

0-772705

На правах рукописи

ЮШКИНА Елена Андреевна

**ПОЭТИКА
ЦВЕТА И СВЕТА
В ПРОЗЕ М. А. БУЛГАКОВА**

10.01.01 — русская литература



АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Волгоград — 2008

Диссертация выполнена в Государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Волгоградский государственный педагогический университет».

Научный руководитель — доктор филологических наук, профессор *Калениченко Ольга Николаевна*.

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор *Новикова Алла Анатольевна* (Орловский государственный университет);

кандидат филологических наук, доцент *Воробьёва Светлана Юрьевна* (Волгоградский государственный университет).

Ведущая организация — Московский государственный областной университет.

Защита состоится 2 октября 2008 г. в 13.00 час. на заседании диссертационного совета Д 212.027.03 в Волгоградском государственном педагогическом университете по адресу: 400131, г. Волгоград, пр. им. В. И. Ленина, 27.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Волгоградского государственного педагогического университета.

Текст автореферата размещён на официальном сайте Волгоградского государственного педагогического университета: <http://vspru.ru> 2 сентября 2008 г.

Автореферат разослан 2 сентября 2008 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук,
профессор



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000510596

Е. В. Брысина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Ряд отличительных черт творческой манеры М. Булгакова делает обращение к анализу поэтики цвета и света в его произведениях логичным и даже обязательным. Авторский выбор выразительных средств, в основе которых лежат цвет и свет, во многом определяется категорией контрастности как в сфере личных качеств писателя, так и в окружающей его исторической действительности.

XX в. — время глобальной смены ориентиров в мировом сознании. Прежние нормы оказались нефункциональны в силу того, что выработали свой ресурс; новые нормы были неэффективны, так как их формирование только начиналось. Этим были вызваны смещение полюсов Добра и Зла, активизация понятия «многогранность истины», что порождало новые волны противоречия в сознании человека. Законы нового времени претендовали на естественность, но то, что происходило в реальности, противоречило здравому смыслу.

Этот масштабный срыв «со своих винтов», по мнению Булгакова, невозможно изобразить средствами, которые предлагал соцреализм. Поэтому писатель, отстаивая прежние идеологические принципы, формирует свой комплекс изобразительных приёмов и шире — способ мировоззрения, который Е. Замятин назвал «фантастикой, врастающей в быт», а теорию литературы — «фантастическим/мистическим реализмом». Противоречие в максимальной степени напряжения как исключительное состояние можно передать в основном только с помощью разнообразных психоиницирующих ассоциативных приёмов, посредством которых автор формирует у читателя необходимое ему эмоциональное состояние. Булгаков эти приёмы конструирует на основе контраста, полисемантики слова, амбивалентности цветовых символов, логических смещений и, прежде всего, посредством психофизиологического воздействия цвета и света на сознание человека. Психоиницирующие конструкции такого рода являются одной из основных составляющих мистического реализма Булгакова. При этом писатель учитывает опыт обращения с цветом и светом своих предшественников (Н. Гоголь, Л. Толстой и др.), принимает или не принимает опыт современников (А. Белый, А. Блок, С. Сергеев-Ценский и др.) и привносит новаторские черты в уникальный пласт художественно-выразительного комплекса — литературную живопись. Под литературной живописью мы понимаем создание художественных образов в литературном произведении с помощью приёмов, свойственных изобразительному искусству. В узком смысле это создание художественного образа на основе цветовых характеристик, сконструированных посредством законов цветоведения; в широком — форми-

рование художественной структуры текста с соблюдением законов не только цветоведения, но и линейной, воздушной перспектив, законов композиции и т. п.

В изучении творческого наследия Булгакова сделано уже немало. Однако ряд значительных аспектов творчества писателя остаётся недостаточно изученным. К вопросу поэтики цвета и света (её свойств, средств, символики) в рамках булгаковедения косвенно обращались Е. Яблоков, М. Качурин, М. Шнеерсон, В. Немцев, И. Золотусский, А. Колодин, И. Галинская, Ф. Балонов и др., но специальных работ на эту тему нет. Существующие исследовательские находки по булгаковской цветовой живописи, как правило, растворяются в рассмотрении иных проблем, а выводы исследователей часто противоречивы.

Вместе с тем без анализа имплицированных значений, заложенных в цвето- и светообразах, теряется возможность до конца ощутить внутреннюю общность всех произведений Булгакова, приблизиться к глубинному пониманию этапов эволюции мировоззрения писателя, его нравственных, моральных и политических позиций, определяющих содержание его творчества и выбор выразительных средств языка. Более того, анализ литературной живописи Булгакова важен не только для понимания творчества самого писателя, но и для полноценного осмысления целого пласта фантастической литературы, созданной на основе булгаковских традиций. В связи с этим плодотворным и необходимым представляется исследование литературной живописи М. Булгакова. Этой необходимостью и определяется актуальность работы.

Объектом исследования является проза М. Булгакова.

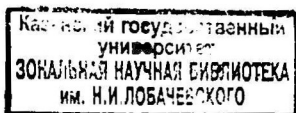
Предметом исследования стала литературная живопись в творчестве М. Булгакова в её становлении и трансформации.

Материалом диссертации послужили повести, рассказы, фельетоны («Записки юного врача» (1922), «Морфий» (1922), «Красная корона» (1922), «Ханский огонь» (1924), «Багровый остров» (1924), «Собачье сердце» (1925), «Я убил» (1926) и др.) и романы М. Булгакова «Белая гвардия» (1923—1924), «Записки покойника (Театральный роман)» (1936—1937) и «Мастер и Маргарита» (1929—1940), а также рукописи и письма писателя.

Цель диссертационного исследования — выявить основные принципы и этапы эволюции литературной живописи М. Булгакова посредством анализа поэтики цвета и света в прозаических произведениях писателя.

Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

— рассмотреть формирование и становление поэтики цвета М. Булгакова в ранних рассказах и повестях;



- выявить разнонаправленное развитие литературной живописи в первом романе «Белая гвардия»;
- показать особый подход к пониманию категории цвета и света во втором романе писателя «Записки покойника (Театральный роман)»;
- осмыслить, как в последнем романе «Мастер и Маргарита» меняются понимание и выражение цветовых образов;
- выявить традиции и новаторство обращения Булгакова к литературному цвету и свету.

Методологической основой диссертации послужили теоретические разработки ведущих отечественных учёных по проблемам исторического цветоведения (П. Флоренский, В. Бычков, В. Гайдук, В. Колесов, М. Мурьянов, Л. Миронова), общей и исторической поэтики (А. Веселовский, В. Виноградов, М. Бахтин, Б. Томашевский, А. Потебня и др.), теории цвета (И. Ньютон, И. Гёте), а также по анализу поэтики цвета М. Булгакова (Е. Яблоков, В. Немцев, М. Качурин, М. Шнейерсон, И. Золотуский, А. Колодин, И. Галинская, Ф. Балонов).

В основу работы положены комплексный подход, историко-литературный и сравнительно-типологический методы исследования художественного материала.

Научная новизна исследования состоит в том, что в работе впервые осуществляется комплексный анализ поэтики цвета и света в системе основных, знаковых произведений Булгакова с позиций литературоведческих и философских категорий, культурологических традиций и законов психологии и физиологии, а также с позиции канонов изобразительного искусства, в частности — цветоведения; систематизация цветоупотреблений осуществляется в виде не только таблиц с количественными данными, но и в виде цветовых схем.

Теоретическая значимость. В рамках данной работы на конкретном художественном материале реализуются многоаспектный и дифференцированный подходы к понятиям «литературная живопись», «поэтика цвета», «цветосимвол», «цветообраз», «цветооснова», «цветовые доминанты количественной и качественной ступеней семантизирования», «цветоспутник», что позволяет осуществить комплексный анализ художественных текстов, сочетающий формальный и идейно-символический аспекты; выводятся новые теоретические понятия, необходимые для анализа литературного цвета.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования полученных наблюдений и выводов в лекционных и специальных курсах по истории русской литературы XX в., а также в спецсеминарах по изучению творчества М. Булгакова.

Апробация работы. Отдельные положения исследования обсуждались на научных международных (Москва, Волгоград) и всероссийских (Москва, Самара, Саратов) конференциях в 2000—2008 гг. и отражены в 15 публикациях.

Положения, выносимые на защиту:

1. В ранних рассказах и повестях М. Булгакова формируется авторская методология работы с литературным цветом: писатель активно осваивает подступы к сигнальному аспекту цветообраза и посредством цветовых ассоциаций особое внимание уделяет эмоциональному, символическому аспекту. При этом автор не склоняется в сторону поэтизации прозы, чётко придерживаясь её нарративных функций. В ранних произведениях писателя формируется ряд цвето-, светообразов, которые станут лейтмотивными для всего его творчества.

2. В первом романе «Белая гвардия» очевидно совершенствование литературной живописи Булгакова. Значительно расширяется поле изобразительных средств, в которых определяющую роль играет цветовой эпитет (например, цветовая орнаментика), развивается композиционно-организующая функция цвета, существенно углубляется символический пласт в цветовой семантике, совершенствуется механизм создания реалистического, «дышащего» портрета при избежании эффекта «фотографического реализма».

3. В «Записках покойника (Театральном романе)» доминирующие позиции как на количественной, так и на качественной ступени семантизации занимает категория света, значительно оттеснив на второй план цвет. Это вызвано этапным интересом писателя к природе явлений, к первоисточнику всего и вся, включая свет как категории философскую и физическую. Посредством лейтмотива изменчивой игры света М. Булгаков выражает одну из ведущих идей романа о многогранности и непостижимости истины в «новом мире». Семантика каждого цветоупотребления становится значительно сложнее, и определить значение цветового эпитета представляется возможным посредством роли индикаторных цветов, имеющих более перманентную и более эксплицированную семантику.

4. Отступление от канонов в организации цветового строя романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» определяется подведением итогов формирования историософии писателя, его пониманием основ бытия на финальном жизненном этапе. Степень цветности произведений в хронологии их создания иногда не зависит от цветности предшествующих текстов и определяется значимостью каждого данного произведения, но общая тенденция понижения цветности к концу творческого пути Булгакова просматривается чётко.

5. М. Булгаков чутко следует традициям литературной живописи своих предшественников, в особенности Н. Гоголя: принцип конструирования булгаковского мистического реализма, принципы саркастично-меткого словотворчества, уникальное живописание с учётом законов линейной и воздушной перспектив — это гоголевская школа. Как и многие из его современников, Булгаков обращался к цветовой орнаментике, однако его произведения отличает тонкий, гармоничный баланс между орнаментальной красотой и нарративностью.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 217 наименований, и приложений. Общий объём работы составляет 223 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** определяются цели и задачи исследования, теоретико-методологическая база, обосновываются актуальность и научная новизна, характеризуется степень разработанности проблемы, формулируются положения, выносимые на защиту, отмечается теоретическая и практическая значимость работы, указываются формы её апробации, а также выявляются основные проблемы исследования цвета и света в литературе.

В первой главе исследования «Поэтика цвета и света в рассказах и повестях М. Булгакова» анализируется заложение основ литературной живописи писателя.

Объектом исследования в первом параграфе «Цветовой строй цикла рассказов *“Записки юного врача”*» стали поиски Булгакова в методологии работы с литературной живописью и цветовые образы, которые оказались лейтмотивными для всего творчества писателя. Цветовой строй «Записок...» в целом сконструирован из 27 цветов и оттенков в 400 цветоупотреблениях. Цветовая насыщенность, или цветность, каждого изучаемого произведения выведена по формуле, предложенной С. Соловьёвым в его работе «Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского»:

$$C = \frac{\text{Число упоминаний цвета}}{\text{Число печатных листов произведений}} .$$

Согласно подсчётам, общая цветность цикла «Записки юного врача» $C=5,3$. Из изучаемых нами произведений цикл имеет среднюю цветность. Анализ цветоупотреблений цикла на количественной и качественной ступенях семантизирования цвета (см. рис. 1) позволил установить, что цветовыми доминантами являются *белый* (148 цветоупотреблений), *красный* (46), *тёмный* (40). Их дополняют *чёрный* (34), *жёлтый* (28), *серый* (12).

Общее впечатление, которое формирует палитра цикла,— ощущение тягостности (и физической, и эмоциональной) того бремени, которое возложено на плечи автобиографического героя. В письмах близким и в личных записях писателя не раз отмечалось, что этот период жизни и работы Булгакова был одним из самых трудных.

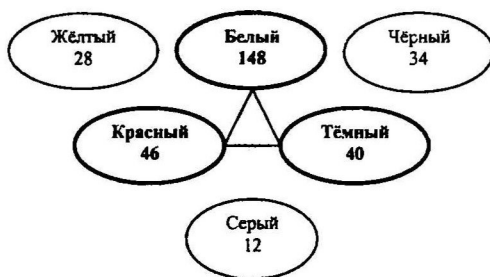


Рис. 1. Цветовой строй цикла «Записки юного врача»

Идея амбивалентности и триединства первых древнейших цветов — красного, чёрного и белого — стала определяющей для организации булгаковского колорита: на протяжении всего творчества писателя, начиная с ранних его рассказов, доминируют три указанных основных цвета, что становится идейно-символической цветоосновой его произведений. Семантическое наполнение каждого цвета напрямую зависит от эволюционного этапа, на котором создаётся то или иное произведение. Значение каждого цветообраза определяется через роль индикаторных цветов, имеющих более перманентную и более эксплицированную семантику.

В ранних произведениях Булгакова практически сразу формируется ряд образов, которые станут лейтмотивными для творчества писателя. В этих образах чаще можно наблюдать два вида сочетаний основных цветов: чёрный—белый + свет (полисемантические образы бело-чёрной вьюги, снежной мглы, чёрного окна, лампы и фонаря) и красный—белый+свет (образы медицинских белых халатов, постелей, марли, окрашенных в кровь, под различными источниками света). Свет в данных случаях играет индикаторную, оценочную роль, определяя негативную или позитивную семантику одного и того же цветообозначения.

Особое внимание писатель уделяет образу чёрного окна как отражению глубинных страхов молодого доктора за отсутствие профессионального опыта, за серьёзную ответственность перед людьми. Эти страхи разовьются в навязчивую идею, манию («Морфий»). Образ окна в цикле наполнен семантикой различных символов, особенно обрядовой славянской. Переплетение традиционной и авторской символики образа окна особенно проявляется тогда, когда Булгаков показывает разницу в восприятии данного образа: если смотреть в окно *с улицы*, из него льётся благостный свет надежды на спасение, помощь (в древности стоящий под окном воспринимался как просящий подаяния). Если герой Булгакова смотрит в окно из дома *на улицу*, то оно становится источником

тмы и непогоды, болезней и дурных вестей (по древним представлениям, напр., влетевшая в окно птица считалась предвестницей смерти). Образ окна непременно появляется в каждом последующем произведении Булгакова, претерпев определённые процессы эволюции.

Так, в первом романе «Белая гвардия» семья Турбиных прячет израненные души от чёрно-белой метели за окнами, за кремовыми шторами, которые являются символом умирающей надежды на спасение. На окне Максудова в «Театральном романе» читатель видит максимально редуцированную степень образа нежных турбинских штор — «драная, нестиранная штора»* — это уже символ трагической обречённости. В последнем романе «Мастер и Маргарита» главный герой практически погибает от того, чего так боялся доктор Поляков в «Морфии», — тьма, т. е. духовное зло исторических масштабов «раздавило стекло» в его окне и «хлынуло в его дом». Мастер «захлебнулся в нём» — впал в состояние духовного нездоровья: сдался, отрёкся от спутницы и творчества.

Сочетание красный—белый встречается несколько реже чёрного—белого, но имеет более важное значение. В каждом рассказе цикла можно наблюдать, как определённое композиционное расположение белого и красного в соотношении с количественным распределением употреблений того и другого цвета организует имплицитное до подсознательного уровня эмоциональное восприятие событий, изображённых в рассказе. Например, переменное количественное лидирование то белого, то красного цвета в рамках одного рассказа позволяет изобразить борьбу смерти и жизни с победой последней и при этом дать ощутить читателю-реципиенту, что победа жизни лишь временна, ибо всё конечно в этом мире. Более того, приём расположения красного и белого в композиционно значимых моментах позволяет на подсознательном уровне «подсказать» читателю момент кульминации и её развязки. Писатель, изображая общую ситуацию, не проговаривает все детали (как это делал, напр., Л. Толстой), а, обращаясь к сигнальным функциям цвета, даёт читателю это не столько осознать, сколько *ощутить* (напр., «Крещение поворотом»). Такой приём значительно сокращает текстуальный объём произведения и создаёт ощущение «необычности», «сверхъестественности» восприятия булгаковского текста.

В ранних рассказах закладывается основа булгаковского подхода к созданию портрета — на первый план выходит фрагментарное изображение наиболее значимых в каждый данный момент элементов внешности героя. Представляется, что такая манера восприятия и представления деталей складывается из личных особенностей писателя: Булгаков видит мир не только образно — как художник слова, но и анатомически точно и метко — как врач: в облике человека его сознание выхватывает

* Булгаков, М. А. Собр. соч.: в 5 т. / М. Булгаков. — М., 1989. — 1990. — Т. 4. — С. 429. (Здесь и далее произведения Булгакова цитируются по этому изданию.)

наиболее характерные, индивидуальные черты (цветосодержащие или нет) и при дальнейшем общении с ним фиксирует изменения именно этих черт, почти не обращаясь к менее значительным. Более того, персонаж Булгакова даже в небольшом рассказе имеет не один портрет, а предстаёт в трёх и более набросках, значительно отличающихся друг от друга. Неполнота портрета и, главное, серийность изображений булгаковских персонажей вынуждают определять это не как «портрет героя», а как «серию портретных набросков героя». Например, портретная серия отца девушки, попавшей в мялку («Полотенце с петухом»), пожарного-возницы («Вьюга») и др. Этот приём конструирования портрета станет основным для всего творчества писателя.

В ранних произведениях Булгакова прослеживается зарождение его интереса к орнаментализму, в частности цветовому. В данном исследовании орнамента определяется как литературный приём, который используется писателями и поэтами разных эпох и в разных ракурсах («гибридная проза, в которой, смешиваясь, сосуществуют нарративные (событийные) и орнаментальные (поэтические) структуры», что «значительно увеличивает смысловые возможности» художественного текста*). Углубляя исследования Л. Новикова, Н. Кожевниковой и др. исследователей, рассматривающих орнаментальные черты булгаковской прозы, заметим, что цветовая орнамента Булгакова является составной частью многопланового цветового строя как отдельных произведений, так и всего творчества в целом и эволюционирует вместе с последним. В рассказах Булгакова (ранних и более зрелых) орнаментальные конструкции практически всегда прозрачны и просты: «волосы цвета спелой ржи», «багровый густейший декабрьский вечер», «бледное лицо Аксиньи висело в чёрном квадрате двери» и т. п.

Ряд орнаментальных оборотов, появившихся в ранней прозе Булгакова, стал устойчивым и переходил из произведения в произведение на протяжении всего творчества. Например, «чёрная ясность», «сурово и чёрно раскрыл глаза», «черноватая тревога в глазах» героев рассказов позже превратились в «чёрно-испуганные глаза» и «чёрную ярость» Елены Турбиной.

Во втором параграфе *«Цветовой строй повести "Собачье сердце"»* осуществляется анализ палитры цветоупотреблений этого произведения (см. рис. 2). Цветооснову «Собачьего сердца» составляет трёхцветка: *белый* (91 цветоупотребление), *красный* (65), *чёрный* (55). Дополняют цветооснову *прозрачный* (32), *блестящий* (21) и *жёлтый* (18). $C=4,6$ — это невысокий уровень цветности.

В повести бело-красно-чёрное сочетание проявляется более очевидно, чем в «Записках юного врача», — практически на всех уровнях орга-

* Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. — М., 2003. — С. 264, 266.

низации художественного текста. Определяющая роль идейно-символической цветоосновы особенно проявляется на уровне цветоспутников и цветопараллелей произведения.

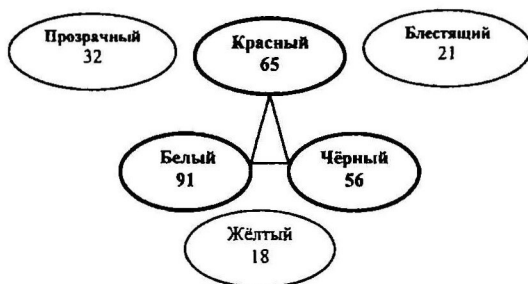


Рис. 2. Цветовой строй повести «Собачье сердце»

Представляется, что значения элементов цветоосновы «Собачьего сердца» формируются на пересечении двух систем символик: политической (красный — большевики и белый — интеллигенция) и древней символик (красный — жизнь и власть, белый — смерть). Характеризирующую функцию выполняет чёрный как эмоционально-этическая оценка всего происходящего, причём это не неопределённый тёмный, а однозначный, уверенный, без оттенков значений (без права на оправдание) — чёрный.

В контексте такого трактования важным оказывается точное повторение цветоосновы в наиболее частотных цветах портретов профессора Преображенского, Шарикова и доктора Борменталья, т. е. ключевых героев повести (такая системность исключает возможность случайного совпадения сочетания цветов). Этим способом писатель концентрирует внимание читателя на идейно-символических узлах повести.

Знаковой представляется трансформация цветоспутников главного героя повести в трёх его ипостасях — уличный пёс (до первой операции), Шариков и Шарик (после второй операции). Уличный пёс — прозрачный образ загнанного интеллигента, страждущего при новом режиме. Исследователи не раз отмечали его способности к тонкому психологическому анализу характеров людей по глазам, поступкам, одежде, его политическую грамотность и познания в медицине, духовный стержень. Но очевидны элементы «умирания» интеллигентского духа — пёс истерзан настолько, что готов «лизать руку и целовать штаны» «высшему существу» за кусок колбасы. Образ пса, несмотря на то, что на страницах повести ему уделено немного места, написан 9 цветами в 31 цветоупотреблении. Доминантами в его изображении стали красный (10 цветоупотреблений), жёлтый (7), белый (6). Понятной станет семантика этих цветодоминант в рамках данного персонажа, если вспомнить, что в бул-

гаковских «Записках юного врача» это сочетание означает «жизнь — границу между жизнью и смертью — смерть», только в более ранних произведениях последовательность была обратной — от смерти к жизни. Формально по воле случая, но фактически по исторической логике — в ходе операции пёс «умирает» и рождается Шариков.

Шариков изображён Булгаковым в 13 цветах и 36 цветоупотреблениях при трёх доминантах: белый (7 цветоупотреблений), чёрный (5), красный (5). По количеству цветоупотреблений равным красному и чёрному для Шарикова является прозрачный, обозначающий водку — яркая деталь, определяющая приоритеты героя. Более того, его новый безвкусный костюм, фальшивая «рубиновая булавка» на «ядовито-небесном галстуке» — не что иное, как искажённые перерождением претензии на изысканность интеллигента. Цвет не просто голубой, а небесный, и форма цветового эпитета явно обращает читателя к тому, что это — цвет Божественной чистоты, возвышенности. Шариков как люмпен принимает новую идеологию «отнять и поделить», овладевает тем, что ему не принадлежит, не понимает сути этого и не может оценить то, чем завладел, потому это опорощенное священное трансформируется, становясь «ядовито-небесным».

Багровый цвет для всех ипостасей данного образа является лейтмотивным на логико-символической ступени семантизирования цвета. Заметим, что багровый (более насыщенный и тёмный оттенок красного) является знаком эмоционального сгущения и концентрации напряжения. Так, если у уличного пса «*красные* зловещие пятна от вара», у Шарикова *красный* операционный шрам на лбу, то в финале у Шарика — «*багровый* шрам на лбу». Если у пса и у Шарикова было кроме этого множество цветовых характеристик, говорящих о полнокровности образа, то у Шарика это подчеркнуто единственный цветовой эпитет в единственном цветоупотреблении. Так, соотношением количества цветовых эпитетов и степенью насыщенности красного/багрового цвета автор делает акцент на том, что кроме шрама на черепе — вместилище разума — некогда мыслящему существу не оставили ничего.

Прямую зависимость цветоспутников и цветопараллелей от идейно-символической цветоосновы колорита — бело-красно-чёрного сочетания — следует отметить и в ряде других рассказов и повестей. Так, например, в «Ханском огне» (1930) в описании князя Тугай-Бега самыми частотными цветами являются белый, серый (т. е. малонасыщенный чёрный) и красный; в описании посетителей его имения — красный, белый, чёрный. В рассказе «Я убил» (1926) красный, белый и чёрный — наиболее частотные цвета в описании автобиографического героя Яшвина, Киева и дома, где произошло убийство полковника. Солдаты Петлюры имеют доминантами белый, синий, красный, полковник — красный, чёрный и золотой, т. е. почти точное повторение цветоосновы.

Рассказы и повести Булгакова можно считать своеобразной экспериментальной лабораторией в работе с литературным цветом, а повесть «Собачье сердце», создаваемая в одно время с романом «Белая гвардия», является последней ступенью, ведущей от проб в малых формах к глобальной реализации в больших формах накопленного писателем опыта работы с цвето- и светообразами.

В последующих произведениях взаимовлияние трёх составляющих цветоосновы значительно усложняется.

Вторая глава исследования «Образы цвета и света в романе «Белая гвардия»» посвящена анализу литературной живописи в первом романе писателя. В «Белой гвардии» преобладает «цвет описательный» — Булгаков активно обращается к жанру словесного пейзажа, уверенно работает с набросковым портретом и особое внимание уделяет цветовой орнаментике и словотворчеству.

Параграф первый «Реализация колорита романа» освещает следующие моменты. Цветовой строй «Белой гвардии» многомерен, но не очень сложен по структуре. Булгаков использует тонкие и разнообразные тоновые и цветовые отношения в их многочисленных оттенках, не раскладывая цвет на составляющие в традициях импрессионистов. Это даёт возможность утверждать, что автор склонен следовать традициям византийского искусства, основой которого является тональный колорит.

В первом романе Булгакова насчитывается 1333 цветоупотребления при палитре из 32 цветов и оттенков. Цветовое число «Белой гвардии» $C = 5,3$, т. е. по цветности роман занимает среднее положение среди изучаемых нами произведений Булгакова, уступая «Ханскому огню», «Я убил», «Дьяволиаде» и «Запискам юного врача».

Наиболее употребляемым цветом (цветовой доминантой) является *белый* — 210 цветоупотреблений на 35 объектов и героев.

На второй позиции *чёрный* (202/32), на третьей *красный* (176/33) и далее по убывающей: *серый* (121/22), *тёмный* (86/27), *золотой* (73/25) и *жёлтый* (58/18).



Рис. 3. Цветовой строй романа «Белая гвардия»

Серый, усиленный тёмным, говорит об отсутствии света. Это ещё не однозначная темнота, это пока сумерки, но и в сумерках многое представляется неясным, теряются ориентиры, смешиваются цвета, которые призваны различать противостоящие силы. Теперь, в момент братоубийственной войны, эти ориентиры стираются, потому что воины любой политической принадлежности одеты в серое.

Естественный свет солнца, свет истины, оставляет Город, в котором прежде всё жило под его благодетельными лучами. И если Ф. Достоевский в «Преступлении и наказании» выводит своих героев из духовного кризиса к свету свечи и далее — к свету солнца, то булгаковские герои теперь могут только вспоминать о свете; ныне их окружают туман, сумерки, ночь; в романе преобладает искусственный свет.

Три основные цветодоминанты — идейно-символическая цветооснова романа — имеют семантику, заложенную ещё в рассказах Булгакова. Доминирование же золотого суть внешняя и внутренняя стороны негативных эмоций, преобладающих в романе. Золото составляет жёлтый цвет на живописных полотнах, и на иконах почти всегда золото изображается жёлтым цветом, а жёлтый во многих символиках — цвет болезненного напряжения, тревоги, страха, а также предательства (носители этих явлений и качеств в булгаковском романе непременно имеют жёлтую цветодоминанту). Золото в «Белой гвардии» почти не имеет позитивной семантики (за исключением золотого света на иконах в доме Турбиных — молитва Елены) и представляет пустой блеск всего разрушающего и того, что проявилось в процессе разрушения (трусливая двойственная натура Василисы и Тальберга, цветовая доминанта которых — жёлтый, гнилая суть «масляных проборов», бегущих от ответственности, жёлтые гробы невинно убитых молодых офицеров и проч.). Так основные цветовые доминанты романа в тесной связи с категорией света очерчивают круг проблем и идей и обозначают общий эмоциональный фон произведения.

Принято считать, что в архетипическом сочетании цветов «красный—белый—чёрный» характеризующую роль играет красный, но в первом булгаковском романе красный и белый составляют основные отношения; чёрный же, как характеризующий цвет, определяет их.

Можно сказать, что красный цвет определяет амбивалентную природу булгаковского белого снега. С одной стороны, снег понимается как позитивный образ, ассоциативно связанный со светлым праздником Рождества в турбинском доме, — прежде всего это метель за окном, воспринимаемая как добрая, чудесная сказка («В окнах настоящая опера “Ночь под Рождество” — снег и огонёчки. Дрожат и мерцают»). Снег как природный носитель белого цвета передаёт его людям, вещам, явлениям — по логической цепочке:

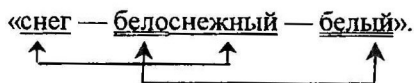


Рис. 4. Соотношение стандартного цвета и его природного носителя

Так, *белоснежная* печь — стержень семьи, благодаря которой после смерти родителей семья не распалась; мать — *светлая* королева; у Елены *белые* руки, которые воспринимаются героями как символ «женской мощи, уверенности, примирения и спокойствия» и т. п.

С другой стороны, снег, метель воспринимаются как образ негативный, символ внезапно прилетевшей беды, смерти. «Давно уже начало мести с севера, и метёт, и метёт, и не перестает, и чем дальше, тем хуже». Снежная метель с севера — это вихри революционного мятежа 1917 г. Сказочная «Ночь под Рождество» превращается в «снежную тьму», когда и в мире природы, и в мире людей белое становится чёрным, добро — смертью, когда чёрная кровь — символ убеляющего страдания.

Здесь, на наш взгляд, получает отражение индийская модель человеческой логики: «Чёрное есть белое, белое есть чёрное». Так, в индийском сознании имело место понятие «чёрное солнце» — мрак равносителен самому яркому сиянию: вещи различаются, но суть их едина — и чёрное, и белое — одно и то же, т. е. возможен взаимопереход белого в чёрное и чёрного в белое. Таким образом, высшая сила непостижима — это или чёрная тьма, или яркий свет. Представляется, что именно эта теория и стала основанием амбивалентности таких понятий в романе Булгакова, как «Бог», «Рай», «Ад», «небо», «звёзды», «кровь», «смерть», что выражается посредством игры семантики цвета и света, посредством амбивалентности цвета (смены оценочных полюсов), посредством идеи профанации святых.

Во втором параграфе «*Герои и цвета-спутники: булгаковские коды*» анализируются приёмы конструирования портретов персонажей романа, а также функции цветовых доминант каждого героя.

При анализе рассказов Булгакова упоминалось, что портреты персонажей имеют набросковый и серийный характер. Но если в рассказах подобного лаконизма требовали законы малого жанра, то в романе обращение писателя к подвижному портрету краткого наброскового типа имеет иные обоснования. Многие исследователи вслед за иллюстраторами ставят это обстоятельство Булгакову в вину. Однако сам писатель, как и Ф. Достоевский, считает полную прорисовку анатомии избытком, утяжеляющим произведение. И Ф. Достоевский, и М. Булгаков выступают против рационального «фотографического» реализма, предпочитая реализм эмоциональный. Такое восприятие близко к работе человеческого сознания. Именно по этому принципу организованы портреты героев в первом романе Булгакова.

Так, булгаковский герой — часто чёрно-белый «рисунок» с 1—2 яркими цветовыми пятнами, которые дорисовывают и одухотворяют портрет (Максим, Ванда, Елена, Алексей Турбин, Василиса, Николка, петлюровцы и др.), часто это 1—2 цветовых пятна без чёрно-белого контура (Светлый человек, Нат Пинкертон, Нерон, пьяный, пристававший к коляске Турбина, мать Турс и др.).

По данным, полученным в результате наших подсчётов, цветные объекты, изображённые в романе, наделены далеко не равным количеством цветовых эпитетов: их распределение колеблется от 399 до 1. Самым «цветным» объектом романа является *Город*: при его описании во всём корпусе романа Булгаков использовал 26 цветов, развернув их до 399 цветоупотреблений.

Второй наиболее живописный объект романа после Города — *дом Турбиных*. При его описании было использовано 20 цветов, развёрнутых в 125 цветоупотреблениях. Цветовой доминантой описаний дома и его цветоспутником становится белый цвет (20 цветоупотреблений).

Изменяющийся на протяжении романа портрет *Алексея Турбина* написан с помощью 17 цветов в 86 цветоупотреблениях. Турбин — один из самых цветных образов романа, но основной его цвет — чёрный, что имеет особое значение. В древнейших цветосимволиках чёрный был амбивалентен: означал страдания, несчастья (и Турбин с близкими переживает страшные испытания — смерть родителей, гибель своего мира), болезнь, смерть (и Турбин едва не уходит в мир иной прежде времени из-за тифа и раны); в то же время древние связывали чёрный цвет с любовью и счастливым браком (развитие серьёзных чувств Алексея к его спасительнице Юлии Рейсс). «...По турбинской квартире прошла *чёрная фигура*, с обритой головой, прикрытой *чёрной* шёлковой шапочкой... цвет кожи восковой, глаза запали в тених и навсегда стали неulyбчивыми и мрачными» — на Турбине лежит чёрная печать участника братоубийственной войны, которая превращается в чёрный крест страданий, трансформирующийся в белое искупление: в Раю для него уже приготовлено место. Белое есть чёрное, чёрное есть белое.

Один из обладателей inferнальных черт в романе — *Мышлаевский* — близкий друг Турбиных, белый офицер. Последнее подтверждает основной цветоспутник героя — *белый* (7 случаев при 13 цветах и 34 цветоупотреблениях). В ранних редакциях романа, носящих следы замысла трилогии, Мышлаевский переходит на сторону большевиков и столь же самоотверженно сражается в их рядах. Интересно, как голос неразвившихся сюжетных линий звучит в последней редакции романа: несвершившееся перебегничество Мышлаевского отразилось во втором его цветовом спутнике — красном, который по частотности употребления уступает белому лишь единицу. Это заставляет задуматься о неоднозначности героя, столь глубоко спрятанной автором. И не случайно в портретах

Мышлаевского и Воланда открываются поразительные почти дословные пересечения. И тот, и другой обладают высокой фигурой в сером, асимметричным ртом, золотыми коронками. Если говорить о сходстве глаз этих героев, то можно видеть буквальное отзеркаливание: у Мышлаевского глаз *«правый в зелёных искорках, как уральский самоцвет, а левый тёмный»*, у Воланда *«правый глаз чёрный, левый почему-то зелёный»*.

В «Белой гвардии» не один Мышлаевский имеет черты будущего сатаны: *гетман* вся Украины — *«худой, седоватый человек»*, у которого в момент превращения в немецкого офицера посредством надевания *«серого мундира»* и забинтовывания *«...были видны правый лисий глаз да тонкий рот, чуть приоткрывавший золотые и платиновые коронки»*. Булгаков, наделяя и главного, и третьестепенного героя определённой цветовой палитрой и 1—2 цветоспутниками, решает ряд художественно-выразительных задач. Прежде всего, таким способом осуществляются прямые и косвенные характеристики героев, определяются значимость и роли героев в романе, выражаются взаимосвязи исторической и культурной реальностей.

В третьем параграфе *«Орнаментика Булгакова»* говорится о том, что именно при создании «Белой гвардии» особое внимание писатель уделяет цветовой орнаментике и словотворчеству. В процессе работы над первым романом Булгаков раскрывает всю широту своего мастерства, в том числе мастерства литературной живописи. Прежде всего, об этом свидетельствует кульминационный для его творчества всплеск орнаментальной словесной живописи и цветового словотворчества, на основе которого сформируется бесцветный, по-гоголевски саркастичный орнаментальный мир второго крупного произведения Булгакова — «Записки покойника (Театральный роман)». Безусловно, орнаментальные цвета встречаются и в «Записках покойника», и в «Мастере и Маргарите», но в них доминирует составляющая сарказма и/или иронии, цвет же играет второстепенную, индикаторную роль.

Отношение Булгакова к орнаментализму в «Белой гвардии» по сравнению с ранними рассказами значительно меняется. Орнаментальные элементы очень плотно насыщают художественный текст, существенно расширяются лингвистические средства конструирования орнаментальных выражений, усложняется их эмоциональный план. В работе над выразительными средствами первого романа Булгаков очень тонко подошёл к эстетической функции орнаментального слова, значительно усовершенствовал эмоциональную, глубоко разработал символическую и идеологическую функции. В «Белой гвардии» намечены подступы к игровой функции слова в бесцветной, так называемой фразеологической орнаментике (сатирическое начало).

В первом романе Булгакова достаточно часто встречаются такие орнаментальные выражения, как *«чёрные шлыки гробового цвета»*, когда

автор указывает не на цвет буквально, а определяет значение появления этих шлыков в романе в данный момент; той же орнаментальной природы избыточные конструкции — *«очень чёрные глаза Юлии», «в пыли идут пылью пудренные юнкерские роты»*. Герои Булгакова переживают «цветные» эмоции: *«Генерал побледнел серенькой бледностью»*, *«Глаза Елены чёрно-испуганные»*; роман активно насыщают «цветные» звуки: *«Свистнул в толпе за спиной Турбина чёрный голосок»*, *«Студзинский заговорил... под малиновый тихонький звук шпор»* и т. п.

Для максимальной выразительности Булгаков создаёт новые словосочетания (сочетания цветовых и нецветовых эпитетов), активизирующие работу ассоциаций и литературной памяти читателя, причём в одном-двух словах автор совмещает и номинацию, и характеристику изображаемого объекта: *«конно-медный Александр II»*, *«хрящевато-белые тенора — солисты»* и проч.

Для «Белой гвардии» характерно сосуществование прямого цветообозначения («чёрные часы», «чёрный мех») и непрямого («чёрной вековой тишью повеял собор», «чёрный голосок»). Некоторые исследователи считают, что во втором случае цветовое значение утрачено. На самом деле в непрямом цветообозначении Булгаков как раз активизирует цветовое значение лексемы «чёрный», но на символично-ассоциативном уровне, в чём и проявляется орнаментализм привычного слова.

Четвёртый параграф *«Система цветосимволик»* посвящён анализу семантических пересечений булгаковской и ряда мировых цветосимволик. В ходе исследования нам удалось обнаружить точки соприкосновения (разной степени) цветосимволики булгаковской «Белой гвардии» с такими системами цветосимволик, как библейская, Византийско-Христианская иконописная, Брокгауза и Ефрона, Древнерусская, а также система психологического воздействия цвета на сознание человека. Это частичные, часто фрагментарные заимствования. Полные символические соответствия с той или иной системой цветосимволик будут наблюдаться в более поздних произведениях Булгакова.

В третьей главе «Поэтика цвета и света в романе “Записки покойника (Театральный роман)”» проводится анализ литературной живописи второго романа Булгакова. В ходе анализа рассматриваются такие вопросы, как колорит и его реализация в романе, свет как одно из основных выразительных средств произведения, лейтмотивы как основа образов героев, орнаментика в «Записках покойника».

Первый параграф *«Колорит и его реализация в романе»* посвящён анализу специфически организованной палитры произведения. Роман Булгакова выстроен так, что психоиницирующие конструкции в нём основываются не столько на цвете, сколько на свете. Вообще свет как характеризующее выразительное средство играет для Булгакова вторичную роль по сравнению с цветом. «Записки покойника» же выделяются из

ряда цветоносных произведений писателя тем, что определяющую роль в формировании практически всех структур романа играет свет при вторичной цветовой характеристике, причём световые и цветовые характеристики взаимосвязаны на глубинном уровне их «физической природы» — если упомянуто одно световое явление, то упомянутое при нём цветное вычеркнуть из текста невозможно, не разрушив реальной естественности изображаемого. Целостности последнего способствует и тонкое отношение автора к звуку. Такого особенного подхода к литературному цвету и свету нет ни в одном булгаковском произведении, хотя и имеют место произведения малых жанров, колориты которых выстроены схожим образом. Палитра романа состоит из 25 цветов и оттенков в 352 цветоупотреблениях. $C = 2,47$, т.е. «Записки покойника» по степени насыщения текста цветом уступают практически всем анализируемым нами произведениям. Тем не менее цветовые символы играют в символической системе романа не последнюю роль (рис. 5). Три наиболее употребляемые в романе цвета — *белый* (85 цветоупотреблений у 26 героев), *серый* (39/15), *чёрный* (39/13). Трёхцветную основу дополняют *красный* (32/15), *жёлтый* (26/12), *коричневый* (24/10).

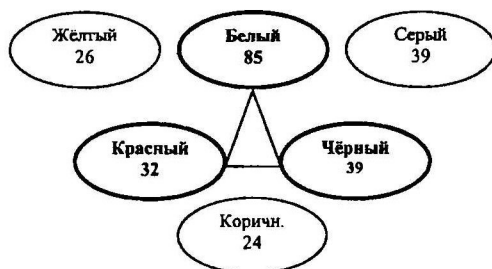


Рис. 5. Цветовой строй романа «Записки покойника (Театральный роман)»

Колорит «Записок покойника» в целом не отличается особым разнообразием оттенков, как, скажем, палитра романа «Белая гвардия».

Свет и тьма сопутствуют любому описанию и большинству действий героев «Записок покойника». Если в ранних произведениях Булгакова, как и в его первом романе, выделяется мотив борьбы света и тьмы как добра и зла (в традициях философии Ближнего и Среднего Востока), то в «Записках покойника» взаимодействие света и тьмы уже нельзя назвать борьбой. Оно ещё не составляет гармонию единства противоположностей, силу, аккумулирующую бытие (как будет в «Мастере и Маргарите»), но представляется игрой, сложной и неуловимой для человека (в традициях И-цзин (Книги Перемен) Древнего Китая).

Во втором параграфе «Свет как одно из выразительных средств в романе» говорится о многомерном, полисемантическом функционировании

категории света в «Записках покойника». Среди искусственного света (свет тусклой или яркой лампочки, театральных софитов, свечей, блеск в глазах, мерцание стекла или блеск бриллиантов (часто фальшивых)) ведущим образом представляется образ лампочки, несущей неприятный — либо слишком яркий, либо тусклый — мёртвый свет. Так, данный световой образ непременно сопутствует каждому обращению к лицу Максудова, чем и достигается устойчивое негативное отношение к его комнате; в сцене нелিপеприятно, почти скандального знакомства с молодым критиканом у Рудольфи, низко оценившим роман Максудова, «стосвечовая лампочка резала глаза нестерпимо», как и на сцене Независимого театра на репетиции «Чёрного снега» «...ряд тысячесвечовых ламп, режущих глаза, освещал скандал», разогретый дирижёром Романусом. В романе также особое значение имеет образ настольной лампы/абажура. Он может иметь как негативную, так и позитивную коннотацию — в зависимости от контекста (лампы в квартире Максудова, на рабочем месте Тулумбасова, в доме Ивана Васильевича, в представлениях Максудова о своих читателях и проч.). Искусственный свет в романе призван создавать игру множества истин, обманывать и заводить героя в лабиринты ощущений и мучительных догадок. Свет естественный сконструирован просто, встречается редко и знаменует своим прорывом кульминационные моменты романа — он призван символизировать свет истины (первое знакомство Максудова с театральной сценой, творческий триумф Максудова у афиши Независимого театра, финал ночного разговора с Бомбардовым, который, наконец, всё разъяснил Максудову и проч.).

В третьем параграфе «Цветовые лейтмотивы как основа образов героев романа» рассмотрена функция цветовых доминант, посредством которых формируются цветовые лейтмотивы. Последние обеспечивают генетическую связь героев разных произведений Булгакова и способствуют созданию комплекса символических образов. Эти образы являются определяющими в формировании духовного облика героя и его сути. Например, портрет главного героя Максудова написан 16 цветами в 86 цветоупотреблениях. Наиболее частотными для образа Максудова являются цвета *белый* (21 цветоупотребление), *серый* (13), *чёрный* (12). Далее следуют *красный* (9), *жёлтый* (7), *золотой* (6), *коричневый* (5), *цветной* (3), *фиолетовый* (2), *синий* (2) и *голубой*, *серебряный*, *зелёный*, *сизый*, *бледный*, *тёмный* — по одному цветоупотреблению. Как видно, доминантными цветовыми спутниками Максудова Булгаков избрал три ахроматических цвета — те же цвета, что выделяются как основные для всего романа в целом. В исследовании предлагается трактовка набора цветовых спутников героя. При анализе серого цветоспутника выявляются два ключевых для сути Максудова образа-символа. Представляется, что в данном романе редукции подвергся не только лейтмотивный

для творчества писателя образ мощного психологического «щита от зла» — шторы, — но и лейтмотивный образ идеологической спутницы. Дымчатая, т. е. серая кошка Максудова при ближайшем рассмотрении не очень похожа на кошку. Это травестированный образ его ближайшего единомышленника, его духовной сестры (функциональный эквивалент Анны, подруги и жены доктора Полякова, Елены Турбиной и Маргариты). Кошке автор уделяет не так много внимания, но и в скромных характеристиках очевидна её антропоморфность. Последнее просвечивает в чрезмерной чуткости зверя к эмоциональному состоянию Максудова и в глаголах действия, посредством которых он повествует о ней, балансируя на грани прямого и переносного смыслов: «Зверь ...спрашивал — что случилось?», «роман интересовал её чрезвычайно» и проч. Особая роль зверя подтверждается и тем, что кошка умирает, подобно Маргарите, в тот момент, когда Максудов, подобно Мастеру, отрекается от творчества.

Второй судьбоносный символ, связанный с серым цветом, выглядит так. После всё проясняющего разговора с Бомбардовым главный герой замечает, что на его «сером пиджаке большое масляное пятно», которое он безуспешно пытается вывести. Если учесть булгаковские символические наполнения серого цвета и образа масла как знаки судьбы, предначертанности, можно сказать, что масляное пятно на сером пиджаке Максудова — это травестированный, удвоенный (и этим усиленный) знак избранности. Обращаясь к роману «Белая гвардия», вспомним, что серый, объединяя противоположные силы, на имплицированном уровне семантики цвета поднимает восприятие читателя на уровень «над» — на божественный уровень оценки событий; сочетания серого с другими цветами часто обнаруживают предопределённость исхода большинства событий, судьбы ряда героев. В романе «Мастер и Маргарита» образ масла играет судьбоносную роль для Берлиоза, Иуды, Пилата, т. е. также имеет значение всемогущей неминуемой судьбы. В сочетании серого (цвет судьбы) и масляного можно увидеть пересечение линий судьбы, на котором Максудов находится с рождения, но только теперь начинает это ощущать. Момент своей избранности герой чувствует и прежде, но приходит к осознанию этого в процессе беседы с Бомбардовым: «...давным-давно, ещё, быть может, не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал о сцене». Однако избранность, как и истина, не обещает лёгкого счастья. «Ничто так не мучает, как пятно на одежде»: избранность искусством — это тяжкое бремя, которое приходится нести, несмотря ни на что, помимо своего желания (ведь и Максудов, и впоследствии Мастер откажутся от этого дара, не выдержав такого гнёта, но уйти от этого так и не смогут: Максудов возвращается ставить «Чёрный снег», а Мастеру Воланд настойчиво предлагает «писать при свечах гусиным пером..., сидеть над ретортой в надежде вылепить нового гомункула»).

Предметом четвёртого параграфа «Орнаментика в романе "Записки покойника"» являются орнаментальные обороты цветового и светового наполнения. Орнаментика этого романа по принципу своей организации резко отличается от прочих произведений. В «Записках...» внимание автора с цветовой орнаментами перемещается на графические психолого-ассоциативные характеристики. Это объясняется тем, что «Записки покойника» представляют собой новый, переломный этап эволюции мировоззрения автора: уже определилось его «противопоставленное положение» и в литературном, и в политическом обществе. Если в ранних произведениях писателя орнаментика акцентирована на простом эмоциональном аспекте и большей частью раскрывает сигнальную функцию цветообраза, в первом романе Булгаков больше внимания уделяет эстетической и символической функциям, то в «Записках...» на авансцену выходит более сложная эмоциональная функция слова — игровая — в почти бесцветной фразеологической орнаментами с преобладанием общего саркастического тона, а символические образы становятся более многомерными. В оригинальных булгаковских сравнениях на эмоциональном уровне просвечивают болезненная надрытость, воспалённая безысходность с напряжённой улыбкой на устах. Вот некоторые группы элементов так называемой фразеорнаментами, которые можно условно выделить в романе.

Свет, блеск

«*Стеклянные бриллианты на пряжках*» — степень фальшивости, а точнее, зафальшивленности природных человеческих качеств обладательницы такого украшения.

Эмоции

«*Утром у меня был удачно обокраденный друг*»; «*стёр удивление с лица*»; «*мартовская болтовня*» и т. п.

«*Тени пошутили*». Это выражение имеет особое семантическое наполнение в контексте пристального внимания к соотношению света и тьмы. Можно предположить, что именно это выражение послужило, так сказать, первоисточником идеи неудачного каламбура о свете и тьме, за который был наказан Фиолетовый рыцарь в «Мастере и Маргарите».

«*...и я ощутил прикосновение щеки Ликоспастова, усеянной короткой проволокой*». Лаконичное описание негативных тактильных ощущений Максудова в объятиях Ликоспастова выступает напомниманием чувства отвращения при близком соприкосновении с миром литераторов — чувства неприятной, царапающей холодности. Это образное выражение формирует щемящее ощущение в сознании читателя.

«*Казалось, что я голый один среди одетых*». Это ощущение дискомфорта, когда Максудов стыдился диктовать пьесу Торопецкой при всех на её рабочем месте — в предбаннике — в очередной раз выходит за рамки контекста и показывает высокую степень непохожести автобио-

графического героя на всё его окружение. Бремя непохожести, опосредованно выраженное как мотив стыда за утрату одежды в людном месте, преследует Максудова не только наяву, но и во сне.

Избыточность (здесь особенно проявляется авторский сарказм). *«Покойный генерал-майор Комаровский-Эшанпар...по-французски говорил идеально, лучше французов...»* — максимальная степень желания похвалить теми, кто имел отношение к Независимому театру.

«Тут Людмила Сильвестровна открыла глаза и увидела мой серый костюм в сером кресле» — степень желания «провалиться сквозь землю» — стать незаметным, исчезнуть. В этом образе, как и в образе «человека в сером пиджачном костюме», на наш взгляд, зародилась идея «живого костюма», подписывающего документы за директора, воплотившаяся уже в несколько ином, более глубоком ракурсе в романе «Мастер и Маргарита».

Контраст

О покойном пожарном: *«На грузовике лежал, глядя в осеннее небо закрытыми глазами, пожарный»*. На наш взгляд, этот образ, никак не влияющий на ход событий, связанных с историей Максудова, введён автором в роман для контраста с «живыми мертвецами» Независимого театра: такими, как Пряхина, Аристарх Платонович. Фраза «лежал, глядя в небо закрытыми глазами», сказанная о покойном, совсем неоднозначна. Вполне возможно сказать то же, например, о человеке, заснувшем на летнем лугу, или — как аллегория — о человеке, умеющем мечтать. Именно поэтому в сочетании с образом покойного эта фраза вызывает у читателя холодок негодования за преждевременную смерть чужого, совсем незнакомого человека, и, главное — парадоксально ощущается жажда жизни покойного. По большому счёту это единственный «портрет» в романе, не содержащий в себе авторского сарказма, показывающий не персонаж, а именно человека. Ему явно противопоставлены сотрудники и актёрская труппа Независимого. То, что театр населяют «живые мертвецы», подтверждает целый ряд авторских намёков: «Мне стало казаться, что вокруг меня бегают тени умерших» и т.п.

В четвёртой главе «Поэтика цвета и света в романе “Мастер и Маргарита”» проводится анализ литературной живописи последнего романа писателя. Рассмотрены такие вопросы, как колорит, цветоспутники героев и цветопараллели, орнаментика, цветовая символика романа.

В первом параграфе «*Колорит последнего романа*» представлен анализ палитры «Мастера и Маргариты». Цветовой строй романа отражает итог формирования литературной живописи Булгакова в целом: можно видеть, какие ранние находки усовершенствованы, какие остались в неизменном виде, от каких приёмов писатель отказывается. Синтез двух традиций (восточно-христианская полихромия и византийский тональный колорит) не оказал существенного влияния на цветовую насыщен-

ность произведения — ожидаемого количественного всплеска цветоупотреблений не происходит. Так, в романе насчитывается 1245 цветоупотреблений и цветовое число $C = 3,2$. По количеству цветоупотреблений «Мастер и Маргарита» из изучаемых нами произведений уступает практически всем и превосходит только «Записки покойника (Театральный роман)», изначально ориентированные на свет. Однако качественно цвет в «Мастере и Маргарите» выступает одним из основных композиционно образующих элементов как на эксплицированном уровне простейших ассоциаций, так и на имплицированном уровне сложных психологических реакций читателя-реципиента. Основная палитра романа не выходит за рамки уже сложившейся булгаковской традиции, и цветовыми доминантами являются *чёрный* (209 употреблений на 39 героев), *белый* (178/43), *красный* (120/40). Дополняют цветооснову и выполняют функцию индикаторов *тёмный* (114/30), *золотой* (78/27) и *серый* (68/25) — рис. 6.

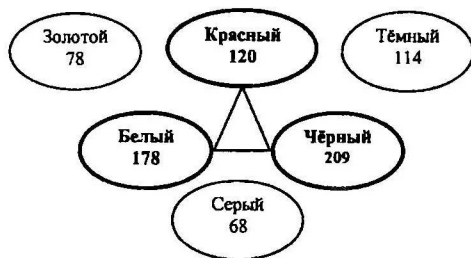


Рис. 6. Цветовой строй романа «Мастер и Маргарита»

Идейно-символическая цветооснова колорита в своём семантическом наполнении не несёт особой сложности. Так, традиционное уже сочетание «чёрный—белый—красный» символизирует три сущности, составляющие основу бытия: белый (символ возвышенной чистоты, абсолютного света) — это Бог; чёрный (символ зла, страха) — дьявол; красный (символ жизни, греха) — человек. Данная семантика трёх основных цветов в последнем романе обострена как ни в каком другом произведении.

Дело в том, что, анализируя цветооснову, необходимо обратить внимание на последовательность цветов в трёхцветках разных произведений. Так, в самых ранних по времени создания «Записках юного врача» это «белый—красный—тёмный/чёрный», в «Белой гвардии» — «белый—чёрный—красный», в «Собачем сердце» — «белый—красный—чёрный», в «Записках покойника» — «белый—серый—чёрный» и в «Мастере и Маргарите» — «чёрный—белый—красный».

Представляется, что эти комбинации возможно понимать следующим образом. Второй и третий компоненты цветоосновы могут не только

меняться местами в зависимости от количественных показателей цветоупотреблений, но меняться и качественно: в «Записках покойника» на второй позиции находится серый цвет, который в прочих произведениях традиционно призван выполнять индикаторные функции. Также заметим, что во всех произведениях доминантой является белый цвет, и постоянное лидерство божественного белого говорит о неколебимой уверенности Булгакова в справедливости Слова Божия, Его учения об истине. Любопытно, что идейное содержание произведения во многом определяется тем, какой из двух основных цветов ближе к белому. В «Записках юного врача» к белому ближе человеческий красный, и это говорит о горячей вере писателя в то, что Господь не оставит человека, и если он будет бороться со злом в любом его проявлении, как бы тяжело ни было человеку, истина восторжествует. В «Белой гвардии» уверенность в истинности Слова Божия остаётся, но уверенность в том, что самоотверженной борьбы для установления истины достаточно, исчезает, потому что лидирующего божественного белого человеческий красный отделён дьявольским чёрным. В «Собачьем сердце» структура цветоосновы повторяет «Записки юного врача», но уже с иным семантическим наполнением. Человеческий красный снова ближе к божественному белому: писатель пришёл к ясному пониманию того, что человек может быть сильнее дьявола хотя бы в том, что у человека есть право выбора между добром и злом, и в меру своих сил человек может не только творить добро, но и реально противостоять злу, бороться с ним (роль такого человека отведена профессору Преображенскому и доктору Борменталю, которые и делают свой выбор). В «Записках покойника» главный герой всё ещё пытается отстоять право истины на существование, но если в «Белой гвардии» проявились пугающие сомнения, то в «Записках покойника» писатель уверен в бессилии человека перед судьбой, чаще проявляющейся как роковое зло. Этим, на наш взгляд, определяются приближённость серого (цвета судьбы) к божественному белому и оттеснение человеческого красного за пределы цветоосновы. В последнем романе «Мастер и Маргарита» структура цветоосновы кардинально меняется: цветовой доминантой романа становится чёрный, ближе к нему — белый и заключает трёхцветку красный. Данная структура символической цветоосновы не говорит о том, что писатель признал лидерство сатаны. Дело в том, что основные цветовые символы в последнем романе изменились *качественно*: в сознании автора свершилась смена семантических наполнений полюсов Добра и Зла, которая подготавливалась в «Записках покойника». Если во всех предыдущих произведениях читатель должен видеть противоборство трёх сторон — Бога, дьявола и человека (согласно представлениям философии Ближнего и Среднего Востока), то в последнем романе читатель должен увидеть их синтез, гар-

мощный настолько, насколько это позволяет природа каждого из них (согласно философии Древнего Китая).

Второй параграф *«Цветоспутники и цветопараллели в романе»* посвящён функционированию цветовых доминант героев и объектов. Булгаковские цветосимволы закатного романа воплощаются не только в цветооснове. Определяющее доминирование цвета наблюдается и на уровне цветоспутников героев и цветовых параллелей романа. Эти разновидности цветосимвола, как и в предыдущих произведениях Булгакова, таят в себе глубинные имплицированные смыслы.

В последнем романе писателя почти все ключевые объекты и герои имеют цветовой доминантой чёрный (Москва, Воланд, Маргарита, Мастер, Бегемот, Левий Матвей). По положениям оптики и цветоведения чёрный — это не есть цвет, это противоположность свету, его отсутствие, затемнение всех цветов. Представляется, что это положение Булгаков ставит в основу амбивалентности чёрного цвета: в негативном значении доминирование чёрного и оттеснение на второй план белого раскрывают мысль автора о том, что миром потерян свет — идея богооставленности, что свет (традиционно выражаемый белым цветом) в современном автору мире скрыт как никогда глубоко — его следует искать в самом противоположном — в чёрном, и для чёрного Воланда вторым по частотности цветом является белый — наследство Бога Люциферу-Светоносу, его первичная, изначальная причастность Ему и общему с Ним делу — забота о судьбе человека. Этим определяется общая позитивная сущность булгаковского чёрного. Если главные герои «Белой гвардии» как носители нравственной чистоты, глубинной культуры в общем имели белую цветовую доминанту, то Мастер и Маргарита — идеологические наследники Турбиных — наделены чёрной доминантой, ибо «очевидно-белые» заповеди и основанные на них принципы и убеждения уже не дают возможности выжить в эпицентре земного, человеческого ада. В понимании Булгакова ад «сатанинский» (в противоположность земному аду) и его посланники (Воланд и свита) для Наследников, по сути, становятся ближе, чем оказавшийся бессильным Бог, так как у них с Воландом общая цель — сохранить добро не в абстрактном, мёртвом выражении («голый свет, чистенький свет»), а в живом, конкретном — в противоречивом духе и разуме человека, ибо без последнего не имеют смысла ни Добро, ни Зло, ни Ад, ни Рай. Этот общий вектор интересов Мастера, Воланда и Маргариты и выражается единой для них цветовой доминантой — чёрный цвет. Однако уже в отдельных образах «Белой гвардии» он особенно акцентировался. Так, Алексей Турбин имеет чёрный цветоспутник, тесно связывающий его с судьбой Мастера и Маргариты.

Логические взаимопроникновения белого и чёрного наблюдались уже в первом романе Булгакова «Белая гвардия», и тогда писатель говорил о смене оценочных полюсов в нравственных принципах человека. В по-

следнем романе эти связи стали сложнее и выражали отсутствие каких-либо полюсов — не существует однозначного добра и зла, потому дьявол может радеть за справедливость, а Бог молчать.

В третьем параграфе «*Орнаментика в романе "Мастер и Маргарита"*» говорится о том, что использование указанного приёма в последнем романе Булгаковым становится многограннее и глубже предыдущих опытов писателя.

Наряду с уже традиционным для Булгакова «цветовым сарказмом» в булгаковской орнаментике «Мастера и Маргариты» можно видеть и обновление данного приёма. Теперь возвращается доминирующая роль орнаментального цвета, но уже в ином ракурсе: булгаковские орнаментальные элементы во всей полноте возможностей выполняют не только эмоционально-рецептивную и символическо-идеологическую, но и композиционно организующую функцию. Последняя осуществляется посредством цветовой ритмики и глагольной живописи. В «Мастере и Маргарите» автор часто живописует не прямо — цветом, а обозначает, указывает на цвет различными глагольными формами: «стёкла *начали предвечерне темнеть*», «вода в пруду *почернела*», «небо над Москвой как бы *выцвело*», «тень *чуть зеленеющих* лип», «*зазеленевшие* глаза Маргариты» и т. п. У Булгакова иногда по действию или времени можно определить цвет, например: «этажи, ослепительно отражающие в стёклах изломанное уходящее солнце» — и в сознании проявляется пурпур заката, ярко заливающий окна в последние минуты дня. Иногда, наоборот, по цвету можно определить эмоциональное состояние («лицо Пилата побурело» — сдавленный гнев) и время («Луна быстро *выцветала*» — утро). Автор показывает действие, по которому читатель ассоциативно видит в воображении цвет объекта, возникший в результате этого действия. Именно таким образом Булгаков разрабатывает тонкий литературно-изобразительный приём — глагольную живопись.

Заметим, что у Булгакова она контролирует время и динамику действия романа. Так, например, в сцене казни на Голгофе цветовые глаголы надвигающейся тучи динамикой глобального движения создают впечатление быстро приближающейся развязки, ощущение грандиозного движения в масштабах пространственно-временного континуума. Однако в орнаментальной системе цветовой динамики «Мастера и Маргариты» есть исключения: например, в сцене Великого бала сатаны глагольных цветов практически нет. Используя только так называемые статичные цвета, автор даёт читателю возможность подсознательно почувствовать то, что время остановилось на время бала, что подтверждается и контекстуально (диалог Маргариты и Воланда):

«— Что же это всё полночь да полночь?..

— Праздничную полночь приятно немного задержать».

Следует заметить, что приём глагольной живописи не нов. Его корни обнаруживаются ещё у Гомера, который, чтобы не останавливать время, не замедлять динамику сюжета «Илиады» и «Одиссеи», давал описание предметов в истории их создания, т. е. в постоянном действии, движении. Например, щит Ахилла предстаёт перед нами в процессе работы над ним Гефеста.

Четвертый параграф «Цветовая символика романа» отведен анализу гармоничного синтеза различных цветовых символов в семантике булгаковских цветосимволов. В ходе исследования мы пришли к выводу, что более или менее значительные пересечения булгаковских цветосимволов обнаруживаются с такими системами цветосимволик, как религиозная Византийско-Христианская иконописная, Древнерусская, Брокгауза и Ефрона, Древнего мира, Греко-Римской античности, идеи цветосимволики эпохи Европейского Возрождения XVII в. (теории Ломатцо и Цана), а также христианская и масонская системы цветосимволик. Но в этих случаях имеют место лишь частичные заимствования. Основной, наиболее разработанной Булгаковым системой цветосимволик, с нашей точки зрения, можно назвать цветосимволику Древнего мира.

В заключении работы отражены результаты проведённого исследования, сформулированы основные выводы, а также намечены перспективы дальнейшего изучения темы.

Результаты исследования позволяют сделать следующие выводы.

Основной принцип эволюции литературной живописи Булгакова — это движение от цветового сигнала через широту цвето-, светообраза к глубине цвето-, светообраза. Это проявляется в поэтапной смене соотношения количества цвето-, светообозначений и их символической функции в пользу последней. Основной принцип конструирования палитры большинства произведений писателя — это принцип контраста в его формальных и идеологических функциях.

Основным же принципом в конструировании культурологической и научной основы цветового строя булгаковских произведений можно назвать синтез. Вслед за импрессионистами (К. Моне, К. Писсаро и др.) и неимпрессионистами (Ж. Сёра, П. Синьяк и др.) Булгаков выступает за синтез ключевых элементов двух долгие века противостоящих теорий понимания природы и функций цвета/света Ньютона и Гёте. Безусловно, сами теории в целом имеют взаимоисключающий характер. Однако ньютоновская идея разложения светового луча на цвета спектра и возможность их комбинаций в формате света вполне сочетаема с идеями Гёте о глубокой духовной семантике каждого цвета, значительном влиянии качества света на цвет и о безграничных синестетических возможностях цвето- и светообразов. Осуществляя синтез указанных идей двух теорий, импрессионисты, неимпрессионисты на живописных полотнах, а Булгаков в художественном тексте творили «чудо» восприятия изображённой действительности посредством техники научного расчета сочетаемости цветов для достижения каждого данного оптического эффекта.

Более того, писатель синтезирует представления о цвете реалистов и экспрессионистов. В создании своего цветового строя он ориентируется на самые различные системы цветосимволик, принадлежащие разным эпохам и нациям, избрав в качестве доминирующей символику Древнего мира.

Степень цветности произведений в хронологии создания часто не зависит от цветности предшествующих текстов и определяется индивидуальной значимостью каждого данного произведения, но общая тенденция понижения цветности к концу творческого пути Булгакова просматривается чётко. Это можно объяснить не столько духовной усталостью писателя, при которой воспринимаемый мир блекнет (как было с Н. Гоголем), сколько совершенствованием мастерства Булгакова, т. е. функционирование цветообраза в финале булгаковского творчества, и особенно в последнем романе, переходит с количественной ступени семантизирования цвета на логико-символическую (качественную), при которой не требуется большого количества цветоупотреблений. Сила психологического воздействия цветообраза на читателя-реципиента определяется не количеством упоминаний цвета, а особым местом расположения цветового пятна в структуре текста, композиции сюжета, в синтаксической конструкции предложения.

Дальнейший анализ произведений Булгакова в рамках изучения литературной живописи может дать богатейший материал для работы в самых разных аспектах, так или иначе связанных с цветом, — от зарождения и развития системы цветовых мотивов до многослойных конструкций образов. Решение этих и прочих проблем и является обширной перспективной исследовательской работы в рамках заявленной темы.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

1. Юшкина, Е. А. Поэтика цвета в творчестве М. А. Булгакова / Е. А. Юшкина // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. — 2007. — № 5 (23). — С. 131—134 (0,4 п. л.).

Статьи и тезисы докладов в сборниках научных трудов и материалов научных конференций

2. Юшкина, Е. А. Цветообозначения в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. А. Юшкина, И. В. Кириллова // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. науч. тр. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2003. — С. 341—345 (0,4 п. л.).

3. Юшкина, Е. А. Цвет и свет в романе М. Булгакова «Белая гвардия» / Е. А. Юшкина // VII региональная конференция молодых исследователей Волгоградской обл. Волгоград, 12—15 нояб. 2002 г.: тез. докл. Напр. 13 «Филология». — Волгоград: Перемена, 2003. — С. 193—195 (0,18 п. л.).

4. Юшкина, Е. А. Поэтика цвета в романах М. Булгакова / Е. А. Юшкина // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом об­разовании. — М.: МГПИ, 2004. — Т. 2. — С. 195—203 (0,56 п. л.).
5. Юшкина, Е. А. Цвет и свет в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. А. Юшкина // Актуальные проблемы изучения и преподавания филологиче­ских дисциплин. Литературоведение: материалы межвуз. науч.-практ. конф. (май 2003). — Самара: СГПУ, 2004. — С. 228—235 (0,5 п. л.).
6. Юшкина, Е. А. Цвет и свет в романе М. Булгакова «Записки покойника (Театральный роман)» / Е. А. Юшкина // VIII региональная конференция моло­дых исследователей Волгоградской обл. Волгоград, 11—14 нояб. 2003 г.: тез. докл. Напр. 13 «Филология». — Волгоград: Перемена, 2004. — С. 168—169 (0,12 п. л.).
7. Юшкина, Е. А. Рациональное и эмоциональное в «Записках покойника (Театральном романе)» М. Булгакова / Е. А. Юшкина // Диалектика рациональ­ного и эмоционального в искусстве слова: сб. науч. ст. к 60-летию А. М. Була­нова. — Волгоград: Панорама, 2005. — С. 336—340 (0,3 п. л.).
8. Юшкина, Е. А. Массонская обрядовая символика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. А. Юшкина // IX региональная конференция моло­дых исследователей Волгоградской обл. Волгоград, 9—12 нояб. 2004 г.: тез. докл. Напр. 13 «Филология». — Волгоград: Перемена, 2005. — С. 73—75 (0,18 п. л.).
9. Юшкина, Е. А. Красно-бело-чёрное сочетание как символично-идеологи­ческий лейтмотив романистики М. Булгакова / Е. А. Юшкина // IX Междуна­родные Виноградовские чтения: материалы межвуз. науч.-практ. конф., 10—12 нояб. 2005 г. — М., 2006. — С. 157—163 (0,43 п. л.).
10. Юшкина, Е. А. Идейно-символическая цветооснова колорита произве­дений М. А. Булгакова / Е. А. Юшкина // Филологическая наука в XXI веке: взгляд молодых: материалы V Всерос. конф. молодых учёных (6—7 дек. 2006 г.). — М.—Ярославль: Ремдер, 2006. — С. 171—176 (0,37 п. л.).
11. Юшкина, Е. А. О некоторых особенностях символических значений цве­товых спутников героев и цветовых параллелей в романе М. Булгакова «Мас­тер и Маргарита» / Е. А. Юшкина // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. науч. тр. — Саратов: Науч. книга, 2006. — С. 381—385 (0,3 п. л.).
12. Юшкина, Е. А. Цветосимволика М. Булгакова в аспекте проблемы «Эмо­циональное и рациональное» («Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита») / Е. А. Юшкина // Проблема эмоционального и рационального в русской литературе XX века (1920—1940-е годы): учеб. пособие по спецкурсу/ И. В. Кириллова. — Волгоград: Перемена, 2006. — С. 58—68 (0,6 п. л.).
13. Юшкина, Е. А. Трансформация образа Дома в романистике М. А. Булга­кова / Е. А. Юшкина // Филологический поиск: сб. науч. тр. Вып. 5. — Волго­град: Перемена, 2006. — С. 248—252 (0,3 п. л.).
14. Юшкина, Е. А. Цветовая орнаментика в творчестве М. А. Булгакова / Е. А. Юшкина // «Русское литературоведение на современном этапе»: материа­лы V Междунар. конф. молодых учёных (21—23 марта 2006 г.). — М.: МГОПУ, 2007. — С. 173—177 (0,3 п. л.).
15. Юшкина, Е. А. Цветовые символы и образы как средство передачи эмо­ций в творчестве М. А. Булгакова / Е. А. Юшкина // Непрерывное многоуровне­вое бизнес-образование: материалы III науч.-практ. конф. (20 мая 2008 г.). — Волгоград: ПринТерра, 2008. — С. 23—27 (0,3 п. л.).

ЮШКИНА Елена Андреевна
ПОЭТИКА ЦВЕТА И СВЕТА В ПРОЗЕ М. А. БУЛГАКОВА

Автореферат

Подписано к печати 29.08.2008 г. Формат 60×84/16. Печать офс. Бум. офс.
Гарнитура Times. Усл. печ. л. 1,4. Уч.-изд. л. 1,5. Тираж 110 экз. Заказ 430.

ВГПУ. Издательство «Перемена»
Типография издательства «Перемена»
400131, Волгоград, пр. им. В.И.Ленина, 27

10