерть, хаос. «Сейчас лунная ночь... Впереди у меня сон. Надо мною луна, и на ней венец. Ничто не страшно после укола [...] В сумерки — самое ужасное

² Чехов А.П. Собр. соч. В 10 т. Т. VIII. С. 271.

время [...] Жду в черных окнах появления каких-то бледных людей» [...] Тьма съела мою комнату» (153).

Картина одной из предсмертных галлюцинаций Гусева, героя одноименного рассказа А.П. Чехова, совпадает с изображением галлюцинации Полякова и также является своеобразным мотивом пророческого предсказания дальнейшей судьбы: «Опрокидываются сани, и летишь со всего размаху в сугроб, прямо лицом в снег»³. «Горка. Ледяная и бесконечная, как та, с которой в детстве сказочного Кая уносили сани» (174). Но если для полуграмотного Гусева созданная воображением картина — бессознательный отголосок привычного мира и неосознанная предопределенность, то для образованного, обращенного внутрь своего болезненного сознания Полякова эта аллегория достаточно определена: «Последний мой полет по этой горке, и я знаю, что ждет меня внизу» (174). Ощущение мрака, враждебности, подступающей бездны в тексте «Морфия» усилено традиционным для ранней прозы автора введением мифопоэтического образа выюги, которым охотно пользовались в своих произведениях символисты: «Всё выюги, да выюги... Заносит меня» (157).

Скованный болезнью и обстоятельствами, Сергей Поляков пребывает в пределах замкнутого, локального пространства (что тоже является симптомом нездоровой психики): «Три человека погребены здесь под снегом», «В этом снежном гробу» (257). Писатель «концентрирует» ощущение смерти нагнетанием лексических оборотов со свойственной символизму мистически-траурной семантикой. Поляковым овладевает желание удалиться из привычного мира, вырваться из плена обстоятельств. Однако вполне удается «побег» лишь в мир иллюзий, заключение в рамки собственных галлюцинаций, впрочем, и там ему грезится отгороженный, свой, замкнутый мирок: «Анна К. стала моей тайной женою. Иначе быть не могло никак. Мы заключены на необитаемый остров» (159).

Финал уже с самого начала подвергается своеобразной «символической кодировке». М. Булгаков добивается эффекта предопределенности за счет композиционной инверсии, широкого введения онирического элемента. Ассоциативные ряды чеховского подтекста позволяют говорить о некоторой общности конструктивных приемов двух писателей, только функция сна передана Чеховым музыке. В построенном на лейтмотивах чеховском рассказе «Черный монах» через все действие, почти дословно повторяясь, проходит мотив серенады Брага, которая преследует главного героя: «Девушка, большая воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени

³ Чехов А.П. Указ. изд. С. 335.

прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса»⁴. И Коврин, подобно доктору Полякову, стремительно броуется в поиски абстрактной гармонии, разрушая все вокруг себя, разрушая собственную душу, теряя собственное «я». Еще до фабульной развязки можно предположить исход, основываясь только лишь на снах доктора Бомгарда. Сон первый — «Какие-то обрывки проносились в темнеющем сознании. Зеленый огонек, мигающий фонарь, скрип саней..., короткий стон, потом тьма, глухой вой метели в полях.... Потом все это боком кувыркалось и проваливалось...» — имеет двойственную семантику. С одной стороны, это отражение состояния, навеянного воспоминаниями о прошлой жизни. С другой — это общее для подобного типа людей ощущение действительности. Сон этот, неровный и беспокойный, — камертон, в соответствии с ладом которого будут звучать все последующие звуки. Это своеобразный настрой на предстоящую демонстрацию разлада и разрушения. Его ключевые образы фиксируют подсознательное, мгновенное впечатление, задают угол восприятия.

Второй сон Бомгарда — вещий: «Вон стоит Сережка Поляков в зеленой тужурке с золотыми пуговицами над цинковым столом, а на столе труп...» (149, 153). В этом сне речь идет не только о физической смерти. Позже мы узнаем о фактическом раздвоении доктора Полякова: его функционирующее сознание «наблюдает» процесс угасания доставляющей мучение собственной физической оболочки, первопричиной же этого происходящего явилась душевная боль. Лаконичная запись героя, адресованная самому себе: «Доктор Поляков, будьте осторожны!» (159) — автором не комментируется. От чего же предостерегает себя герой? Что представляет более серьезную угрозу: болезнь, наркотическая зависимость или чувство нереализованности, саморазрушающий душевный дискомфорт, усиливающийся с бегством от мира, с приходом к убеждению о невозможности достичь гармонии ни с действительностью, ни с самим собой?

Но медик Поляков в то же время, как отмечалось выше, осознает сладкую гибельность своего пути. В рассказе психопатология фиксируется холодным рассудком врача: «Смерть медленная овладевает морфинистом [...] Смерть — сухая, медленная смерть [...] Я погиб — надежды нет» (166-172). Для реалиста оппозиция «жизнь-смерть» имеет не единственный, заданный изначально, «извне», смертельный исход. И писатель в этом смысле не выходит за рамки реалистической традиции, он не делает эти проблемы сугубо индивидуальными. В сво-

⁴ Чехов А.П. Указ. изд. С. 293.

ем диалоге с действительностью герой мог заявить о себе по-другому. У Полякова существует реальная альтернатива избранному им способу существования: одинаковы отправные точки Полякова и Бомгарда — они ровесники, получили одинаковое образование, их жизнь профессионально (и даже географически) организована сходным образом. Какая же сила стоит за смертью одних и полноценной жизнью других булгаковских героев? Сила — в самой жизни, точнее, в умении сопротивляться обстоятельствам. Авторская симпатия отдается героям деятельным. Отсюда счастье понимается Булгаковым как стремление к деятельности, умение защищаться, уважение к чувствам, открытость для жизни. Особую ценность в булгаковском мире приобретает реальная жизнь в ее ежедневном, будничном наполнении, то, чему человек в обычные минуты не придает значения, «привычный рай» («лампа над столом, и седые угольки на подносе самовара, и стынущий чай»), который сводится к емкому афоризму: «Счастье как здоровье, когда оно налицо, его не замечаешь» (149, 147). Все эти ценности и определяют тот трудноуловимый смысл жизни, представление о котором пытается составить герой.

Традиционно модернистские константы хаоса, дисгармонии, разлада, враждебности в контексте рассказа «Морфий» предстают понятиями все же субъективными. Созданное героем представление о жизни — фиксация впечатлений воспаленного сознания. Отсюда, в соответствии с модернистской поэтикой, сюжет сводится к минимуму, используется фрагментарный стиль, как способ запечатлеть отрывистость мысли больного человека («Они [записи – Е. П.] отрывочны, но ведь я не писатель») (169).

Булгаков помещает в центр модели мира человека, не ради постижения его релятивистской сущности, а пытается определить механизм «безболезненных» отношений человека с миром. Вступать в противоборство с хаосом можно, лишь осознав силу собственной личности: нужно занять свою нишу, разобраться в своем предназначении и в первую очередь обрести гармонию с самим собой, найти собственное организующее начало, достичь разумного, естественного баланса между обстоятельствами внешними, объективными и составляющими субъективного мира. Романский способ организации материала, синтезирование приемов классической и модернистской эстетики создают образ мира, в котором многомерно, стереоскопически-объемно просматриваются субъективные проблемы и в то же время, казалось бы, сугубо частному обстоятельству придается обобщающий концептуальный смысл.

Философская идея пространственной и временной многомерности во многом определяет жанровое своеобразие новеллистики писателя.

Используя принципы модернизма, он не выхолащивает ту семантику, которая отложилась в образах, приемах, разработанных в литературе, создаваемой в рамках нетрадиционных систем. Булгаков вводит ее в мир своего рассказа, но дает реальные мотивировки: причинно-следственные связи, психологические, обстоятельственные и т.д. Писателю удается извлечь смысл даже из бреда, галлюцинации, снов, мистики: фантазмагория, сновидения, игровой компонент служат способом запечатления хаотичности объективной исторической реальности. Отношение писателя к модернистским приемам избирательно — художник использует их познавательно-оценочный потенциал. Объединяющим началом с искусством модернизма становится как раз не стремление удалиться от постижения реальности в мистические сферы, в зону «рафинированного субъективизма», а, напротив, желание разомкнуть привычную оболочку видимого мира, раздвинуть его границы, отказаться от догматически-рационального объяснения.

Принимая во внимание, что сама установка модернистского искусства противоречит четкой, «полноценной» жанровой структуре, следует констатировать, что М. Булгакову удалось определенным образом трансформировать, обогатить структуру новеллистического жанра за счет использования элементов, входящих в художественную систему модернизма (фрагментарной композиции, дискретности хронотопа, лейтмотивной структуры, подобия автоматического письма и др.) Однако эти структурные сдвиги не разрушают рассказ как жанр, а, напротив, сообщают ему дополнительную семантику: автору удастся добиться эффекта ощущения невероятной полноты жизни, многомерности бытия при максимальной степени концентрации новеллистического мира.

Писатель достигает максимально удачных способов взаимодействия элементов классического и неклассического типа культуры и привлекает из этого взаимодействия максимальный смысловой эффект: синтезирование приемов с модернистской семантикой не разрушает булгаковский мир, а, наоборот, делает образ мира во много раз сложнее, чем в классическом реализме. М. Булгаков существенно обогатил арсенал художественных приемов рассказа и в результате добился серьезной трансформации самого жанра и изменений в художественной философии, в формировании представлений о человеке, взаимоотношениях человека и мира. Булгаковский мир — это реальность, в которой идет вечная борьба между Гармонией и Хаосом, разрушением и созиданием.