

Источники

Бунин И. А. Собр. соч. в 9 т. М. : Худ. литература, 1965–1967. Т. 6. 340 с.

Исследования

Качков И. А. Поэтика романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи»: интермедиаальный аспект // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 4. С. 305–319.

Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М. : Правда, 1991. 624 с.

Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина: философия, поэтика, диалоги. СПб. : Алетейя; Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2022. 432 с.

Пращерук Н. В. «Три рассказа» И. А. Бунина — три стратегии авторского письма // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2022. № 4. С. 49–53.

Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. : Прогресс, 1993. 324 с.

Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Д. Улисс : в 3 т. М. : Знак, 1994. Т. 3. Комментарии. С. 363–605.

Hansen-Love A. Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischen Figuren zu Texten // Wiener Slavischer Almanach. 1982. Vol. 10. S. 197–252.

1.4. Музыкальные миры Г. Гессе и М. Булгакова («Степной волк» и «Мастер и Маргарита»)

Между творческими индивидуальностями Германа Гессе и Михаила Булгакова протягиваются не всегда очевидные, порой трудно уловимые нити соответствий, которые можно обнаружить в своеобразии художественного мышления, образах, сюжетах и такой яркой особенности произведений, как общепризнанная их музыкальность.

В литературоведении были попытки сопоставления творчества писателей. Так, в статье А. В. Злочевской «Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова» исследуется феномен зеркальности. Зеркальная метафора, через которую осуществляется отражение реальности, является ключевым элементом в ху-

дожественных текстах авторов XX века. В «Степном волке» Гессе принцип зеркальности реализует себя в композиции романа: она «фрагментарна и одновременно целостна благодаря четко организованной мотивной структуре» [Злочевская, с. 203]. Лейтмотивом произведения становится тема «человек-волк», также через все произведение проходят мотивы «сумасшествия, самоубийства, музыки, Гете — Моцарта — бессмертия, юмора — смеха...» [Там же].

Действие романа Булгакова объединяет несколько временных и повествовательных планов. На уровне мотивно-тематического развития произведения связующую роль играют главные темы — Света и Тьмы, Добра и Зла. Темы выступают в своем неразрывном единстве, о чем свидетельствует эпиграф к роману из «Фауста» Гете. В «Мастере и Маргарите» есть множество мотивов и субмотивов, в том числе образованных музыкальными реалиями и имеющих структурообразующее для текста значение.

«Степной волк» и «Мастер и Маргарита» являются признанными образцами «игровой» поэтики. В «Степном волке» Гессе создает «магический театр» бытия. В «Мастере и Маргарите» Великий бал Сатаны есть не что иное, как грандиозный «магический театр» с чудесными перевоплощениями, ролями, точно подобранным музыкальным сопровождением. У Гессе мы находим развернутое сравнение жизни (этой «многоперсонажной, бурной и увлекательной драмы») с шахматной партией. В финале герой ощущает все «фигуры жизни» в собственном кармане и делает важное открытие: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше» [Гессе 2007, с. 279]. Булгаков также предлагает читателю наблюдать отнюдь не простую игру в шахматы Воланда и дурачащегося беса Бегемота до кульминационной для романа сцены бала.

Установка на игру, пародию и театральность предполагает, как точно отмечает В. В. Химич, «в качестве важной составляющей принятого способа обобщения “музыкальность” не как прием или мотив, а как восприятие и видение мира в духе музыки» [Химич, с. 118]. Музыкальное начало — неотъемлемая составляющая творчества писателей. Гессе и Булгаков совершенно органично используют музыкальные элементы (полифонию, контрапункт, лейтмотивы и т. п.) в художественном повествовании.

Сам Гессе прекрасно знает особенные свойства музыкального языка. В одном из его писем находим такие строки: «Будь я музыкантом, я без труда мог бы написать двухголосую мелодию, мелодию, состоящую из двух линий, из двух тональностей и нотных рядов, которые соответствовали бы друг другу, друг друга дополняли, друг с другом боролись, друг друга обуславливали, во всяком случае, в каждый миг, в каждой точке ряда находились бы в теснейшем и живейшем взаимодействии» [Гессе 1995, с. 410].

Писателем постоянно ведется поиск собственного стиля, рождающегося на стыке музыки и слова. В частности, роман «Степной волк» пронизывают упоминания различных музыкальных произведений, а тема музыки становится одной из ведущих. По своей архитектонике текст произведения сопоставим с музыкальной композицией. Не случайно Гессе называл свой роман «сонатой в прозе».

В «Степном волке», по мнению А. Г. Березиной, «все время перекликаются две основные темы, две линии, каждая из которых имеет множество вариаций, видоизменений и переходов... темы противоборствуют друг с другом, они несовместимы, это как бы два противоположных начала. Но все же они существуют в единстве, взаимодействуют друг с другом и влияют друг на друга» [Березина, с. 34]. Трагическим контрапунктом через весь текст романа проходит противопоставление человека и дикого зверя, живущего в Гарри Галлере. Подобная раздвоенность нашла отражение в музыкальных пристрастиях героя. Человек в Гарри тяготеет к духовному, к идеалам, аскетизму. Душа Гарри Галлера просит высокой строгой классики: «...я смаковал бы эту холодную, благородную музыку, как боги — нектар» [Гессе 2007, с. 45].

Но в повседневной жизни из многочисленных кафе несется волна «душной, назойливой» музыки, словно пытаюсь заглушить тяжелые предчувствия будущей войны. «Личная драма героя Гессе (литературного двойника самого автора) включена в общую трагедийную историко-культурную ситуацию. Царящее вокруг апокалиптическое веселье нашло свое новое выражение в хаосе звуков, новых музыкальных жанрах и стилях» [Руколеева, с. 61].

В начале XX века большую популярность обретает джаз. У Гессе отношение к этому жанру осторожное. С одной стороны, джаз

раскрепощает естество человека, но простенькие джазовые мелодии нельзя сравнивать с классикой, они вызывают в герое звериные чувства: «...меня обдало лихорадочной джазовой музыкой, грубой и жаркой, как пар от сырого мяса... я постоял, приняхиваясь к кровавой, пронзительной музыке, злобно и жадно вбирая в себя атмосферу наполненных ею залов» [Гессе 2007, с. 47]. Джаз пробуждает в Гарри его волчью природу. Как музыка в целом представляет собой «соединение разнородного, согласие несогласного» [Махов, с. 91], так и внутри Гарри идет постоянный диалог между человеком и зверем. Характер героя приобретает полифоническое звучание, неразрывное единство противоположных музыкальных тем: классики — воплощения культуры, и джаза с присущей ему необузданной чувственностью.

В представлении Гессе философия музыки связана, как и литературное творчество, с древневосточной мудростью. Интерес к восточным религиям возник у будущего писателя еще в детстве, поскольку родители его были миссионерами на Востоке. Гессе придавал большое значение учению Конфуция и конфуцианцев, для которых музыка являлась символом гармонии.

Произведениям Булгакова посвящено необъятное количество исследований, написанных в том числе музыковедами. Музыка романа «Мастер и Маргарита» обнаруживается в музыкальных аллюзиях, оперных мотивах, тематическом развитии, организации текстовой структуры по принципу симфонизма. С помощью анализа множества музыкальных знаков и реалий можно определить качественные характеристики мирозерцания писателя. Поэтика Булгакова складывалась в начале XX века, в «рубежное» послереволюционное десятилетие. Новая реальность выглядела как социальный и нравственный разлом, где драматически соединились два типа культуры: прежняя классическая и новая пролетарская. Творческий поиск подходящего художественного языка для воссоздания «странной» окружающей действительности привел к формированию специфической образно-музыкальной среды уже в ранних булгаковских рассказах. Любовь писателя к классическому музыкальному искусству, а именно — к опере, проявилась в присутствии множества оперных реминисценций во многих произведениях. Анализ их по-

казывает, что жанр оперы присутствует для обозначения гармонии в человеческой жизни, создания положительных характеристик персонажей.

Вместе с тем Булгаков прислушивается к современности. В послереволюционной Москве наступило время нэпманов. По вечерам вместе с частушками в ресторанах гремят лихие матросские танцы, «рассыпается каскадами» пианино и «создается ощущение безостановочного движения, мелькания фигур, рож, предметов, полифонии разнообразных звуков» [Булгаков, Т. 1, с. 9]. Звучит в ресторанах джаз. Современники Булгакова вспоминали о том, что Михаилу Афанасьевичу нравилось джазовое произведение — фокстрот «Аллилуйя» В. Юманса. Булгаков нередко заказывал фокстрот оркестру в московских ресторанах. Джаз «Аллилуйя» появляется в «музыкальном аду» на балу у Воланда: «Лишь только дирижер увидел Маргариту, он согнулся перед нею так, что рукой коснулся пола, потом выпрямился и пронзительно вскричал: “Аллилуйя!”» [Булгаков, Т. 9, с. 397]. На эстраде, где сначала играл оркестр короля вальсов, «бесновался обезьяний джаз» [Там же, с. 404]. В «Степном волке» в сцене бала «один из коридоров подвального этажа изображал ад, и там неистовствовал музыкальный ансамбль чертей» [Гессе 2007, с. 209]. Булгаков, как и Гессе, противопоставляет джаз классической музыке. Однако оба автора воспринимают необычную стилистику джазовых композиций с их раскованной импровизацией и стремлением к пародийности.

Наряду с новыми музыкальными жанрами в начале 1920-х годов во всем мире большую популярность приобрели радиоприемники и граммофоны. Массовое увлечение прослушиванием радиоконцертов не мог не отразить в своих произведениях Булгаков. В рассказе «Радио-Петя» (1926 г.) опера «Фауст» слышится очень «странной», поскольку оперные голоса вынужденно соседствуют с радиорекламой. Вместо концерта из Большого театра на героя обрушивается поток слов: «Говорю из Большого театра, из Большого. Вы слушаете? Из Большого, слушайте. Если вы хотите купить ботинки, то вы можете это сделать в ГУМе» [Булгаков, Т. 3, с. 279]. Небольшой отрывок из ожидаемой оперы «Фауст» все же появляется, но в исполнении «странного баса», который очень соответствует «странной жизни»,

где «ангел полуночи» говорит «волчьим голосом в пасти» [Там же]. Этот подменный «волчий» радиоголос все обесмысливает.

Гессе в «Степном волке» показывает, что даже божественные созвучия бессмертных композиторов могут стать механической радиомышью жизни. Радиоприемники и граммофоны — эти «мерзкие приборы», являющиеся триумфами эпохи, обладают поистине адским звучанием: «Дьявольская жестяная воронка выплюнула ту смесь бронхиальной мокроты и жеваной резины, которую называют музыкой владельцы граммофонов и абоненты радио...» [Гессе 2007, с. 271]. «Сумасшедший рупор», появившийся в кабинете Гарри Галлера по желанию Германы, губит атмосферу аскетичной духовности, является досадной помехой, чужеродным предметом. Радио способно из концертных залов перенести музыку в самые неподходящие для нее места, обесценить красоту, швырнуть «вслед за Генделем доклад о технике прочистки баланса на промышленных предприятиях» [Там же, с. 273].

Для героев Гессе и Булгакова обыденность представляется *радиомышью жизни*, которая безбожно искажает настоящую, живую музыку. Есть мир физический с его хаотичными звуками, но есть и прекрасное инобытие, мир бессмертных, отражением которого становится гармония классической музыки. Для того, кто «требует вместо пиликания — музыки, вместо удовольствия — радости, вместо баловства — настоящей страсти» [Гессе 2007, с. 194], «потусторонность» — истинный *дом и родина*, «небеса обетованные». Здесь тема бегства от действительности имеет связь с течением романтизма в искусстве.

Подобно романтикам, Гессе и Булгаков находят «музыку души» в слове. Так, автор «Степного волка» продолжает традицию отношения к музыке времен романтизма, когда рождается интерес к соединению литературного и музыкального языка. Именно «романтическая поэтика, откровенно ориентированная на музыкальные категории, переносит идею контрапункта как диалога голосов на литературное произведение, прежде всего на крупные жанры — роман и драму, которые представляются полифоническим сплетением личностных голосов, но также и тем, мотивов, чувств. Образцовыми полифоническими писателями становятся Гете... Шекспир»

[Махов, с. 113]. Интересно, что друг Гессе и его же биограф Хуго Балль называл писателя «последним рыцарем блестящей когорты романтизма».

Для Булгакова знаковой фигурой был немецкий писатель-романтик Гофман. Объединяет их любовь к музыке и театру, а также гротескная манера письма, обращение к жанру социальной фантастики. Булгаков подчеркивал мистическое сходство «Мастера и Маргариты» с творениями Гофмана. На близость к романтическому мировосприятию указывают постоянно возникающие в тексте булгаковского романа упоминания композиторов-романтиков через «музыкальные» фамилии (Берлиоз) или музыкальные аллюзии. Мастера Воланд называет «трижды романтическим мастером» и обещает в вечном приюте музыку Шуберта, исполняемую вечерами при свете свечей.

В финале «Мастера и Маргариты» и «Степного волка» раскрываются универсальные жизненные законы. Совпадения в описаниях, интонации, настроении поразительны.

У Гессе Гарри Галлер встречается в «магическом театре» Моцарта: «— Не напрягайтесь, — засмеялся Моцарт, засмеялся со страшным сарказмом. — Вы ведь, наверно, сами музыкант? Ну так вот, я бросил это занятие, я ушел на покой. Лишь забавы ради я иногда еще поглядываю на эту возню.

Он поднял руки, словно бы дирижируя, и где-то вошла не то луна, не то какое-то другое бледное светило, я смотрел поверх барьера в безмерные глубины пространства, там плыли туманы и облака, неясно вырисовывались горы и взморья, под нами простиралась бескрайняя, похожая на пустыню равнина». На этой равнине Гарри видит композиторов Брамса и Вагнера, которые тяжело бредут в сопровождении множества фигур в темных одеждах. Так выглядят десятки тысяч исполнителей «тех голосов и нот, которые, с божественной точки зрения, были лишними в партитурах» [Гессе 2007, с. 264]. Брамс и Вагнер стремятся к освобождению от этих темных фигур, олицетворяющих густую оркестровку (получившую распространение в их эпоху); но, когда будет погашен долг времени, останутся еще личные долги, которые также нужно искупить.

«Мастер и Маргарита» завершается размышлениями о «вечном возвращении», темой искупления грехов:

«— Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна “успокоит его”...»

В заключительных сценах у Гессе и у Булгакова пространство надлунного мира характеризуется как место перехода в идеальное бытие, вечную жизнь. Доминирует здесь мотив освобождения от тяжкого жизненного груза. В ночь, когда «сводятся счеты», в лунном свете меняется облик летящих спутников Воланда. Шутник Коровьев-Фагот превращается в мрачного темно-фиолетового рыцаря. Бегемот становится демоном-пажом, а Азazelло приобретает свой настоящий вид демона-убийцы. Получает избавление от страданий Понтий Пилат, которого Мастер отпускает на свободу.

В соответствии с романтическим мировосприятием совершается уход героев в неземную реальность. В «Степном волке» Гарри Галлер хватается Моцарта за косу и летит, держась за нее, через вселенную. Но в Гарри много человеческого, для него дышать разреженным ледяным воздухом бессмертных — Моцарта и Гете — слишком тяжело, и он возвращается. Булгаковский Мастер в сопровождении своей возлюбленной навсегда покидает наш мир и обретает вечный покой и свободу. Вновь возникает удивительное совпадение: Гарри Галлер летит в космосе на косе Моцарта, а Мастер «в инобытии сам будто обретает его “обличье”: “Волосы его белели теперь при луне и сзади собрались в косу, и она летела по ветру”. Интересно, что трансцендентное бытие мастера несет на себе “немецкий” культурологический отсвет: в гости к нему придут Шуберт, Фауст...» [Злочевская, с. 7].

Доподлинных свидетельств тому, что Булгаков был знаком с романом Гессе, не имеется. Остается предполагать некое взаимопроникновение художественных идей, обусловленное тем общественно-историческим фоном, на котором возникло и развивалось творчество двух писателей.

Источники

Булгаков М. А. Собр. соч. : в 10 т. М. : Голос, 1995. Т. 3. 464 с.

Булгаков М. А. Собр. соч. : в 10 т. М. : Голос, 1999. Т. 9. 608 с.

Гессе Г. Собр. соч. : в 8 т. Харьков : Фолио, 1995. Т. 7. 478 с.

Гессе Г. Степной волк. СПб. : Азбука-классика, 2007. 288 с.

Исследования

Березина А. Г. Герман Гессе. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. 128 с.

Брагина Н. Н. Поэтика Н. В. Гоголя в свете музыкальных аналогий (симфония прозы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Иваново, 2001. 18 с.

Злочевская А. В. Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 201–221.

Злочевская А. В. Три лика «Мистического реализма» XX в.: Г. Гессе — В. Набоков — М. Булгаков // Opera Slavica. 2007. № 3. С. 1–10.

Махов А. Е. MUSICA LITERARIA: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М. : Intrada, 2005. 224 с.

Руколеева Р. Т. «Соната в прозе»: гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе // Дискуссия. 2011. № 1. С. 58–63.

Химич В. В. Музыка в художественном мире М. Булгакова // Актуальные проблемы культурологии : тезисы I–II конференций. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1997. С. 118–120.

1.5. Синтез мифологических систем в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня»

Кризис в рациональном объяснении мира, обусловленный разочарованием в позитивизме и поиском новых граней познания природы человека, приводит к актуализации феномена мифологии в художественном творчестве. В гуманитарных науках в разное время и разными научными школами миф трактовался по-разному: и как способ понимания мира древними, и как структура, существующая в современном человеческом мышлении, и как аккумулятор сюжетов и образов, имеющих эстетическое значение.