

Министерство образования и науки  
Донецкой Народной Республики

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи  
УДК 82-1/-9 + 82-3

**Панчехина Мария Николаевна**



**МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД  
В РОМАНАХ М.А. БУЛГАКОВА**

10.01.08 – теория литературы, текстология

Диссертация на соискание учёной  
степени кандидата филологических наук

**Научный руководитель:**

Кораблёв А. А.,

доктор филологических наук, профессор

Донецк – 2017

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОЭТИКИ .....	12
1.1. Магический реализм: история понятия и его теоретико-литературное наполнение.....	12
1.2. О семантике чуда в поэтике магического реализма.....	27
1.3. «Чудесная реальность» и структура пространства в контексте магического реализма.....	37
1.4. Карнавал и ярмарка как способ темпорализации пространства .....	43
Выводы к первой главе.....	63
Глава 2. МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И СПЕЦИФИКА МНОГОМЕРНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА .....	66
2.1. О «двумерности» литературного произведения .....	66
2.2. Жанр как «трёхмерное конструктивное целое» (М.М. Бахтин) и стилистика трёхмерность прозаического художественного слова .....	77
2.3. Проблема четвёртого измерения в поэтике «трёхмерного» жанра романа.....	84
2.4. «Пятое измерение» как символ магической реальности .....	91
Выводы ко второй главе.....	104
ГЛАВА 3. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА М.А. БУЛГАКОВА .....	107
3.1. Принцип «многомерности» в романах М.А. Булгакова.....	107
3.2. Театрализация городского пространства: от «Белой гвардии» к «Мастеру и Маргарите» .....	111
3.3. Пространство дома и проблема «пятого измерения» .....	127

3.4. Неконвенциональное отношение к языковому знаку как способ создания «магической реальности» в «Мастере и Маргарите» .....	143
Выводы к третьей главе.....	158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	162
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	169

## ВВЕДЕНИЕ

Термином «магический реализм» в современном литературоведении обозначается «особый тип художественного мышления, свойственный разнородным явлениям в литературе XX века, при котором писатель отрицает плодотворность рационалистического мышления в стремлении выразить и художественно осмыслить мифически-магическую модель мировидения и для которого характерно органичное использование элементов фантастики наряду с обязательным наличием черт легко опознаваемой исторической реальности» [119, с. 255]. Возникнув как феномен в XX веке, понятие «магический реализм» используется преимущественно для характеристики латиноамериканской прозы, выступает в качестве маркера её национальной самобытности. Так, А.Ф. Кофман закрепляет за «магическим реализмом» статус «константы латиноамериканского мышления» [85], задавая тем самым сферу функционирования понятия и ограничивая его рамками конкретной национальной литературы.

Между тем, современными исследователями (А.А. Гугнин, Т. Кохановская, А.К. Якимович, Н.З. Шамсутдинова) установлено, что «магический реализм не является характерной особенностью исключительно латиноамериканской литературы, хотя его истолкование в литературной критике и восприятие как направления связано именно с Латинской Америкой, в последние десятилетия он выходит далеко за культурно-художественные границы своего региона» [119, с. 254]. Указанная разновидность реализма охватывала различные страны: Германию, Австрию, Францию, Италию, в связи с чем «магический реализм» целесообразно рассматривать как явление мирового литературного процесса, которое оригинально проявилось в отдельных национальных литературах. Следует

указать на то, что такая «экспансия» магического реализма обусловила то, что он «подготовил художественную основу для значительных культурных перемен; в русле его текстов голоса «низов» общества, глубинные традиции и возникшая на этой почве литература развились и послужили основой для создания настоящих шедевров» [209, р. 1]. Именно поэтому изучение данного художественного метода и позволяет определить сущностные характеристики, которые и легли в основу действия «механизмов» этих перемен.

Следует, правда, заметить, что, несмотря на наличие достаточно большого числа теоретических работ, посвящённых магическому реализму, многие из его характеристик всё-таки остаются не до конца определены. Именно поэтому **актуальность** нашего исследования связана с необходимостью прояснить и конкретизировать семантику рассматриваемого понятия. Это поможет избавиться от неполной характеристики рассматриваемого явления, которая предполагает, что «магический реализм» должен рассматриваться исключительно как достояние латиноамериканской литературы, а также будет способствовать размежеванию данного понятия с другими разновидностями реализма: «фантастический/магический», «волшебный/магический», «гротескный/магический» и др.

Тема работы актуальна также в контексте мало исследованного явления «магического реализма» в русской литературе XX века. Между тем, очевидно, что в отечественной литературе указанный феномен уже давно проявился в творчестве отдельных писателей. К.Н. Кислицын пишет, что «истоки русского «магического реализма» можно отнести к реалистической прозе XIX в. и к литературным процессам начала XX в.» [79, с. 274]. Здесь имеются в виду произведения Н.В. Гоголя, М.А. Булгакова.

На актуальность темы исследования указывает открытый вопрос о генетической связи «гротескного» и «магического» реализма. Первое понятие широко исследовалось в трудах М.М. Бахтина [13; 16; 18], где в ходе фундаментального анализа обнаруживается, что «гротескный реализм» как

особый тип художественной образности укоренён в народной смеховой культуре.

В исследовании «Рабле и Гоголь» М.М. Бахтин пишет: «...элементы народно-праздничного украинского фольклора и элементы бурсацкого гротескного реализма так органически и стройно сочетаются в «Вие» и в «Тарасе Бульбе», подобно тому как аналогичные элементы три века перед тем органически сочетались и в романе Рабле» [15, с. 251].

Генетическая близость «гротескного» и «магического» реализма с их апелляцией к народным зрелищным формам и смеховому пласту речи позволяет обнаружить традиционность и преемственность между творчеством Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова.

Исследование актуально и в связи с необходимостью типологизировать творчество самого яркого, на наш взгляд, представителя русского магического реализма М.А. Булгакова, обнаружить его принадлежность к конкретному художественному (творческому) методу, руководствуясь важнейшими принципами авторской поэтики, булгаковскими принципами построения внутреннего мира произведения, организацией художественного пространства и времени в романах «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита».

**Цель** диссертационной работы состоит в теоретико-литературном осмыслении феномена магического реализма как художественного метода в его соотнесённости с важнейшими категориями поэтики – жанром и стилем, а также со спецификой художественного слова. Для достижения цели поставлены следующие задачи:

- рассмотреть этапы становления понятия «магический реализм», исследовать процесс формирования методологии магического реализма в контексте теоретико-литературных концепций Х.Л. Борхеса, А. Карпентьера, Г.Г. Маркеса;

- уточнить понятие «магический реализм» в соотношении с родственными ему явлениями;

- выявить структурообразующие черты поэтики магического реализма с учётом жанрово-стилевой и пространственно-временной организации художественного произведения;

- доказать теоретико-литературный потенциал понятия «магический реализм» в связи со спецификой художественного слова в романах М.А. Булгакова;

- рассмотреть структуру художественного пространства в романах М.А.Булгакова как многомерную;

- обнаружить в романах М.А. Булгакова элементы театрализации и карнавализации, характерные для поэтики магического реализма.

**Объектом исследования** является магический реализм как художественный метод.

**Предмет исследования** – особенности магического реализма романов М.А. Булгакова «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита».

**Теоретическое значение работы** заключается в разработке понятия «магический реализм» в контексте литературоведческих категорий метод, жанр, стиль; конкретизации роли магической и эстетической функции языка литературного произведения в процессе формирования обозначенного явления как метода в литературе.

**Практическое значение работы.** Результаты исследования могут быть использованы для вузовского и школьного изучения теории литературы: в частности, в собственно теоретическом дискурсе в связи с понятием «художественный метод» и «магический реализм»; в историческом – в контексте уяснения специфики мирового литературного процесса. Материалы исследования могут применяться для составления методических, учебных пособий, посвящённых особенностям развития литературы в XX веке.

**Теоретико-методологическую основу исследования** составляют классические труды С.С. Аверинцева [1-4], М.М. Бахтина [13-19], в которых

осмысливается специфика филологии как особой сферы гуманитарного знания («инонаука»), рассматривается взаимообусловленность понятий «научный метод» и «художественный метод» в литературоведении.

Работы М.М. Гиршмана [52-54], Н.Д. Тмарченко [159-162], Л.В. Чернец [184] являются основополагающими в контексте теоретического описания категории «художественный метод» в связи с жанром и стилем литературного произведения.

В контексте изучения поэтики магического реализма используются исследования Ю.Б. Борева [29], Б.М. Гаспарова [45-47], А.А. Гугнина [56-57], Ю.Н. Гирина [49-51], В.Б. Земскова [63-66], А.Ф. Кофмана [85-87], Е.Г. Масловой [119-120], Л.И. Мальчукова [114] М.А. Можейко [126], Б. Невского [129], О.О. Овчаренко [134], Н.З. Шамсутдиновой [187].

В связи с типологизацией магического реализма как мультикультурного феномена, проявившегося в русской литературной традиции, методологическую важность представляют концепции И.В. Калиты [77], К.Н. Кислицына [79], Ю.К. Казаковой [75], В.Н. Кутейщиковой [90-91], Н.М. Лейдермана [98], А.К. Якимович [200].

Теоретический аспект понятия «магический реализм» применительно к творчеству М.А. Булгакова апеллирует к работам И.З. Белобровцевой [23], О.С. Бердяевой [26], Л.Г. Ионина [74], А.А. Кораблёва [80-83], О.Б. Кушлиной [93-95], Г.А. Лескисса [100-101], Л.Б. Менглиновой [122], В.И. Немцева [130-131], А.А. Нинова [133], Л.И. Сазоновой [150], Б.М. Сарнова [151], Ю. Смирнова [156-157], М.С. Петровского [139-140], Г.М. Ребель [146].

Теоретико-литературная, художественно-эстетическая и культурно-историческая значимость изучаемого явления обосновывается на базе фундаментальных трудов Дж.Дж. Фрэзера [183], В.Н. Топорова [164-168], О.М. Фрейденберг [182].

**Основными методами исследования** являются историко-культурологический, мифопоэтический, феноменологический, структурно-семиотический, метод компаративного анализа.

Историко-культурологический метод позволяет обнаружить конкретные историко-культурные предпосылки возникновения феномена «магического реализма», среди которых: народная культура, ритуал, актуализация неконвенционального отношения к языковому знаку;

мифопоэтический метод выявляет ритуальный подтекст словесно-художественного произведения, устанавливает взаимообусловленность повествовательного дискурса и основных принципов магического мышления;

феноменологический метод используется для легитимизации рефлексий авторов над собственным творчеством, их субъективной критики как теоретико-литературной концепции магического реализма;

структурно-семиотический метод применяется с целью анализа структуры произведения, теоретизации многомерности прозаического художественного слова в связи с категориями жанра и стиля;

метод компаративного анализа необходим для установления специфики магического реализма как художественного метода в различных национальных литературах и мировом литературном процессе в целом.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Магический реализм – это художественный метод, в основе которого лежит особое мировидение писателя, реализованное в литературном произведении при помощи актуализации неконвенционального (безусловного) отношения к языковому знаку.

2. Концепция «чудесной реальности», предложенная Х.Л. Борхесом, А. Карпентьером, Г.Г. Маркесом – поэтологическая составляющая для произведений магического реализма, основной способ организации художественного пространства.

3. Магический реализм генетически связан с особым типом художественной образности – гротескным реализмом, укоренённым в народных формах культуры.

4. В поэтике магического реализма принцип карнавализации используется для того, чтобы создать во внутреннем мире литературного произведения временные координаты, связанные с процессуальностью развёртывания карнавального действия.

5. Важнейшей поэтологической особенностью магического реализма как художественного метода является принцип многомерности, проявляющийся в категории жанра и стиля.

6. В контексте магического реализма роман – это многомерный жанр, внутри которого типы прозаического слова образуют «стилистическую трёхмерность», четвёртое измерение задаётся координатой художественного времени, а пятое измерение интерпретируется нами как символ «магической реальности». Художественное пространство в обозначенных романах М.А. Булгакова – это многомерная структура, в которой «пятому измерению» отводится роль «магической реальности».

7. В романах М.А. Булгакова «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита» магическое является категорией эстетики и поэтики, что проявляется, прежде всего, в неконвенциональном отношении автора художественного произведения к языковому знаку.

8. Апелляция М.А. Булгаковым к магической функции слова, использование многомерной модели при построении хронотопа, введение театрализации как структурообразующего принципа произведения позволяют обозначить художественный метод М.А. Булгакова как «магический реализм».

**Степень достоверности.** Достоверность результатов настоящего исследования обеспечивается его внутренней логикой и концептуальным подходом к изучаемому предмету, чёткостью поставленных задач,

применением комплекса методов, адекватных сущности исследуемого явления, поставленной цели и задачам, а также большим объёмом рассмотренного тематического материала.

**Апробация результатов.** Основные положения диссертации апробированы в виде докладов на Международных Чтениях молодых учёных памяти Л.Я. Лившица (Харьков, 2011, 2012), Международной научной конференции «Язык и культура» имени Сергея Бураго (Киев, 2009, 2011), Международной конференции молодых учёных «Филология XX века» (Донецк, 2010, 2011, 2012, 2013), Международной очно-заочной научно-практической конференции «Восточнославянская филология в кросскультурном мире» (Горловка, 2016); Международном симпозиуме «Русский язык в поликультурном мире» (Ялта, 2017), Международных чтениях молодых учёных памяти Г.И. Рихтера (Донецк, 2016, 2017), научных семинарах кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета.

**Публикации.** Результаты исследования представлены в 8 статьях, 2 тезисах, 6 статей опубликованы в специализированных изданиях, рекомендованных ВАК МОН ДНР.

**Структура и объём работы.** Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и библиографии, насчитывающей 214 источников. Полный объём диссертации составляет 189 страниц, из них основного текста – 168 страниц.

## ГЛАВА 1. МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОЭТИКИ

### 1.1. Магический реализм: история понятия и его теоретико-литературное наполнение

Магический реализм, наиболее ярко проявивший себя в мировом литературном процессе XX века, все ещё не получил сколько-нибудь точного определения в теоретико-литературном дискурсе. Чаще всего понятие «магический реализм» используется при анализе творчества латиноамериканских авторов, реже – немецких. Куда большая филологическая осторожность заметна в применении понятия к творчеству отечественных авторов. Что же может общего в поэтике таких, на первый взгляд, непохожих писателей, имеющих различные судьбы и принадлежащих к традиции разных стран? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить, как и в каких условиях формировалось само понятие «магический реализм».

Впервые применительно к произведениям искусства понятие «магический реализм» используется в 1923 году в статье немецкого исследователя Франца Роо (1890 – 1965) «К проблеме интерпретации Карла Хайдера. Замечания о постэкспрессионизме» [211]. Более широкая разработка понятия содержится в книге Роо «Постэкспрессионизм. Магический реализм. Проблемы новейшей европейской живописи» [212], вышедшей в 1925 году. Через два года книга переводится на испанский язык [213], причём автором перевода становится Х. Ортега-и-Гассет. Х. Ортега-и-Гассет решил видоизменить название книги следующим образом:

«Магический реализм. Проблемы новейшей европейской живописи». Таким образом, совершенно новый и мало изученный феномен в искусстве XX века выходит на первый план, стремясь получить описание и анализ.

При очевидной актуализации явления, произошедшей при переводе труда Х. Ортегой-и-Гассетом, не следует забывать о генетической связи двух понятий – «постэкспрессионизм» и «магический реализм». Хотя Х. Ортега и предпочёл в заголовке нивелировать эту связь, она плодотворна для выяснения типологических истоков интересующего нас явления. В своём труде Ф. Роо исследовал произведения изобразительного искусства; предложенное Ф. Роо понятие «магический реализм» изначально применяется автором для обозначения специфики изобразительного искусства, живописи. Установка на зримость и визуальную доминанту будет актуальна и для литературных произведений, как мы докажем по ходу нашего исследования.

Итак, почему же Ф. Роо предлагал заменить понятие «постэкспрессионизм» на «магический реализм»? Для объяснения автором данной концепции предлагается историко-типологическая триада, прослеживаемая в живописи: реализм XIX века, экспрессионизм и «постэкспрессионизм». По Ф. Роо, реализм XIX века отражает типичные закономерности существования общества, его быта и бытия. Чтобы понять, что такое реализм XIX века, достаточно просто раздвинуть раму картины, до такой степени изображённое впишется в реальную человеческую действительность. Реалистической картине присуща объективация и типизация, изображение типичного объекта в типичных среде и обстоятельствах. А вот для экспрессионизма в живописи характерна деформация, основанная на утверждении в искусстве субъективного начала художника. «Пронзая духовным взором бездуховный предметный мир человеческой цивилизации, экспрессионисты срывали с него покров первичной видимости – и цивилизационное пространство тут же «обнажалось», в самом буквальном смысле обнаруживало свою

деформированность и неприглядность» [56, с. 10]. Здесь главное место отводится уже не *вещи* как таковой, не *реалии*, но *выражению* этой вещи через мирозерцание художника. Очевидно, что и в реализме изображаемое преломляется сквозь Я художника, но экспрессия автора выходит на первое место всё же в направлении с соответствующим названием – экспрессионизм.

Согласно Ф. Роо, именно в художниках-экспрессионистах ярче всего проявляет себя чувство визионера, и примат духовного видения преобладает едва ли не над всеми другими чувствами и ощущениями. Углубляясь при помощи такого творческого типа зрения вглубь себя и мира, художник-экспрессионист ясно видит, что окружающий его мир приближается к неминуемой катастрофе. Эти эсхатологические ощущения заставляют автора искать выход – разумеется, не в благах цивилизации, а в лоне природы. Но даже природа не даёт успокоения, так как ощущением и природной, и космической катастрофы пропитано едва ли не всё творчество экспрессионистов. В качестве примера Ф. Роо приводит известную картину Э. Мунка «Крик», где немой ужас окутывает всё художественное пространство и ясно показывает, как деформируется и разрушается мир в предчувствии катастрофы – личной и вселенской.

Анализируя творчество экспрессионистов, Ф. Роо приходит к выводу, что в попытке бегства от ощущения конца света художники этого направления близки к романтикам. Экспрессионисты заимствуют у романтиков концепцию двоемирия, двух реальностей: «действительной» и «творческой». «В XX веке, <...>, когда Запад успел привыкнуть к позитивистским мирообъяснительным схемам, мысль о двоемирии, облекшаяся в форму магического реализма, неожиданно оказалась для него притягательной», – пишет В.А. Бачинин [20, с. 275]. Согласно самой идее двоемирия, в сосуществовании находится два мира: «реальный» и «воображаемый», создаваемый при помощи фантазии автора. Этот второй мир мыслится как идеальный, совершенный, где законы и правила

придумываются самим художником и могут меняться в зависимости от его воли и творческой задачи.

Между тем, в процессе преодоления эсхатологических ожиданий зарождается новое явление, которое Ф. Роо предлагает называть не постэкспрессионизмом, а магическим реализмом. С этого времени и начинается разработка интересующего нас понятия не только в живописи, но и в литературе.

Понятие, предложенное Ф. Роо, впоследствии приобретало необходимое семантическое наполнение в трудах Массимо Бонтемпелли (см.: [205]). Именно Бонтемпелли впервые использует понятие «магический реализм» применительно к произведениям литературы. Это происходит в 1926-1927 годах на страницах издаваемого М. Бонтемпелли журнала «Новеченто». В исследовательской литературе высказывалась мысль о том, что итальянский автор создал свою концепцию магического реализма без влияния Ф. Роо. Однако, на наш взгляд, Бонтемпелли всё же развивал и продолжал теорию, предложенную немецким предшественником. По М. Бонтемпелли, одна из целей магического реализма состоит в том, чтобы вернуть человеку родину, создав так называемую «духовную геометрию».

Под «духовной геометрией» подразумевается мир человека – мир, имеющий как минимум два измерения: «реальное» и «воображаемое». Как и у романтиков, важнейшая роль в данной структуре принадлежит воображению. Между тем, определение понятия как «магического» подразумевало то, что «магической» должна была стать «сама способность художника снова соединить воедино распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений вдохнуть в него смысл, создавая тем самым новую модель взаимоотношений мира и человека» [56, с. 27]. В чем же заключалась эта новизна? Она состоит, согласно М. Бонтемпелли, в том, что человек благодаря литературному творчеству обретает так называемую «духовную родину», в которой царит магическая атмосфера. Для М. Бонтемпелли семантическое поле понятия «магический реализм» было

связано с понятием принципиально многомерного пространства, в котором уместается и действительность, и вымысел, а человек, находясь внутри измерений, способен перемещаться и путешествовать, выбирать то измерение, которое адекватно его внутреннему миру. Именно это и есть «духовная геометрия», дающая возможность обретения «духовной родины». Отметим, что для итальянского критика и писателя определение «магический» было применимо не только к воображаемому миру, но к реальному, но вместо реалистической точности на первое место выходила магическая атмосфера, ощущение таинственности и загадочности окружающего мира.

Дальнейшая разработка понятия «магический реализм» традиционно связывается с немецкой и бельгийской литературами. В Дрездене с 1929 по 1932 годы выходит журнал «Колонна», в котором писатели Г. Казак, Э. Лангессер, Г. Айх теоретизируют понятие, опираясь на существующие разработки Ф. Роо и М. Бонтемпелли.

Что касается истории понятия и его наполнения в отечественном искусстве и литературе, то этот вопрос до сих пор до конца не изучен. Существует лишь несколько работ, в которых рассмотрена специфика магического реализма в русской литературе. Прежде всего, это исследования К.Н. Кислицина [79] и А.А. Гугнина [56-57].

Между тем, очевидно, что Россия не могла оставаться в стороне от мирового культурного и литературного процесса и разработка интересующего нас понятия также получила здесь определенное развитие и оригинальную трактовку.

В 1932 году в журнале «Числа» (№ 6) выходит статья С. Шаршуна, которая называется «Магический реализм» [188]. Хотя сам журнал издавался в Париже, данная статья важна как хронологический вектор, с которого начинается вхождение понятия в отечественную теоретико-литературную мысль. С. Шаршун (1888 – 1975) – художник и писатель, большую часть жизни провел в Европе и очевидно, что его интерпретация магического

реализма формируется под влиянием уже имеющихся разработок предшественников. Статья С. Шаршуна начинается с цитаты, взятой из работы Э. Жалю: «Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического, – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной: поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям» [188, с. 229]. Шаршун, пытаясь определить специфику нового явления в искусстве, упоминает о связи этого явления с романтизмом, как уже было сделано до него. Как и предшественники, автор «Чисел» понимает, что «это и не романтизм и не реализм, а вот... что-то теперешнее, новое» [188, с. 230]. Статья, опубликованная в парижских «Числах», важна потому, что в ней, вероятно, впервые предпринята попытка найти и обозначить представителей магического реализма в русской литературе: «Теперь, еще раз, можно поднять вопрос о «пересмотре» Гоголя, – он, конечно, во много большей степени: великий родоначальник нашего магического реализма, чем романтик, и вот почему, вплоть до Брюсова и Розанова – его считали «просто реалистом»» [188, с. 230].

Именно эта публикация в «Числах» вызвала крайне негативную оценку профессора А. Бема, долгое время преподававшего русский язык и литературу в Карловом университете. В журнале «Молва» А. Бем печатает ответную статью, общий пафос которой призван доказать неприменимость понятия «магический реализм» к современному литературному процессу [25]. И всё же, несмотря на отсутствие научной или искусствоведческой точности, понимание С. Шаршуном магического реализма резонирует с основополагающими идеями латиноамериканских авторов – тех, которых принято считать классиками магического реализма. В частности, для Габриэля Гарсиа Маркеса влияние русской классики было очевидным. Среди наиболее повлиявших на колумбийского автора русских писателей – Н.В. Гоголь и продолжатель его традиций, М.А. Булгаков. Приведём пример из интервью Г.Г. Маркеса:

«– Вы читали Гоголя?

– Да, конечно.

– А «Мастера и Маргариту» Булгакова?

– Клянусь родной матерью, что я прочитал эту книгу после того, как написал «Сто лет одиночества». И хотел бы, чтобы мне поверили» [115].

Латиноамериканский магический реализм переживает свой бум в 60-70 годах XX века, а в Советском Союзе в это время появляется новая искусствоведческая работа под названием «Магический реализм» [171]. Ее автором в 1962 году стал В.А. Фаворский (1886 – 1964), художник, гравёр, сценограф, теоретик искусства.

Для В.А. Фаворского магический реализм коренится в древнегреческой культуре. В качестве примера приводятся легенды о Дедале и Прометее, согласно которым вылепленные люди оживали, то есть произведения искусства обретали некое подобие жизни. «Всё это, – пишет В.А. Фаворский, – искусство, обладающее магическим реализмом, как бы чудесное искусство, делающее всё до того реальным, что оно становится живым» [171, с. 227]. Произведения магического реализма для В.А. Фаворского принципиально зримые, что связано с апелляцией к греческой архитектуре и раннехристианской живописи, то есть видам искусства с визуальной доминантой. Отсюда вытекает и представление о пространственности произведений магического реализма. Созерцая статую или фреску, зритель может оказаться как бы внутри предмета искусства, входя в особый мир, созданный автором: «Глаза этих фресок и мозаик уже не глядят на нас, а позволяют глядеть в их глубину. <...> Так магический реализм – живое глядение фигур, превращается в глубину, пространство» [171, с. 231].

На наш взгляд, представление о «вчувствовании» [171] в произведение магического реализма коррелирует с представленной выше идеей двоемирия: сосуществование реального мира и мира вымышленного сближает концепции Ф. Роо, М. Бонтемпелли и В.А. Фаворского в попытке объяснить, что представляет собой понятие «магический реализм». Но если Ф. Роо

ограничивается фиксацией двоемирия как такового, как преемственности от романтиков, М. Бонтемпелли пишет о «духовной геометрии», обозначая творческое через магическое, то концепция В.А. Фаворского, вероятно, претендует на конкретизацию в соотношении между миром реальным и художественным в произведениях магического реализма. «Должно быть, дело обстоит так: всякое реальное изображение как бы бьётся о магический реализм и находится на крайней точке, желая быть живым. Но оно всё-таки не становится совсем живым» [171, с. 231]. Само существование того, что названо «крайней точкой», может быть понято как условность или же условная граница между действительно существующим миром и миром вымышленным, то расстояние, которое позволяет и автору, и зрителю различать меру несходства между реальностью и вымыслом. Благодаря такому относительному разделению и стало возможным утверждение плана «герои *похожи* на людей», «статуи *почти как* живые люди», где между двумя объектами сравнения не может быть поставлен знак равенства. Потому что изображённая жизнь не тождественна реальной жизни и наоборот, а придуманные герои, к сожалению, не могут стать живыми людьми.

Хотя проблема взаимодействия мира реального и художественного актуальна на протяжении всего существования искусства, именно в процессе осмысления магического реализма начинают формироваться пути её возможного разрешения. Само слово «магический» подразумевает выход за пределы рационального, а магия, если обратиться к семантическому значению слова, есть воздействие, влияние. Оказалось, что не только реальный мир может воздействовать на художественный, но и художественная реальность может влиять на действительность. Вот как об этом пишет В.А. Фаворский: «Искусство, работая над фигурой и делая её смотрящей на нас, постепенно делает эту фигуру содержанием изображения, делает фигуру миром, пространством, в которое *мы можем войти*. <...> Глаза этих фресок и мозаик уже не глядят на нас, а позволяют глядеть в их глубину» [171, с. 231].

Как видим, в истории и зарубежного, и отечественного искусства имеется достаточно теоретических предпосылок для дальнейшего развития понятия «магический реализм». В латиноамериканской традиции оно получило широчайшее распространение в связи с творчеством Х.Л. Борхеса, А. Карпентьера, Г.Г. Маркеса. Что касается теории русской литературы, то здесь понятие воспринимается со ссылкой на латиноамериканскую культуру, хотя исследователи и признают, что «абсурдность життя вигаданого Маркесом світу Макондо була притаманна не тільки Колумбії та іншим країнам Латинської Америки, а й великій імперії, якою був Радянський Союз» [62, с. 167]. Однако процесс становления понятия «магический реализм» и в Латинской Америке, и в Советском Союзе имеет типологические сходства. Рассмотрим их подробнее.

Понятие «магический реализм» возникает в изобразительном искусстве, а уже после входит и в контекст литературной критики. Установка на визуальность художественного образа становится актуальной и для литературных произведений магического реализма. При этом визуальное в художественной литературе, принадлежащей к данному явлению в искусстве, апеллирует к зрелищу как таковому. Именно из буквального всматривания в действительность появляются новые художественные произведения. Понятно, что автор не всё может увидеть физическим зрением, поэтому он обращается к особым формам культуры, которые ему помогают в творческом освоении действительности. И в Латинской Америке, и в России, а после и в Советском Союзе, такой формой должно было стать зрелище, вскрывающее общую картину мира и принципы мышления народа. Вероятно, именно такой формой культуры и стал карнавал. Карнавал и действия, близкие ему, в частности, массовые празднества, народные гуляния, действительно оказывались «как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти что на самом деле (на срок карнавала). <...> Реальная форма жизни является здесь одновременно и её возрождённой идеальной формой» [18, с. 298]. Как показывает в своём

классическом труде М.М. Бахтин, карнавал есть особое ритуальное действо, демонстрирующее элементы магико-мифологического мировидения. Поиск новой жизни, жажда обретения новой реальности сопровождалась не только визуальными эффектами – например, ряжением, переодеванием как эквивалентами новой роли в жизни, но и использованием собственного языкового кода. По М.М. Бахтину, карнавальное действо связано с гротескной образностью – особым методом построения художественного образа, который коренится в мифологии и архаическом искусстве всех народов. «Гротескный образ, – пишет М.М. Бахтин, – характеризует явление в состоянии его изменения, незавершённой ещё метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления» [13, с. 32].

Сам же гротеск оказывается именно тем способом художественного освоения действительности, который позволяет отразить амбивалентность мироустройства. Интересно, что само слово «гротеск» обнаруживает свою принадлежность к хтоническому началу: в переводе с латинского оно обозначает «грот», «подземельный», а уже с французского языка «гротеск» переводится как «причудливый». Гротескное изображение смещает точку зрения субъекта, воспринимающего художественное произведение, таким образом, что на первый план выходит намеренно преувеличенная или же искажённая сторона изображаемого. Классическим примером здесь может быть «Нос» Гоголя. Но именно гротеск оказывается той границей, той мерой условности, без которой реальный, земной мир и мир вымышленный, «причудливый» не могли бы существовать в динамическом равновесии.

Термин «гротеск» также очень важен для нас по той причине, что вместо него, согласно М.М. Бахтину, некоторые исследователи используют эквивалент – «химера». В частности, М.М. Бахтин ссылается на труды своих предшественников – Ю. Мёзера и Ж. де Лабрюйера. «Химера» обозначает прежде всего нечто иллюзорное, кажимое для нормального человеческого зрения, призрачное. Со временем в украинском литературоведении появляется понятие так называемой «химерической прозы», которая, с одной

стороны, оказывается близкой к гротескному типу образности, а с другой является национальным вариантом магического реализма. «Химерическая проза» представлена творчеством В. Дрозда, В. Шевчука, А. Ильченко, В. Земляка и др. Исследуя художественные произведения указанных авторов, литературоведы установили, что «аналоги вполне очевидны: это магический реализм в диапазоне от Гарсиа Маркеса до Милорада Павича. В художественном мире химерной прозы чудесное и метафорично, и реально <...> Речь идёт не о влиянии латиноамериканцев на украинцев, но о параллельной эволюции» [88, с. 209].

Таким образом, визуальное в искусстве и литературе магического реализма оказывается той категорией, которая обусловила собственно теоретическое наполнение понятия «магический реализм». Благодаря именно этой категории актуализируется проблема визуальности художественного образа в литературе магического реализма, которая в полной мере раскрывается через гротескный тип построения художественного образа и укоренённость данного типа образности в народных зрелищных формах культуры. Кроме того, категория визуального лежит в основе самого типа мироустройства или же мироведения, характерного для магического реализма с его представлением о «действительной», «видимой» реальности и «чудесной», которая предстаёт перед внутренним взором художника и писателя.

Для понятия «магический реализм» на этапе его возникновения и развития актуальным остаётся представление о «двоемирии». Хотя при трактовке магического реализма концепция так называемого «двоемирия» и приобретает конституирующее значение, но всё же магические реалисты не были первыми, кто предложил подобную модель мира. Заимствованная у романтиков и творчески переосмысленная, идея взаимодействия мира реального и художественное получает новое теоретико-литературное обоснование. Её специфика состоит в том, что магические реалисты не осмысливали творческую сферу как способ отречения и бегства от реальной

действительности. Напротив, всматриваясь в окружающее пространство, они замечали нечто таинственное в этом мире, обнаруживали подтекст, скрытый в обычных, как могло показаться на первый взгляд, вещах. Всматривание в реальность, созерцание её оказывалось способом проникновения в самую суть вещей. И в этом смысле понятие «магический реализм» оказывается точным: за реально существующим скрыто нечто тайное, непознанное, открывающееся лишь в процессе творческого осмысления. Реализм оказывается полным чего-то необъяснимого, а гротескный («причудливый») способ изображения мира – путь к познанию загадок и тайн окружающей человека действительности.

Романтическое «двоемирие» в магическом реализме как бы раздвинуло свои границы и из переосмысленной идеи двух сопряжённых миров появилась новая картина мира, согласно которой бытие оказалось принципиально многомерным. Сфера внерационального и творческого стала находиться не в сопряжении с суровой действительностью, а внутри неё. «В основе всех разновидностей магического реализма отрицание плодотворности рационального мышления и поиски более продуктивных жизненных основ, приводящие всех магических реалистов к мифически-магической модели мировидения, которую они пытаются понять, выразить художественно» [57, с. 491]. В контексте этого мировоззрения для магического реализма актуальной становится вера в магию изображения и слова, возникшую в древнейшие времена и характерную едва ли не для всех национальных культур на различных стадиях развития.

Художник Рене Магритт, один из ярчайших представителей магического реализма, писал: «Я взял себе ориентир – магическое в искусстве, с которым я встретился, будучи ещё ребёнком. <...> Художник казался мне человеком, наделённым волшебной силой...» [210, р. 48]. Этот же художественный ориентир актуален и для концепции «чудесной реальности», создаваемой в текстах латиноамериканских писателей. Именно с концепцией «чудесной реальности» начинается то, что после критиками и

исследователя будет названо как обретение особого языка. «Мы выковали свой язык», – сформулировал в предисловии к своему роману «Царство земное» А. Карпентьер. Появление нового языкового кода должно было соответствовать существующей модели мировидения, в связи с чем и получило важнейшее значение неконвенциональное (безусловное) отношение к языковому знаку. Магическая функция слова отобразила и воссоздала магию реальности, национальную самобытность, всё чудесное и причудливое, что окружало человека и что могло быть им изображённым сквозь призму собственного таланта.

Осмысление природы художественного слова, уяснение его специфики прослеживается на протяжении всего развития понятия «магический реализм». А.Ф. Кофман, один из ведущих латиноамериканистов, пишет, что для магических реалистов константой художественного сознания является *адамизм*. Подобно Адаму, авторы стремятся давать имена вещам и предметам, вписывая их в собственную картину мироздания. Имя вещи, предмета оказывается буквальным выражением его внутренней сути, скрытой от постороннего взгляда семантики; оно выказывает само предназначение называемого. Без актуализации магической природы слова было бы невозможным возникновение концепции «чудесной реальности», предложенной А. Карпентьером и развитой Г.Г. Маркесом, ведь для создания подобного рода реальности требовался особый художественный язык. Этот язык и стал тем зеркалом, который отразил всю полноту национального быта, народной культуры и верований. Художественное слово в магическом реализме стало как бы панисторичным и всеохватным: оно синтезирует и архаичные, и современные культурные срезы, стремится продемонстрировать принципиальную незавершённость истории и сверхпредельность мира.

Вероятно, наиболее показательная метафора, характеризующая отношение магических реалистов к слову и языку, приводится в «Вавилонской библиотеке» Х.Л. Борхеса, где речь идёт о существовании

сакральной книги, прочтение которой уподобляет человека Богу. Борхесовский культ книг превозносит культуру слова, при которой искусству и творчеству принадлежит роль маяка, дающего возможность отыскать путь к некой главной книге человечества. В чём же коренятся предпосылки такого отношения к слову? В одном из ранних эссе Х.Л. Борхес обосновывает внутреннюю связь между магией и повествовательными жанрами [30]. Автор устанавливает, что некоторые современные литературные жанры – в частности, роман – оказываются связанными с законами магии.

При обнаружении последних Х.Л. Борхес ссылается на Дж. Фрэзера, религиоведа, культуролога, антрополога, автора фундаментального труда «Золотая ветвь». Дж. Фрэзер пишет, что в основе магического мышления лежат два принципа: «Первый из них гласит: подобное производит подобное или следствие похоже на причину. Согласно второму принципу, вещи, которые пришли в соприкосновение друг с другом, продолжают взаимодействовать на расстоянии после прекращения прямого контакта» [183]. Применительно к языковой сфере это обозначает, что между вещью и словом, которое эту вещь обозначает, на протяжении бытования слова продолжает существовать устойчивая связь. Называя слово, человек буквальным образом означает вещь и апеллирует к её внутренней семантике, её предназначению в мире. Так как между именем вещи и самым называемым фактически нет разделения, то оказывается, что при помощи языка можно влиять на окружающий мир, как можно воздействовать на него и реально существующим объектом. В этом и заключается магическая функция слова, сохранившаяся как принцип магического мировидения и мироощущения в больших повествовательных формах – в частности, в романе, что и прослеживается Х.Л. Борхесом.

Актуализация этой же функции языка прослеживается и в творчестве М.А. Астуриаса, для которого плодотворной почвой для творчества становится язык индейцев и древних племён. Заклинания и заговоры древних народов демонстрируют совершенно особое отношение к человеческой речи,

ей придаётся сакральная функция сообщения между людьми и высшими существами или силами. Концептуализация этого представления о языке происходит в эссе М.А. Астуриаса «О магии слова» [10].

Под очевидным влиянием подобного представления о языке формируется и концепция «чудесной реальности» А. Карпентьера, ведь для моделирования «чудесной реальности» требуются и соответствующие языковые средства. Также магическая функция слова широко используется в поэтике Г.Г. Маркеса, где она выделяется в контексте обращения писателя к народным обрядово-зрелищным формам и карнавалу.

Однако в теории литературы ещё, по-видимому, не было установлено, что актуализация магической функции слова у латиноамериканских авторов происходит синхронно с появлением в России важнейших философских, филологических и культурологических исследований по той же проблематике. В 1909 году увидела свет статья «Магия слов» А. Белого [24], а в 1920 году выходит трактат П.А. Флоренского «Магичность слова». Философия слова, развивавшаяся в России в XX веке, имеет несомненную теоретическую важность в установлении того общекультурного контекста, в условиях которого формировалось наполнение понятия «магический реализм».

И в зарубежном, и в отечественном литературоведении данное понятие так и не стало термином и всё ещё находится на пути к получению точной дефиниции. Предположение о том, почему на протяжении десятилетий нескольким поколениям исследователей так затруднительно сформулировать определение, высказал А.А. Гугнин, один из ведущих исследователей интересующего нас феномена: «Видимо, для адекватного изучения магического реализма должно возникнуть и адекватное ему «магическое» литературоведение, признающее <...> объективную возможность и допустимость < > использования тех же <...> внерациональных категорий, к которым апеллируют магические реалисты» [56, с. 77]. Стремясь хотя бы в общем виде обозначить понятийные границы явления, представляется

возможным назвать магический реализм *художественным* или же *творческим методом* в литературе XX века. Здесь метод действительно возвращается к своей исконной семантике: это *путь* к принципиально новой картине мироздания, в которой вектор движения – не от реального к реальнейшему, а от реального – к внерациональному. Хотя в истории литературы не зафиксированы манифесты магических реалистов, однако самим писателям удалось приблизиться к теоретическому обоснованию основных принципов поэтики. Это происходит при описании семантики чуда (Х.Л. Борхес), чудесной реальности (А. Карпентьер), а также в контексте взаимодействия обрядово-зрелищных форм культуры с жанром романа (Г.Г. Маркес). Называя вслед за Г. Казаком поэтику магических реалистов «внерациональной», рассмотрим основные вехи её развития.

## 1.2. О семантике чуда в поэтике магического реализма

«Чудесная реальность» («lo real maravilloso») – одно из центральных понятий поэтики магического реализма, обозначенное впервые в предисловии к повести «Царство земное» (1949) Алеко Карпентьера. Говоря о реальности Латинской Америки, А. Карпентьер затрагивает феномен чуда: он осмысливается писателем в связи с магическим мирозданием жителей континента, актуальностью обрядово-ритуальных форм и различных культов. «Если в Западной Европе танцевальный фольклор, например, утратил начисто характер магии либо священнодействия, то в Латинской Америке едва ли найдутся массовые пляски, не заключающие в себе глубокого

обрядового смысла, к которому подводит сложный процесс приобщения и посвящения» [78, с. 52], – подчёркивает писатель в предисловии.

«Чудесная реальность» хотя и определяется как конкретное географическое пространство, всё же имеет отчётливую культурно-историческую ауру: «*lo real maravilloso*» формируется как осколок мифа, обособившийся фрагмент мифологического мировосприятия, где чудо обозначает, по-видимому, приобнажение онтологической тайны, сам процесс приближения к ней. «Ясно, – пишет А.Ф. Лосев, – что в чуде мы имеем дело, прежде всего, *с совпадением или, по крайней мере, с взаимоотношением и столкновением двух каких-то разных планов действительности*» [105, с. 180]. Согласно А.Ф. Лосеву, результатом диалектического сообщения между двумя планами действительности будет появление вещей из материи, их буквальное воплощение и визуализация. Актуальность зрительной доминанты раскрывается в исторической перспективе: так, этимология слова «чудо» (лат. *miraculum*, фр. *miracle*, генетический корень *mir-*; ср. с англ.: *mirror* – зеркало) связана с увиденным преображением мира. В литературе существует особый жанр – миракль, который связан с религиозным средневековым театром и рассматривается как составляющая мистерии. Со временем этот жанр редуцируется; традиционно его влияние обнаруживают в символистской драме XIX-XX веков (см., например, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка).

Зарождаясь как творческий метод в изобразительном искусстве, и лишь впоследствии проявляя себя в литературе, магический реализм актуализирует миракль в связи с общностью их визуального типа образности. В качестве иллюстративного примера следует привести трилогию современного югославского писателя Славко Яневского, которая носит название «Миракли». Жанр средневековой литературы осваивается в произведениях магического реализма как прозаическая разработка сюжетов о чудесах, совершаемых людьми, при этом святость – скорее аллюзия, чем неременный атрибут: так, в романе Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества»

вознесение Ремедиос Прекрасной напоминает «чудо Богородицы». Но чудо вознесения героини носит отнюдь не характер знамения: это возврат к исконной семантике, то есть *зрелище*, в которое вовлекается толпа женщин, снимающих вместе с Ремедиос Прекрасной простыни с бельевых верёвок в саду. В данном эпизоде присутствует демонстрация магического мировидения, согласно которому *miraculum* – это действие, хотя и «нарушающее привычный ход вещей, но вполне посюстороннее, оно может произвольно вызываться <...> при помощи магической техники» [4, с. 498]. Характерно, что женщины удивляются не тому, что на их глазах произошло с Ремедиос, а сокрушаются по поводу улетевших с героиней простыней. Здесь *miraculum* не воспринимается как откровение бога или высших сил, оно осуществляется в исходном семантическом поле «достойное, чтобы на него смотрели»: «Верящего в чудо, – пишет А.Ф. Лосев, – ничем опровергнуть нельзя. Даже слово «вера» тут не подходит. Он *видит* и *знает* чудо» [105, с. 187].

Разумеется, магические реалисты не были первыми из тех, кто обратился к этому феномену в контексте формирования художественной онтологии словесно-образного произведения. Кроме обозначенного жанра средневековой литературы, чудо и «*lo real maravilloso*» в целом со-противопоставлены важнейшим методам и стилям мирового литературного процесса.

В программном предисловии Алехо Карпентьер различает чудо как преобразование мира (магический реализм) и фокус («механическое чудо», основывается на совокупности художественных приёмов сюрреализма), адресуя представителям сюрреализма фразу из их же ранних манифестов: «*Vous, qui ne voyez pas, pensez a ceux qui voient*» (фр.: «Вы, незрячие, подумайте о тех, кто наделён зрением») [78, с. 51]. Если здесь очевидным оказывается пафос утверждения творческой самобытности и уникальности того метода, теоретиком которого А. Карпентьер является, то впоследствии для латиноамериканского писателя особое значение приобретает проблема

соотнесённости концепции «чудесной реальности» с существующей культурной и литературной традицией.

«Барочность и чудесная реальность» – название лекции А. Карпентьера, проходившей в 1975 году в Центральном университете Каракаса. Прочитанная в конце жизненного и творческого пути, за пять лет до смерти автора, она лишена прямой манифестации и направлена скорее на включение в широкий контекст особого образа пространства, специфика художественной онтологии, – того, что подразумевается под понятием «lo real maravilloso» в поэтике магического реализма. В лекции А. Карпентьер говорит о барочности латиноамериканского искусства, о том, что барочность возникает из необходимости давать имена вещам. При этом барокко назван основополагающим стилем современного А. Карпентьеру латиноамериканского романа. Приметы указанного стиля интерпретируются как предпосылки концепции «чудесной реальности»; это, вероятно, связано с тем, что Карпентьер актуализирует одно из значений слова «barocco»: «странный», «причудливый».

Как известно, барокко ярко заявило о себе в градостроительстве: архитектура города наглядно воплощала в себе новый стиль в искусстве, а эффект оптической иллюзии как излюбленный приём барокко становится способом изображения и освоения пространственности. Литература данного периода также сохраняет установку на визуальность (эмблема), что отмечено в роли основополагающей черты в классической работе А.В. Михайлова «Поэтика барокко»: «Под влиянием происходящего сближения слова и образа-изображения все слова в тексте, – разумеется, прежде всего особо значимые и выделяемые, – раскрываются в направлении своей зрительности, своего наглядного вида, <...> они – в отличие от обычаев иначе устроенной культуры, склонной к книжно-абстрактному чтению текстов, – значительно более интенсивно «усматриваются» и зримо «видятся»» [125, с. 149]. Для барочных словесно-художественных произведений характерно соположение пространств: «действительного» и «воображаемого», что находит своё

отражение в важнейшей барочной максиме о мире как книге. На наш взгляд, в построении этой метафоры прослеживается тип мышления, близкий к формированию концепции «чудесной реальности» как пограничного состояния мира: для Карпентьера Латинская Америка оказывается на стыке материально существующего и тяготеющего к художественной сфере в логике от пространства – к словесному образу пространства. Создаваемый в литературном произведении образ сохраняет установку на зримость вдвойне: с одной стороны, он несёт исходную семантику чуда как зрительного феномена, а с другой – кодифицируется в тексте при помощи визуальных знаков письма и графики; в этом смысле действительность Латинской Америки также оказывается книгой или, если воспользоваться определением Карпентьера, «хроникой реального мира чудес» [78, с. 54]. Принципиально важно, что для магического реализма в связи с указанной спецификой поэтики чудом оказывается сам язык, его обретение и формирование в контексте творческого метода, впоследствии позволяющее называть вещи, присваивать им имена. «Но оказывается, что сейчас мы, латиноамериканские романисты, должны давать названия всему, что нас окружает, всему, что деятельно играет роль контекста, – чтобы включить наш мир во всеобщий обиход» [78, с. 46], – заключает А. Карпентьер.

Значение этого программного тезиса может быть рассмотрено на примере сюжета рассказа Х.Л. Борхеса «Тайное чудо». Деятельность главного героя Яромира Хладика – это, как утверждает повествователь, «проблематичное занятие литературой». Приговорённый к расстрелу, борхесовский герой спешит закончить своё лучшее произведение – драму «Враги». Он обращается с молитвой к Богу и просит, чтобы время до расстрела продлилось. После герой видит во сне символ – букву, которая заключена в одной из четырёхсот книг библиотеки и, по словам библиотекаря-посредника, воплощает в себе бога. Через литеральный символ героем обретается то, что можно назвать откровением: «с неожиданной уверенностью, чувствуя, что земля уходит из-под ног, коснулся одной из

маленьких букв. Раздался голос: «Время для твоей работы дано». Здесь Хладик проснулся» [31]. Подходя к завершению своего итогового произведения, что приравнивается к концу жизни, он испытывает на себе «орудийность» чуда; из текста «Врагов» вычёркиваются штампы и клише (бой часов, музыка), на смену им приходит *прозрение* героя: «Он обнаружил, что пресловутые какофонии, так тревожившие Флобера, – явления визуального порядка, недостатки и слабости слова написанного, а не звучащего... Он закончил свою драму. Не хватало лишь одного эпитета. Нашёл его. <...> Хладик коротко вскрикнул, дёрнул головой, четыре пули опрокинули его на землю» [31]. Сам язык литературного произведения Яромира Хладика в своей протяжённости, пространственности и континуальности совпадает с жизненным путём героя, становится в буквальном смысле органичным и организованным отражением мира. В логике борхесовского рассказа язык – это чудо, полученное человеком именно от Бога, что подтверждается не только по мере развёртывания сюжета с аллюзией на обретение Адамом способности именования, но и обозначено Борхесом уже в самом начале, в выборе эпитафии из Корана.

Очевидно, что понятие *miraculum* демонстрирует здесь свою недостаточность и также требует «лишь одного эпитета», который, впрочем, уточняется в названии рассказа – «*Тайное чудо*». Хотя данное определение может показаться плеоназмом, оно касается меры различия между представлениями о «чуде» Карпентьера и Борхеса. Если для автора концепции «*lo real maravilloso*» чудо визуализируется в реальности из «укрупнения масштабов и категорий действительности» [78], то для Х.Л. Борхеса оно касается божественного откровения – языка, который через творчество совершает чудо преображения мира. Для латиноамериканских магических реалистов семантика чуда всё же оказывается существенной в связи с их отношением к языку: в его художественном освоении для Карпентьера первичен человек (ср. с высказыванием автора «Мы *выковали* свой язык»), для Х.Л. Борхеса язык даётся человеку от Бога.

Мера несоответствия между двумя точками зрения авторов может объясняться тем, что они говорят о разных предметах: о «поэтике» и «поэзии» магического реализма как творческого метода; если А. Карпентьер, апеллируя к первой, создаёт литературно-теоретические трактаты о «чудесной реальности» в её метакультурном контексте, то для Х.Л. Борхеса важнее оказываются «материалы» и «орудия» творческого познания действительности, адекватные её необычности. В этом случае язык оказывается реальным чудом, позволяющим соположить различные планы человеческого бытия, отразить и преобразить их, обнаруживая взаимосвязь *miraculum – magicus*.

Частным аспектом рассмотрения семантики чуда можно считать эссе Х.Л. Борхеса «Магия и повествовательное искусство». Здесь автор пишет о том, что литературное произведение представляет собой убедительную видимость правды, *способной разом заглушить все сомнения, добившись эффекта поэтической веры* [30]. Очевидно, что для Х.Л. Борхеса вера заключается в восприятии слова как реального мира. Такой тип отношения к слову является характерным прежде всего для мифологического мышления, которому свойственно отождествлять слово и вещь в связи с чувственным восприятием действительности. «Есть период, – отмечает А.А. Потебня, – когда человек не только не отделяет слова от мысли, но даже не отделяет слова от вещи» [144, с. 206]. В этот период зарождается представление о том, что произнесение слова и сам процесс называния предмета ведёт к его появлению.

Вера в восприятие слова как реального мира, о которой пишет Х.Л. Борхес, проявляется на различных стадиях развития человека, языка и культуры, так как она «вообще в природе людей. Явления, по сути родственные, близкие к вере в трансцендентные способности слова, наблюдаются в разных сферах культуры. <...> Вера в слово может иметь место в деятельности, которая протекает со значительно большим участием

логики и интеллекта, чем сферы религиозной и эстетической деятельности» [123, с. 292].

В современном научном аппарате (в частности, семиотике) возможность веры в слово объясняется через *неконвенциональное (безусловное) отношение к языковому знаку*. Так, в исследовании «Язык и религия» Н.Б. Мечковской неконвенциональная трактовка языкового знака основывается на представлении о том, что слово является не условным обозначением вещи, а её неотъемлемой частью и одновременно выразителем содержания называемого. В свою очередь, предельная близость и даже приравнивание слова и предмета, то есть знака и обозначаемого, ведёт к актуализации древнейшей трансцендентной функции слова – магической.

Таким образом, феномен неконвенционального (безусловного) восприятия языкового знака является предпосылкой и первоэлементом идеи магичности слова, основным «психолого-семиотическим механизмом, создающим возможность фидеистического отношения к языку (речи). Это то зерно, из которого вырастает вера в волшебные и святые слова» [123, с. 44].

В связи с неконвенциональным отношением к языковому знаку возможно предельное сближение двух функций языка литературного произведения – магической и эстетической. Их связывает важнейшая черта – воздействие на адресата (читателя, слушателя, зрителя) при помощи самой формы сообщения: специфического ритма, звучания, образно-речевой выразительности. Не случайно в исторической парадигме первые поэтические тексты зачастую восходят к магическим: «в основе и магии и поэзии лежит метафора (в широком смысле, т.е. разного вида переносные употребления слов – собственно метафора, метонимия, сравнение, олицетворение, гипербола, символ и т.п.)» [123, с. 46].

По Х.Л. Борхесу, магическая функция слова наиболее ярко проявляет себя в больших повествовательных формах, где существует обширное пространство для развёртывания и осуществления тропов. Здесь метафора

как «осколок мифа» [182] становится и инструментом познания действительности, и способом художественного мышления [72], которым эта действительность познаётся: перенос свойств одного предмета на другой, обнаружение сходных черт и отличий между познаваемыми объектами, их сопоставление по определённым критериям, установление неявной связи между ними – вот те мыслительные операции, которые результируются и заключаются в метафоре как специфической словесно-образной формуле. Будучи атрибутом мифологического сознания, метафора всё же сохраняет и актуализирует чувственный способ восприятия действительности, отсюда её дифференциации в связи с видами апперцепции: синестетическая или же более частного порядка – слуховая, вкусовая, визуальная и т.д.

Для Х.Л. Борхеса при обнаружении компонентов магического мышления в повествовательных жанрах именно зрительная сенсорика и, соответственно, зрительная метафора играет важнейшую роль: категория визуального становится той доминантой, которая впоследствии формирует борхесовскую концепцию магического в романе. Так, отталкиваясь от семантики цвета в произведении Эдгара По («Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» *(англ.)*, 1838), Х.Л. Борхес пишет:

«По выдумывает некие племена, живущие у Южного Полярного круга, рядом с бескрайней родиной этого цвета, много лет назад подвергшиеся ужасному нашествию белокожих людей и снежных буранов. Всё белое – проклятие для этих племён» [30].

Понимание тотально «всего» белого (а не только цвета кожи как признака расы) в форме враждебного актуализирует важнейший принцип магического мышления – принцип подобия. Он выявляет неразрывные связи между далёкими друг от друга вещами: любой белый объект вне зависимости от других его характеристик становится носителем отрицательного начала белокожего человека, так как в силу цветовой семантики обнаруживает связь между собой и врагом жителей Южного Полярного круга. При объяснении принципа подобия Х.Л. Борхес ссылается на Дж. Фрэзера. Согласно

Дж. Фрэзеру, принцип подобия («подобие вещей как их идентичность»), равно как и принцип взаимодействия вещей, пришедших хотя бы единожды в прямой контакт («заражение»), основывается *на способе связи идей*: в первом случае связь идей осуществляется *по смежности* («подобие»), во втором – *по сходству* («соприкоснувшиеся однажды вещи в постоянном контакте»). В логике Фрэзера, оба принципа образуют так называемую симпатическую магию, приобретающей в эссе Х.Л. Борхеса черты поэтологического значения для повествовательной формы (романа).

На наш взгляд, в работе Х.Л. Борхеса фрэзеровские наблюдения применимы к поэтике в связи с тем, что в самом языке литературного произведения сохраняется принцип взаимодействия идей по сходству (метафора) и по смежности (метонимия), возможность ассоциативной соотносимости предметов и их свойств в художественном времени и пространстве.

Х.Л. Борхес одним из первых среди латиноамериканских магических реалистов обнаружил и описал элементы магического мировидения в их связи с большими повествовательными формами. В создании собственной концепции Х.Л. Борхес был близок к мифопоэтической линии исследователей, которые прослеживают возникновение конкретных литературных жанров из тропов [182], апеллируя тем самым к мифологическому и постмифологическому мышлению. Повествовательные жанры становятся той литературной формой, в которой магическое мировидение проявляет себя через семантику чуда. Для осуществления чуда необходим особый язык – сложная литературная система, актуализирующая магическую функцию слова.

Дальнейшая теоретизация «чудесного» в контексте магического реализма требовала введения новых теоретико-литературных координат, что и было предпринято А. Карпентьером в его концепции «чудесной реальности» как особого вида пространственности.

### 1.3. «Чудесная реальность» и структура пространства в контексте магического реализма

Идея «чудесной реальности», предложенная А. Карпентьером, традиционно интерпретируется как точка отсчёта в формировании поэтики магического реализма. Специфика данной авторской концепции состоит в том, что писатель утверждает особый тип пространственности, характерный для нового художественного метода. Учитывая разработку этого понятия Карпентьером, следует всё же напомнить, что представление о «чудесной реальности» берёт своё начало в типичном для латиноамериканской культуры восприятии мира. Так, исследователями уже было установлено, что «латиноамериканская цивилизация, собственно, и начиналась с чисто пространственного опыта, т.е. с преодоления ранее непреодолимого океана и открытия новых земель. <...> При этом... прочие темы и мотивы, даже такие значительные, как эрос, смерть, насилие, сопряжены с образом пространства и подчиняются пространственным категориям» [85, с. 26]. Очевидно, что карпентьеровская идея «чудесной реальности» базировалась на традиционном для латиноамериканского мира ощущении протяжённости и принципиальной непознанности, затаённости родных писателю просторов. Имплицитное противопоставление «чудесной реальности» и того, что таковой не является, актуализирует архаическую структуру, характерную для мифопоэтической организации пространства.

Концепция мифопоэтической организации пространства получила своё развитие в трудах В.Н. Топорова и М. Элиаде. Учёные сходятся во мнении, что структура мифопоэтического пространства имеет деление как минимум на два основных элемента – «сакральное» и «профанное» [165;

166], «священное» и «мирское» [193]. «Локальное распределение значимостей этого пространства таково, – пишет В.Н. Топоров, – что оно подчинено принципу постепенного нарастания сакральной отмеченности объекта по мере движения от периферии к той точке пространства, которая считается его центром» [164, с. 228]. Вектор этого движения направлен от страны и города, реальных географических координат, к сердцу поселения – храму, алтарю или жертвеннику. В поэтике магического реализма также существует заметная установка на централизацию пространства: главной оказывается «чудесная реальность», достигаемая через преодоление обыденного. При этом важнейшая роль отводится не семантике и метафизике культовых сооружений, а понятию чуда, которое охватывает метакультурные уровни и апеллирует к синтезу имеющихся в арсенале человечества верований, представлений и убеждений. «Итак, – поясняет идею «чудесной реальности» А. Карпентьер, – для начала, дабы познать мир чудесного в ощущении, необходима *вера*» [78, с. 26]. Считая такое восприятие априорным, нельзя не заметить, что вера в необычайное укоренена в самой действительности, например, в реальных стране и городе. Именно она прочерчивает путь и обеспечивает переход от «мирского» к «священному». Характерно, что писателей, лишённых веры в необычайное, А. Карпентьер называет «трюкачами» и «основателями литературных *сект* неопределённого направления», намекая на профанный уровень таких авторов.

Им противопоставляются мастера, вырабатывающие «целостную мистическую систему» (А. Карпентьер) и формирующие новый для латиноамериканской действительности художественный язык. В контексте обозначенной творческой системы вера в необычайное и нерациональное невозможна без актуализации магической функции слова, без представления о том, что при помощи слова можно преобразовывать пространство. Корневое понятие «чуда» становится актуальным только в том случае, если само чудо осуществляется в пространстве художественного произведения

при помощи слова: «чудесная реальность» едва ли возможна без того языкового пласта, который адекватен её природе и специфике. Конституирующим центром пространства оказывается «чудесное слово», формирующее многоплановый внутренний мир литературного произведения и новый взгляд на взгляд на обыденные явления и предметы.

Идея «чудесной реальности воспроизводит принцип пространственной дискретности. Он связан с тем, что пространство в магическом реализме определяется вещами, а задача писателя, как отмечалось выше, состоит в именовании и назывании вещей. За каждым называемым предметом закрепляется собственный микромир, в сумме образующий целое пространство, состоящее из более мелких, частных и соотнесённых между собой. «Мифологическому миру присуще специфическое мифологическое понимание пространства: оно представляется не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается, следовательно, не имея такого, с нашей точки зрения, основополагающего признака, как непрерывность», – пишет Ю.М. Лотман. Обозначенная «лоскутность» [109, с. 63] прямо зависит от размера именуемого объекта, от его меры значимости для конкретного художественного мира. Отсюда следует возможность пространства сжиматься или же расширяться в узловых моментах повествования. Не отрицая мифологической картины мира, А. Карпентьер присваивает «чудесной реальности» статус поэтологической категории магического реализма. Именно такой тип пространственности становится определяющим и для нового типа словесно-художественной образности, который назван латиноамериканским автором новым, «своим» языком для латиноамериканского континента.

В дальнейшем, после поэтизации художественного пространства, обозначенного как «чудесная реальность», происходит его эстетизация в истории и теории литературы. В 1975 году в Центральном университете Каракаса А. Карпентьер выступает с лекцией под названием «Барочность и

чудесная реальность». В лекции обозначается преемственная связь между барокко и основополагающими элементами поэтики магического реализма. Семантика чуда в очередной раз оказывается неким объединяющим центром, позволяющим установить взаимодействие между конкретным стилем искусства и «чудесной реальностью»: напомним, что «барокко» переводится как «причудливый» и очевидно, что карпентьеровская концепция пространства формируется под влиянием барочного стиля. Барочная максима о том, что мир можно читать как книгу, конкретизируется магическими реалистами вплоть до особого восприятия пространства и формирования на его основе «чудесной реальности». «Мы должны дать такое определение чудесного, – пишет А. Карпентьер, – которое исключало бы понимание, связанное с красотой. Уродливое, безобразное, ужасное также может быть чудесным. Всё необычное – чудесно» [78, с. 117-118]. Здесь «чудесное» рассматривается уже с точки зрения эстетики: оно осмысливается в контексте категорий эстетики – в частности, «красивое», «ужасное» и т.д. В этой логике Горгона со змеями вместо волос чудесна так, как и Венера, уродливый Вулкан так же чудесен, как и прекрасный Аполлон.

Представление о чудесном как о необыкновенном формируется у человека в детском возрасте – оно связано с прочтением сказок. В качестве примера А. Карпентьер приводит сказки Шарля Перро: Ш. Перро в предисловии даёт описание чудесного мира как особого пространства, населённого феями. Их облик меняется от прекрасного до ужасного в зависимости от настроения этих существ, они могут быть добрыми и злыми, красивыми и отталкивающими. Фея Мелузина – чудовище с головой женщины и туловищем змеи, но она тоже является неотъемлемой составляющей чудесного мира. В итоге *чудесное определяется как синоним поразительного* – то есть всего того, что выходит за рамки установленных норм и заурядного представления о мире [78, с. 117-118]. Выход за пределы и нарушение обыденного хода вещей определяет этот тип пространства, становясь одним из основных его признаков.

По А. Карпентьеру, изначально «чудесная реальность» присуща только латиноамериканскому миру, она обнаруживается «в её первозданном, пульсирующем, вездесущем виде во всей латиноамериканской действительности. Здесь необычное – повседневность, и так было всегда» [78, с. 118]. В этой интерпретации прослеживается имплицитное деление мира на «своё» и «чужое». «Своим» оказывается пространство Латинской Америки – и географическое, и культурное, и метакультурное, «чужим» – то, что не принадлежит ей. При этом указанное разделение даже при учёте постулируемой Карпентьером уникальности латиноамериканского региона не оказывается полноценным противопоставлением. Хотя А. Карпентьер и позиционирует европейское сознание как чуждое для писателей родного региона, всё же очевидно, что при всей культурной самобытности латиноамериканских авторов они многое заимствовали и переняли из «чужого» литературного опыта европейских классиков. Действительно, магический реализм «базируется на оригинальной переработке опыта разных литературных течений (сюрреализм, экзистенциализм) и крупнейших европейских писателей 20 в. <...>, но переработке не эпигонской, а конгениальной, сопряжённой с глубоким освоением национальной истории и литературного опыта» [57, с. 491].

В этом смысле разделение пространства на «своё» и «чужое» выглядит условным, а, следовательно, смысловые рамки «чудесной реальности» не замыкаются исключительно на реалиях Латинской Америки. Будучи принципиально незамкнутой, «чудесная реальность» легко проецируется на другие географические пространства самими же латиноамериканскими магическими реалистами. Г.Г. Маркес в эссе «СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы» пишет о своих впечатлениях, полученных от пребывания в Союзе: «Здесь царили деревенская атмосфера и провинциальная скудость, мешавшие мне ощутить разницу в десять секунд, что отделяла меня от колумбийских деревень. Это словно подтверждало, что Земной шар на самом деле ещё более круглый, чем мы предполагаем, и

достаточно проехать лишь 15 тыс. км от Боготы к востоку, чтобы вновь оказаться в посёлках Толимы» [116].

Как видим, в тезисе об исключительной культуре Латинской Америки, о том, что «чудесная реальность» возможна лишь здесь, заметна некоторая деформация понятия. Позднее в научной среде это приведёт к тому, что магический реализм интерпретируют исключительно как явление латиноамериканской литературы. Так, ведущие исследователи отмечают, что магический реализм – это течение в латиноамериканской литературе XX века, которое может интерпретироваться как «имманентная константа латиноамериканского художественного мышления» [85, с. 184] или же как «направление латиноамериканской литературы, существенно отличающееся от классической европейской литературной традиции» [99, с. 162].

В критике утвердилась и популяризовалась мысль о некой «наивной», «девственной» афро-карибской апперцепции мира, которая немислима для «рациональной» Западной Европы и оппозиционна по отношению к научно-реалистическому восприятию европейского человека [112]. Методы, используемые европейцами в творчестве, попросту не имеют того типа мышления и той плодотворной, принципиально непознаваемой до конца действительности, которые открыты для латиноамериканского творца в его повседневной реальной жизни. Соответственно, метод магического реализма может быть освоен и проявлен исключительно в рамках одной национальной литературы и культуры – латиноамериканской.

Между тем, плодотворнее и доказательнее выглядит принципиально иная точка зрения на изучаемый феномен. Она позволяет интерпретировать магический реализм как вполне утвердившийся метод, историческое и теоретическое осмысление которого не сводится к единственной культуре и не замыкается на конкретной национальной традиции. Подтверждение этому мы находим в самой структуре «чудесной реальности» и её принципиальной незамкнутости в рамках конкретного географического пространства.

Концепция «чудесной реальности», предложенная А. Карпентьером и в дальнейшем трансформированная Г.Г. Маркесом, действительно оказывается способом построения особой художественной протяжённости, у которой выражена своя собственная структура. Она разомкнута и обращена едва ли не ко всему миру, постигаемому автором в процессе творчества. Что касается исторического развития и трансформации «чудесной реальности», то есть основания считать её одной из составляющих карнавализованной картины мира.

#### **1.4. Карнавал и ярмарка как способ темпорализации пространства**

В современном литературоведении существует определённая тенденция, позволяющая рассматривать народную культуру как неотъемлемый поэтологический компонент произведений магического реализма. Эта тенденция присуща новым и новейшим исследованиям по теории литературы, среди которых следует особенно выделить следующие: Д.К. Данов «Дух карнавала. Магический реализм и гротеск» [58], К.В. Казанкова «Фольклорно-мифологический аспект творчества Габриэля Гарсиа Маркеса» [76] и т.д. В названных работах присутствует общая мысль, сводимая к теоретическому тезису: «Искусство магического реализма развивается только там, где культура имеет глубокие национальные корни, уходящие в тайные сферы коллективного бессознательного» [20, с. 207].

В данном подразделе мы рассмотрим роль народной культуры в формировании магического реализма как художественного метода на материале известного очерка Габриэля Гарсиа Маркеса «СССР: 22.400.000

квадратных километров без единой рекламы кока-колы», а также проследим соотношение понятий «магический реализм» и «гротескный реализм».

Необходимым теоретическим основанием для нас являются работы М.М. Бахтина: «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса» [13] и «Рабле и Гоголь. (Искусство слова и народная смеховая культура)» [15].

В предлагаемой М.М. Бахтиным фундаментальной концепции теоретическую значимость представляет тезис о взаимосвязи народной культуры со словесно-речевой сферой, определяемой как особый тип художественной образности и получившей название гротескного реализма. На наш взгляд, предлагаемая концепция коррелирует с отдельными поэтологическими принципами магического реализма, так как апеллирует к специфике народной культуры и народной речи. Под первой мы понимаем культуру «непосредственно передаваемой (устной) традиции, продолжающей существовать в синкретических формах и сохраняющей актуальность в современном мире» [128, с. 3].

Для того, чтобы обосновать данную точку зрения, обратимся к известному очерку «СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы»: здесь Г.Г. Маркес неоднократно акцентирует внимание на интересующих нас формах культуры, которые могут способствовать теоретико-литературному описанию явлению магического реализма в соотношении с родственными явлениями (магический реализм vs гротескный реализм).

Примечательно, что в исследовательской литературе феномен народной культуры традиционно привлекается для интерпретации романов Г.Г. Маркеса – в частности, его центральной книги «Сто лет одиночества». Как отмечают критики, данное произведение демонстрирует способ мышления народного сознания и носителей бытовой культуры, который Г.Г. Маркес воплотил в собственном художественном произведении: «Книга, произросшая из глубин народного сознания, и была принята народом как

«своя», естественным образом возникшая «народная книга» – тип литературы, в силу исторических обстоятельств в Латинской Америке отсутствовавший» [50, с. 217].

Данный тезис, по-видимому, ясно осознавался и самим писателем в процессе работы над его центральным произведением: первые издания романа «Сто лет одиночества» выходят со специфической обложкой. На ней изображены лубочные картинки, сопровождающиеся нарочито примитивным шрифтом и, более того, умышленно допущенной «ошибкой» в названии книги [50, с. 213].

Уже оформление первых экземпляров «Ста лет одиночества» апеллирует к традиционным формам культуры: лубок – это фольклорная картинка, для которой характерна яркость изображения и лаконичная разъясняющая надпись. Как известно, сюжет этой картинки затрагивал важнейшие сферы жизни: религиозно-духовную, социально-историческую, праздничную и т.д. Являясь едва ли не старейшим видом изобразительного искусства, лубок получил широкое распространение во многих странах мира: Индии, Китае, Германии, Франции, России и т.д. Рассмотрение отдельных национальных особенностей заслуживает специального исследования (см., например, соответствующие современные диссертации: [42; 92; 138] и др.).

В контексте нашей работы наиболее важно, что в литературоведческом аппарате понятие *лубочной литературы* и *народной* зачастую используется синонимично: это можно наблюдать в «Литературной энциклопедии», в статье «Лубочная литература». Прослеживается данная тенденция и в отдельных критических работах по творчеству Г.Г. Маркеса. Вс. Багно пишет о произведении «Сто лет одиночества»: «это лубочный роман <...>. Чтобы получить об этом феномене более полное знание, можно представить себе <...> лубочный роман XIX века, написанный Гоголем. Воспользовавшись великими преимуществами лубка, <...> Гарсиа Маркес <...> создал истинно народные книги» [11, с. 25].

Вероятно, допускаемая в литературоведении синонимичность связана с особенностью изображаемого на фольклорной картинке: это подлинно народные герои, обобщённые и типичные для конкретных социально-исторических условий, а также легко узнаваемые и идентифицируемые едва ли не любым воспринимающим субъектом. Широкая популяризация лубка позволяет характеризовать его как не простой жанр графики, а как особое искусство, в комплекс которого включается «балаган – ярмарочные театрализованные действия (с шутовством и арлекинадой), и балагурство торговцев – разносчиков, и народный плакат, и стиль рекламного плаката. <...> Картинки могут восприниматься не только в качестве обособленного изображения, а как <...> «кадр» фольклорного карнавального веселья» [198, с. 178].

Помещая на обложку собственной книги лубочную картинку, Г.Г. Маркес актуализирует принадлежность авторского словесно-художественного произведения к народной культуре, в частности, к обрядово-зрелищной сфере карнавала и ярмарки, в связи с чем особое значение приобретает визуальная доминанта как специфическое свойство художественной образности. Данная характеристика требует как минимум двух важнейших уточнений.

Во-первых, лубок наглядно демонстрирует взаимосвязь изображения и слова. Взаимодействие визуального и вербального компонентов является типической чертой магического реализма как особого художественного метода: так, прослеживая генезис понятия «магический реализм», мы обращались к сфере изобразительного искусства, в сфере которого понятие формируется и из которого впоследствии проникает в теоретико-литературный аппарат. Говоря о лубке применительно к обложке «Ста лет одиночества», необходимо учитывать, что здесь фольклорная картинка представлена как «знак в знаке»: Г.Г. Маркес использует изображение, которое, в свою очередь, также изображает сценку из народной жизни. Таким образом, сама идея визуальности даётся читателю как нечто буквальное и

наглядное, тяготеющее к особому художественному мировосприятию, где словесный и визуальный ряд воспринимаются в нерасторжимом единстве. В этом смысле действительно «два совмещённых вида искусства (поэзия и живопись) образуют типологически целостное жанровое сращение, в котором одна культурно-видовая «автономия» сущностно дополняет и уточняет другую. Словесное изложение, развёрнутое во времени, поясняет непосредственно материальный, чувственный облик предмета в пространственной перспективе» [138, с. 11].

Во-вторых, лубочная картинка традиционно осмысливается в роли своеобразного сообщения между официальной и низовой культурой: как отмечают исследователи, лубок является подлинным посредником между собственно авторской и народной литературой, он приобщает современное искусство к традиции художественного слова и художественного рисунка в их нерасторжимом единстве [138, с. 13]. Нужно заметить, что данная функция лубка, направленная на сближение «верха» и «низа» апеллирует к родным для Г.Г. Маркеса культурно-социальным реалиям. Разнообразные верования, традиции и обряды, формирующие мультикультурность Латинской Америки, осмысляются не как низовые, а как имеющие верховную ценность и главенствующее значение для создания произведения искусства. Сама народная культура не мыслится как «низовая», то есть в оппозиции с официальной, она является неотъемлемым компонентом самосознания писателя, концентратом его верховных принципов. Можно заметить, что в творчестве Г.Г. Маркеса кардинально трансформируется сама архетипическая модель культуры: дифференциация «верха» и «низа» становится в высшей степени условной, их антиномичность не осмысливается как неразрешимое противостояние вплоть до вытеснения друг друга, – напротив, наблюдается масштабный процесс взаимопроникновения и смешивания официального и фольклорно-традиционного компонентов. В этом контексте примечательный тезис высказывает исследователь Ю. Гирин: «низовые, в широком смысле фольклорные, формы всплывают в верхние

слои профессиональной культуры, чтобы затем вновь раствориться в народной культуре, но уже в виде нового канона. Так возникли те «лёгкость чтения и соблазнительность тем «Ста лет одиночества»», которые, как считал писатель, «повлияли на отношение к роману»» [50, с. 217].

Важность замеченной исследователем особенности художественного мировосприятия Г.Г. Маркеса состоит в том, что она становится своеобразной константой творческого мышления писателя и не теряет своей актуальности на протяжении всего пути автора в жизни и литературе. Наиболее ярким её воплощением является метафора карнавала и ярмарки – двух событий, которые вскрывают механизмы культуры и духовной жизни через телесно-низовой аспект. Смещение и смешение архетипических «верха» и «низа» обнаруживаются Г.Г. Маркесом не только в контексте латиноамериканской действительности: скорее, реальность Латинской Америки – это отправная точка, которая сформировала особенности авторского художественного мышления и его творческого метода, не ограничивая магического реалиста в культурно-географическом пространстве отдельно взятой страны. Данная мысль подтверждается в известном очерке писателя «СССР: 22.400.000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы» [116].

Габриэль Гарсиа Маркес впервые побывал в Советском Союзе в 1957 году, на Фестивале молодёжи и студентов (Москва); был оформлен как представитель молодёжного *фольклорного* ансамбля. Анализируемая работа писателя впервые вышла на русском языке только в 1988 году, в журнале «Латинская Америка».

В самом начале повествования в очерке «СССР: 22.400.000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы» вводится символический образ границы, который зачастую трактуется как образ очевидной преграды, «непроницаемости» между колумбийской и советской действительностью.

Так, авторитетный исследователь А.Ф. Кофман подчёркивает, что государственную границу СССР Г.Г. Маркес воспринимает в

«расширительном, символическом, онтологическом ключе – как границу между цивилизациями. Эта <...> мысль <...> была вынесена в ироничное заглавие переработанного репортажа: кока-кола мыслится принадлежностью западной цивилизации; её отсутствие – это не смысловое зияние, а образ иного миростроя», – заключает А.Ф. Кофман [87, с. 14].

Между тем, для самого латиноамериканского писателя очевидным являлся принцип подобия между столь разнящимися, на первый взгляд, странами: он основывался на специфике народной культуры. Чтобы доказать этот тезис, обратимся к интерпретации очерка.

В тексте производится отчётливое различие двух типов культур, с которыми сталкивается иностранец в Советском Союзе: официальной, реализующейся посредством известных достижений в духе социалистического реализма (здесь необходимо, вслед за Г.Г. Маркесом, подчеркнуть прежде всего гигантские масштабы зданий и памятников вождей, гипертрофированный монументализм в архитектуре), и неофициальной, народной, смеховой демонстрируемой Маркесу простыми людьми из глубинки.

В рассматриваемом эссе приближение к специфике народной культуры действительно начинается с пересечения границы – в очерке Маркеса фиксируется название перевалочного пункта Чоп. Он разделяет территорию Украины с Венгрией и Словакией. В народном сознании перевалочный пункт получил своего рода мифологизацию, которая основывается на представлении о зоне приграничья как о символическом ритуальном пространстве: оно избирательно «пропускает» людей в СССР и не менее избирательно «выпускает» из страны. В советском лексиконе сохранилось даже устойчивое выражение: «Не говори «гоп», пока не переедешь Чоп». По сути, *образ границы* становится важнейшим *условием* и *символом*, позволяющим установить неявную долю сходства между СССР и Колумбией. Чтобы конкретизировать эту мысль, приведём классический

тезис М.М. Бахтина из труда «Проблема содержания, материала и формы в художественном творчестве»:

«Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду <...>. Каждый культурный акт существенно живёт на границах: в этом его серьёзность и значительность; отвлечённый от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [14, с. 311-312].

Фундаментальная идея «пограничности» культуры позволяет условно разделять «жизнь» и «искусство», но, по-видимому, может касаться и более частного контекста: феномена культурного развития тех территорий, которые в буквальном географическом смысле находятся на меже. В этой связи данные пространства обнаруживают тенденцию к обусловленному своим положением смешению традиций, обрядов, языков, etc. Появляющаяся в таких регионах мультикультурность имеет общий корень, апеллирующий к народному сознанию, народной культуре. Можно говорить и о том, что приграничные зоны выступают как наиболее репрезентативные носители обрядово-зрелищных форм: в пространствах, лежащих на стыке, различные культуры как бы перетекают друг в друга, демонстрируя условность их разделения в связи с национальной принадлежностью и т.д.

Попытка осуществить концептуальное описание пространств в контексте изучаемого художественного метода уже осуществлялась в отдельных работах. Как отмечает В.Н. Топоров, магический реализм связан с так называемой «магией» конкретного пространства: под ней понимается «срединность» [168] географического положения страны, города и т.д. Беря за основу типологической классификации следующие признаки: координаты, мифологию и геополитику государства, В.Н. Топоров выводит опорное в рамках его концепции определение. «Элемент (общий для всех магических реализмов) – срединность. Германия расположена в центре Европы. Колумбия и Венесуэла – ровно посередине Америки» [167]. Говоря о топографии проявления метода, критик упоминает также и о Москве (См.:

[168]). По-видимому, при попытке обоснования феномена магического реализма применительно к конкретным странам свою актуальность обретает цитируемый выше бахтинский тезис о состоянии культуры «на меже», однако не в коннотациях разделения «жизни» и «искусства», а в значении «магии» пространства.

В подобном контексте формулирует свои наблюдения и Я.Г. Шемякин в статье о цивилизациях планетарного масштаба: «Одна из определяющих черт всего цивилизационного «пограничья», включая Латинскую Америку и Россию, – сочетание и причудливое переплетение основных типов межцивилизационного взаимодействия: противостояния, симбиоза и синтеза» [190, с. 76]. К критериям, согласно которым культуру Латинской Америки и России возможно соотнести в предлагаемой типологии, Я.Г. Шемякин относит следующие: социальная и культурная действительность как пограничье между цивилизацией и варварством, повторяющийся переход через грань меры как способ мышления, антиномичность сознания и бытия и т.д.

При очевидной спорности и относительности вводимых признаков, для нас важнейшей является мысль о существующей в научном аппарате гипотезе, согласно которой латиноамериканская и русская модели культуры осмысливаются через единую категорию так называемой «пограничности». Получив широкое распространение в связи с цитируемой выше работой М.М. Бахтина, данная категория переосмысливается в современных исследованиях преимущественно в двух направлениях.

Первое касается идеи межкультурного синтеза, коммуникации, симбиоза и т.д. в конкретном географическом пространстве, второе направлено на осмысление условности самой границы между цивилизациями и т.д. Граница понимается в широком смысле, едва ли не онтологическом, – то есть как подлинно условный водораздел, «культурогенный (семантический, грамматический и синтаксический) *перевод-переход*, переводящий одну культурную Инаковость в другую <...> » [64, с. 100]. В

исследовательских работах о магическом реализме мысль о «пограничье» и межкультурном синтезе стала едва ли не клише, которое лежит в основе самой интерпретационной модели и воспринимается как необходимая установка для литературоведческого анализа иллюстративных для данного метода произведений.

Необходимо заметить, что сама идея условности границы отчётливо осознаётся и самими писателями: так, в эссе Г.Г. Маркеса формируется экспрессивное описание пространства «на меже», что в итоге ведёт к установлению смежности между отдалёнными географическими объектами. Держа путь в «срединную» Москву, латиноамериканский мастер следующим образом фиксирует собственные наблюдения: «Здесь царили деревенская атмосфера и провинциальная скудость, мешавшие мне ощутить разницу в десять секунд, что отделяла меня от колумбийских деревень. Это словно подтверждало, что Земной шар на самом деле ещё более круглый, чем мы предполагаем, и достаточно проехать лишь 15 тыс. км от Боготы к востоку, чтобы вновь оказаться в посёлках Толимы» [116].

Так латиноамериканский автор высказывается об Украине (напомним прозрачную безоценочную семантику топонима: «у края», то есть в зоне пограничья, на границе территорий), через которую идёт его поезд в московском направлении. Впервые увиденные украинские сёла вызывают у писателя не просто интерес любознательного иностранца, а порождают устойчивые ассоциации с теми пейзажами, которые были родными для Г.Г. Маркеса и в момент повествования имплицитно присутствуют в тексте как, с одной стороны, недостижимо далёкое, а с другой – актуализирующееся в связи с известными реалиями украинских сёл пространство. Заметим, что удалённость от столицы не порождает отрицательных коннотаций, тем более, что в самом эссе Г.Г. Маркеса даже Москва не описана как блестящая европейская столица. Обозначенная удалённость и есть, по сути, демонстрация пограничной культуры, а без последней формирование магического реализма как метода едва ли осуществилось бы. Будучи

укоренённой в народной традиции, она осмысляется нами как фактор, способствующий сохранению обрядово-зрелищных форм, среди которых наиболее важные в контексте обозначенной темы – *ярмарка и карнавал*.

Генезис этих событий апеллирует к идее конкретного пространства – праздничной площади, однако и сама площадь вписана в более широкий топографический контекст того или иного поселения: города, страны и т.д. Примечательно, что само пространство лишено социально-географических противоречий: оно выступает как место действия или же в самом высшем смысле слова как арена для указанных событий. Здесь противостояние «центра» и «провинции» или же «города» и «деревни» не является актуальным: обрядово-зрелищные формы предполагают осмысление народа как – в нейтральном значении этого слова – массы, а, значит, деление на социальные слои едва ли не нивелируется. В этом смысле важно, что деревенский житель являлся таким же участником процесса, как и горожанин: первый приезжал в центр с сезонным товаром, второй являлся покупателем этого товара. В этом контексте уместно привести известное наблюдение М.М. Бахтина, касающееся человеческого фактора и самоощущения людей в процессе «безграничного» массового празднества: «...карнавал не знает деления на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной её форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, – в нём живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден» [13, с. 138].

На наш взгляд, идея отсутствия рампы коррелирует с представлением о границе в прямом значении слова: по сути, в этих двух случаях речь идёт об условном разделении (пространственном, социальном и т.д.), которое постепенно утрачивает актуальность в процессе культурной коммуникации. Примечательно, что в эссе Г.Г. Маркеса принцип всеохватности карнавально-ярмарочного действия нивелирует географические и сословные разграничения. Повествование охватывает Украину и Москву таким

образом, что традиционное противопоставление «деревни» и «города» в итоге оказывается разрушенным. Ему на смену приходит амбивалентная оппозиция провинциальной и столичной культуры: как очевидную данность, в своём очерке писатель приводит расхожую фразу *о Москве – большой деревне*, в результате чего актуальным становится уже не социально-географическое противостояние, а прямая апелляция к единому корню народной культуры.

Одной из форм её реализации традиционно является ярмарка. Остановимся на подробном описании украинского базара, данного Г.Г. Маркесом. Его привлекает не столько изобилие товаров, сколько сама внутренняя структура процесса торговли. Внимание обращено на специальное одеяние продавщиц – белые халаты и белые же платки на головах, их подчёркнуто весёлые голоса, ритмичные и устойчивые словесные формулы, вводимые в речь, наконец, на едва ли не ритуальный процесс зазывания. Роль двух составляющих – обряда и зрелища – была столь сильна и очевидна для Г.Г. Маркеса, что дала ему повод принять происходящее за, как выразился сам писатель, «фольклорную сценку по случаю фестиваля». Эта «сценка» позволила сделать ярчайшему представителю рассматриваемого творческого метода вывод о том, что *«в Колумбии всё происходит точно так же (курсив наш – М.П.)»* [116].

Ярмарочная сторона жизни апеллирует к магическому мировосприятию: само физическое тело участников действия осмысляется в феноменологическом аспекте, оно находится под влиянием целого комплекса энергий, среди которых отдельного рассмотрения заслуживает идея ритуального словесно-речевого воздействия, то есть магия слова (См. в данной работе соответствующий раздел о магичности слова в контексте магического реализма.) «Ярмарка, – подчёркивает Ю. Нечипоренко, – связана с обменом энергиями пищи и вещами, с которыми человек будет жить и после её окончания. Ярмарка входит в человека *не только через глаза, но и через рот*» [132]. Актуализация феноменологии телесного аспекта в

этом контексте не является случайной, так как в процессе сельскохозяйственного празднества объектом торговли зачастую выступают продукты питания – как бы олицетворение сил земли, демонстративные образы материально-физического плана. Кроме того, переход товара в буквальном смысле из рук в руки, равно как и символический обмен приобретения на денежный эквивалент, подразумевает – вслед за словесным – тактильный контакт между покупателем и продавцом, что формирует представление об особой синестезии обрядово-ритуального действия, его апелляции к телу и отдельным органам чувств человека (запах товара, его внешний вид, зазывание и т.д.).

Заметим, что маркесовское описание ярмарки обнаруживает имплицитную генетическую связь данного культурного события с карнавалом: это следует из исконной семантики последнего. «Смысл и этимология слова «карнавал» двойственны: праздник ритуального обжорства – *carnevale* – исторически преемствовал более древнему обычаю ритуальной первой борозды и обручения с богиней весны» [49, с. 63]. Будучи неотъемлемой характеристикой латиноамериканской культуры, данное действие осмысливается в научно-исследовательской литературе многоаспектно и получает разносторонние определения. Приведём лишь некоторые из них. Рассматриваемое явление определяется как концентрат оригинальной латиноамериканской праздничной традиции (В.Б. Земсков), «парадигматичная форма праздника» (Ю. Гирин), «шествие утопий» (О. Пас) и т.д.

О роли данного события для культуры Латинской Америки говорит тот факт, что сам образ ритуального действия проникает в литературу и становится её неотъемлемой составляющей: «Страна карнавала» (1931/1932) Жоржи Амаду (1921 – 2001); «Нечестивец, или Праздник Козла» (2000) М.В. Льосы (род. В 1936) и др. В произведениях Г.Г. Маркеса это явление зачастую используется как сюжетообразующий принцип. В романе «Сто лет одиночества» Аурелиано Второй ищет жену по единственной примете – она

самая красивая женщина в мире, красоту которой можно обнаружить во всей полноте только лишь после праздничного действия действия. Здесь характерно, что сюжетный ход вскрывает фабульное содержание: обыгрывается поиск возлюбленной как трансформация невозможного события в возможное – то есть гипотетически допустимым является немислимый до карнавала брак. Как видим, уже на начальной стадии анализа отдельных текстов карнавализацию – то есть вхождение известного ритуального действия в канву литературного произведения – целесообразно рассматривать как один из важнейших компонентов поэтики магического реализма. Наиболее ярко данный компонент проявляется в латиноамериканском национальном варианте магического реализма в связи с укоренённостью в самой культуре континента рассматриваемого явления.

Между тем, традиционным стало различие европейского и латиноамериканского карнавалов, что следует уже из временных рамок события: по мнению целого ряда учёных, бразильский вариант празднества может быть не связан с календарными датами, то есть приуроченность к Великому посту является условной. Само действие в Бразилии может проводиться круглогодично. «В основе европейского карнавала, – пишет Ю.Н. Гирин, – лежит идея солнцеворота, коловращения жизни, его модель – карусель (качели) <...>, сбалансированные вокруг стабильного центра; латиноамериканский же движется <...> к центру внешнему, вынесенному за пределы самобытия, к модусу транцензуса, ирреальности, чудесности» [49, с. 63].

При наблюдаемом несходстве необходимо выделить доминанту явления: это «торжество визуальности – демонстрация внешних оболочек вещей, костюмов, нарядов, ролей» [132]. Весь процесс апеллирует к идее наблюдающего глаза, направленного на пестроту масок и костюмов, к предельной поведенческой демонстративности участников и идее зрителя. Наряду с ярмаркой, карнавал может быть описан как *культурная форма, в основе которой лежит зрелище.*

Изображение ярмарочного и карнавального действия в литературном произведении магических реалистов предполагает использование специфического типа художественной образности и соответствующей ей средств. Наиболее важным в этом контексте является гротеск. Данный термин, как и «магический реализм», апеллирует к сфере изобразительного искусства. «Гротеск» восходит к итальянскому *grotta* – «грот», «пещера», на стенах которых был впервые обнаружен особый тип орнамента, соединяющий «фантастическое» и «реальное». Сама этимология термина оказывается связанной с концепцией так называемой «чудесной реальности» в контексте рассматриваемого метода: во французском языке *grotesque* – это комичный или же *причудливый*, что коррелирует с представлением о чуде как о феномене, стремящемся преодолеть типичное и обыденное. На наш взгляд, для магического реализма *гротеск есть способ изображения чудесной реальности*.

Близкий к карикатурному описанию, он основывается на идее деформации объёмов и форм в художественном пространстве, которая отталкивается прежде всего от человеческого тела. «Москва – самая большая деревня в мире – не соответствует привычным человеку пропорциям. Лишённная зелени, она изнуряет, подавляет. Московские здания – те же самые украинские домишки, увеличенные до титанических размеров», – описывает свои впечатления от советской действительности Г.Г. Маркес.

Для Г.Г. Маркеса применительно к СССР характерно восприятие пространственных реалий как гипертрофированных, нарочито увеличенных и как бы растянутых в собственном масштабе – в подобном типе художественной образности в очерке даны памятники вождям и едва ли не все архитектурные достояния столицы. В этой пространственной организации специфически разрешается вопрос о материально-телесной сфере жизни: напомним навязчивое желание писателя попасть в мавзолей, впоследствии исполнившееся и давшее как результат подробное и выразительное повествование о мёртвых телах вождей – Ленина и Сталина;

здесь особое преломление приобретает та самая идея иллюзорного чуда, идея мнимого чудесного бессмертия и вечной жизни, граничащая с фарсом. Гротескное изображение физического аспекта достигает своего апогея и едва ли не наибольшего комического эффекта при описании московского общественного туалета, ирония ощутима и в контексте пространного рассуждения Маркеса о гастрономических пристрастиях советских людей: в частности, они не пьют кофе, предпочитают ему огромное количество чая, игнорируют десерты после трапезы и т.д. Здесь материально-телесный аспект становится всенародно значимым. Гротеск, используемый в маркесовском эссе, оказывается адекватным московской действительности творческим приёмом, который позволяет на словесно-языковом уровне вскрыть механизм советского карнавально-ярмарочного действия: оно приобретает особое значение в связи с многочисленными праздничными демонстрациями – по сути, театрализованными шествиями – по случаю Фестиваля молодёжи и студентов.

Примечательно, что в исследовательской литературе утвердилась мысль о значении рассматриваемого приёма для Г.Г. Маркеса: так, Д.К. Данов, анализируя поэтику латиноамериканского романа (на примере произведения «Сто лет одиночества»), утверждает существование в ней магической доминанты, которая основывается на карнавально-гротескном типе художественной образности [58]. Между тем, есть основания трактовать значение гротеска значительно шире, так как этот приём «порождается смешением субъектного и объектного; <...> снятием границы между отдельным телом и его окружением» [93, с. 154]. Процесс буквального снятия границ между «телами» и географическими пространствами – СССР и Латинской Америкой – возможен через гротескное восприятие, которое лежит в основе мировоззрения писателя и раскрывается при обращении к конкретному художественному методу.

На наш взгляд, магический реализм генетически связан с явлением так называемого *гротескного реализма*, концепция которого изложена в

классическом труде М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса» [13]. Чтобы выявить и обосновать взаимосвязь указанных явлений, обратимся к основным положениям исследования.

Как известно, под гротескным реализмом М.М. Бахтин понимал особую эстетическую концепцию бытия, которая апеллирует к народной культуре и материально-телесному аспекту [13]. Учёный выделяет три основные составляющие народной культуры:

1. обрядово-зрелищные формы,
2. словесные произведения (устные и письменные),
3. разнообразные виды фамильярно-площадной речи.

Фактором их корреляции выступает смеховое начало: оно не только способствует созданию комического/пародийного эффекта и необходимому для гротеска снижению, но и буквальным образом вызывает очевидную предпосылку для смеха – смешение. Для литературного произведения особое значение этот факт приобретает в связи с взаимодействием нескольких языков на территории конкретного географического пространства и/или в творчестве отдельного автора. Характерно, что для иллюстративного примера в этом контексте сам М.М. Бахтин приводит Ф. Рабле: в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» происходит трансформация французского языка, его, как пишет исследователь, италиянизация. Лингвистический аспект здесь приобретает особую важность в связи с тем, что взаимодействие нескольких языковых традиций оказывается плодотворным для литературного творчества: по мнению М.М. Бахтина, сознание писателя причастно одновременно нескольким языкам, которые находятся в оппозиции друг ко другу и стремятся обороть догматизм мышления. «Стать вне своего языка можно лишь там и тогда, когда происходит существенная историческая смена языков, когда эти языки, так сказать, примеряются друг к другу и к миру, когда в них начинают остро ощущаться грани времен, культур и социальных групп», – заключает исследователь [13, с. 120]. Этот

процесс характерен для смешанного типа культуры, то есть он возникает «из народных глубин на том же самом месте, где народы и языки постоянно смешивались» [13, с. 120].

Итак, гротескный реализм, как, вероятно, и магический реализм (доминанта магического в литературе подразумевает идею воздействия слова на всех уровнях его организации), апеллируют к таким географическим пространствам, внутри которых возникает полилингвизм. В этом контексте гротескный реализм является исторической предпосылкой магического, позволяющим соотнести языковую действительность Латинской Америки и СССР. В двух странах происходит плодотворное смешение: так, в Латинской Америке существовала целая мозаика из испанского, португальского, сотен наречий местных индейских племён и других этнических групп, что, с одной стороны, могло способствовать обогащению общенационального языка, с другой же – заставляло структурировать языки в определённую систему, иерархию, подразумевающую доминирование отдельных элементов и подчинение других. Иначе говоря, возникла необходимость выделить государственный язык как главенствующий, в связи с чем остальные признавались неофициальными, функционирующими в быту. В свою очередь, территория Советского Союза также позволяла взаимодействовать ста двадцати различным языкам, закрепляя русский как средство межнационального общения. В этом контексте характерно, что именно неофициальная речь, существующая в обыденной жизни носителей, является порождающим лоном для народной культуры, а также лингвистической сферой её сохранения.

Развивая концепцию гротескного реализма, М.М. Бахтин затрагивает специфику языкового пограничья, – по сути, того же феномена, на который обращает внимание Г.Г. Маркес при первом визите в СССР. Это карнавалльно-ярмарочное мышление, позволяющее описать процессуальность смешения нескольких традиций: для Г.Г. Маркеса иллюстративным

примером такового выглядит украинская ярмарка, в бахтинской концепции – украинская народно-праздничная жизнь, отражённая в творчестве конкретного писателя. Последняя, «отлично знакомая Гоголю, организует большинство рассказов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» <...>» [15]. Далее выводится следующий известный тезис: «Тематика самого праздника и вольно-весёлая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов» [15, с. 249].

Имя Н.В. Гоголя здесь возникает не случайно, а вполне обоснованно: его произведения оказываются необходимой предпосылкой для творчества латиноамериканских магических реалистов. Этот факт многократно подчёркивался в исследовательской литературе (в статьях Ю. Покальчука: «Традиции Гоголя и «магический реализм» [142], исследованиях В. Скуратівського [154-155], работах В.Земскова о латиноамериканском романе [63-66] и т.д.). Он был очевидным и для самих писателей: так, в нобелевской лекции Г.Г. Маркеса звучит тезис о том, что именно из Н.В. Гоголя вышел «наш латиноамериканский магический реализм».

Как видим, магический реализм и гротескный реализм, генетически восходя к истокам народной культуры, обнаруживают ряд типологических сходств. Указанные типологические свойства дают возможность предположить, что гротескный реализм, возникший в средневековый период, целесообразно рассматривать как то явление в искусстве, которое в историко-литературном контексте предшествовало магическому реализму. На наш взгляд, именно гротескный реализм как эстетическая концепция во многом способствовал оформлению магического реализма как художественного метода, став фундаментом для его эстетики и поэтики (гротеск, апелляция к обрядово-зрелищной форме, смеховое начало, связь события с народными празднествами, внимание к материально-телесной сфере жизни).

Установление генетического сходства на основании народной культуры позволяет точнее описать поэтику и эстетику магического реализма

как художественного метода вплоть до его проявленности в конкретных национальных литературах – в связи с латиноамериканским и славянским контекстом (Г.Г. Маркес – Н.В. Гоголь). В украинской литературе к исследуемому методу близко явление так называемой «химерической прозы» (творчество В. Шевчука, О. Ильченко, В. Яворивского и др.): «В художественном мире химерной прозы чудесное и метафорично, и реально, но в любом случае присутствует как данность <...>. Речь идёт не о влиянии латиноамериканцев на украинцев, но о параллельной эволюции <...>. Всё же официальное признание в СССР «магических реалистов», и в первую очередь Гарсиа Маркеса, заметно облегчило жизнь нашим «химерникам»» [88, с. 209].

## Выводы к первой главе

В данной главе были представлены основные этапы становления центрального понятия нашей работы – «магический реализм». Историко-литературный контекст позволяет установить, что представление о магическом реализме, основные предпосылки его возникновения прослеживаются не только в латиноамериканской литературе, как традиционно принято считать в научном дискурсе, но и в отечественном искусстве и литературе в частности.

Методология магического реализма формируется в контексте программных очерков, эссе ярких представителей данного художественного метода – Х.Л. Борхеса, А. Карпентьера, Г.Г. Маркеса. По сути, воззрения латиноамериканских писателей представляют собой цельную концепцию, авторефлексию к собственному творчеству, согласно которой магический реализм – это новое направление в искусстве, имеющее свой конкретный почерк и стиль.

Оригинальность магического реализма проявляется в особом способе создания такой важнейшей категории поэтики как художественное пространство, понимаемое как «чудесная реальность». Этот феномен актуализирует семантику «чуда» или, иначе говоря, способ преобразования мира при помощи художественного слова (магическая функция слова).

Способами темпорализации пространства являются карнавал и ярмарка с их приуроченностью к конкретным временным периодам. Рассматривая вслед за М.М. Бахтиным специфику карнавальной культуры, особое внимание мы уделяем языковой сфере, основанной на явлении гротескного реализма как эстетической концепции. Гротескный реализм

интерпретируется нами как предшественник магического реализма, как то явление, которое лежит в основе центрального понятия нашей диссертации.

Таким образом, выводы к первой главе могут быть представлены в следующих пунктах.

1. Магический реализм – это явление в искусстве и литературе, которое формируется в связи с актуализацией магической функцией слова в XX веке. Способность слова воздействовать на мир, преобразовать его становится важной и значимой в переломные периоды: войны, революции и прочие социальные кризисы, которые подталкивают человека к поиску новой, альтернативной реальности.

2. Для поэтики магического реализма характерно создание особого типа пространственной организации. Понятие «чудесная реальность» вводится в употребление писателями, формирующими новое явление в искусстве и литературе. В словесно-образном искусстве «магический реализм» рассматривается сквозь призму так называемой «чудесной реальности», которая понимается как пре-ображённая действительность, художественное преломление которой происходит в слове. Такую концепцию предлагают сами магические реалисты – Х.Л. Борхес, А. Карпентьер, Г.Г. Маркес, ощущающие, по-видимому, необходимость сформировать поэтологическое представление о магическом реализме как новом художественном методе.

3. Способом временной организации художественного пространства в поэтике магического реализма являются карнавал и ярмарка как мультикультурные явления, приуроченные к конкретному временному промежутку и интервалу. Карнавал и ярмарка апеллируют к принципу многоголосицы, смешению языков и различных речевых жанров, формируя особый тип художественной образности – гротескный реализм. Для двух разновидностей реализма характерна укоренённость в народной культуре, обрядово-зрелищной форме, использование гротеска как способа создания художественной образности.

4. Магический реализм целесообразно обозначить как художественный (творческий) метод, который прослеживается в различных национальных литературах. Он осуществляется при актуализации магической функции слова, что подразумевает многомерную организацию художественного мира литературного произведения.

## Глава 2. МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И СПЕЦИФИКА МНОГОМЕРНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

### 2.1. О «двумерности» литературного произведения

В данной главе предлагается к рассмотрению вопрос о правомерности и целесообразности использования термина «измерение» применительно к прозаическим произведениям художественной литературы. При анализе заявленной проблематики исследуется её взаимосвязь с важнейшими категориями поэтики: художественным методом, жанром и стилем. Будучи скорее описательным, чем точным, термин «измерение» в современной теории литературы получает чрезвычайно широкое функционирование, вследствие чего следует уточнить действительную область его значений. Она обозначается нами в связи с: концепцией жанра литературного произведения как «трёхмерного конструктивного целого» (М.М. Бахтин – П.Н. Медведев), «стилистической/стилевой трёхмерностью»<sup>1</sup> прозаического слова (М.М. Бахтин), а также апеллирует к отдельным категориям поэтики: в частности, к хронотопу произведения (традиционная трактовка времени как четвёртого измерения пространства).

Обозначенные аспекты анализа рассматриваются в контексте сложившейся в XX веке научной и философско-культурной ситуации, когда открытие многомерной организации Вселенной привело к поиску и

---

<sup>1</sup> Термин «стилистическая трёхмерность» нуждается в уточнениях. В данном разделе он используется в значении «стилевая трёхмерность»: то есть отталкиваясь не от широко понимаемой стилистики в контексте бахтинских исследований, а от стиля как важнейшей категории поэтики.

актуализации соответствующих методов её описания на различных языках искусства. В литературе как пространственно-образном искусстве идея существования нескольких измерений прямо соотносится со спецификой художественного слова, широким функционированием и смысловым богатством языкового содержания, стремящегося задать онтологический статус произведению в целом.

На наш взгляд, использование термина «измерение» в контексте современной теории литературы применительно к методу, жанру и стилю, обуславливает его функционирование и в контексте изучения природы художественного слова, что следует из классического типа классификации прозаического слова как изображающего, изображённого и двуголосого. «Стилистическая/стилевая трёхмерность», связывающаяся с перечисленными составляющими классификации, основывается на частной характеристике каждого отдельного элемента, который может быть рассмотрен как «измерение», то есть языковая сфера существования автора, героя или же автора и героя одновременно. Проблема исследования и последующего описания природы и структуры художественного слова оказывается едва ли не главной при попытке анализа многомерности прозаического текста в его особой жанрово-стилевой организации: в частности, применительно к роману, как это предлагается в данной работе.

Освоение термина «измерение» в филологической науке, начатое после известных открытий в сфере естествознания, предполагает анализ в логике от общего к частному: от методологической проблемы в литературоведении и хаотичного использования термина до сужения и конкретизации значения, вплоть до появления бахтинской концепции о жанре как трёхмерном конструктивном целом, о «стилистической/стилевой трёхмерности», времени как четвёртом измерении пространства, введении категории хронотопа. Перечисленные характеристики поэтики литературного произведения позволяют закрепить за художественным словом особый статус, который сопрягается с организацией пространственно-образной сферы, а также

актуализирует при этом одну из древнейших функций языка, генетически связанную с зарождением поэтического творчества, – магическую. В связи с этим в разделе осуществлён сравнительный анализ философско-эстетических трактатов А. Белого и П.А. Флоренского, где тезис о магичности слова в его соотнесённости с онтологической категорией времени получает наибольшую разработанность и актуальность применительно к литературе как особому словесно-образному искусству. Обращение к данной функции языка обусловлено постановкой темы диссертационного исследования: в формулировке обозначен соответствующий художественный метод – магический реализм, то есть такой тип творческого мировосприятия, для которого «магическое» является определяющей категорией поэтики; соответственно, данная характеристика распространяется и на частный аспект, – анализ специфики и природы слова в конкретном литературном произведении.

В настоящее время идея многомерности является актуальной для различных отраслей научного знания; специфическим ракурсом её функционирования оказывается область педагогики. Одна из современных вузовских учебных программ для магистров носит название «Многомерность русской классической литературы» (Ростов-на-Дону, 2011), в её структуре выделяются основные составляющие компоненты явления: смысловая, эстетическая, стилевая и жанровая доминанты, которые также привлекаются нами в соответствующих пунктах для исследования заявленной проблемы, однако получают уточнение в связи с конкретным художественным методом и жанром (в частности, романом).

Методологической базой для написания главы послужили фундаментальные работы М.М. Бахтина («Проблема речевых жанров» [19], «Эпос и роман», «Слово в романе», «Из предистории романного слова» [17-18]); П.Н. Медведева (М.М. Бахтина) «Формальный метод в литературоведении» [121]; следует отметить также важнейшее исследование Р. Ингардена «Двумерность структуры литературного произведения» [73].

Широко использовались отдельные теоретические разработки современного зарубежного литературоведения: [206-214].

Глава включает в себя следующие компоненты: ««Измерение» в литературоведении как методологическая проблема», где содержится исходное определение термина как естественнонаучного и затрагивается аспект его актуализации применительно к словесно-художественным произведениям. Далее рассматривается непосредственное освоение термина в различных по своей направленности филологических исследованиях: апелляция к проблеме «измерения» содержится в классических работах Д.С. Лихачёва [102-104], Г.О. Винокура, здесь высказывается общий тезис о принципиальной «неизмеримости» применительно к литературному творчеству. В отличие от этой логики рассуждений, Н.Д. Тамарченко связывает термин «измерение» с целыми группами произведений – родами и жанрами, беря за основу, вероятно, способность по типологическому признаку создавать классификации, что характерно скорее для естественнонаучного осмысления.

Последующее рассмотрение жанра как трёхмерного конструктивного целого, вслед за автором «Формального метода в литературоведении», основывается не на идее создания типологии, а на рассмотрении самого жанра в связи с его ориентацией в действительности на следующие аспекты: воспринимающих и условия восприятия, на способность освещения сугубо конкретных сторон действительности, закреплённых за конкретным типом художественного целого, а также на обширную проблему завершения литературного произведения. Последующая логика исследования в рамках данного раздела следует от жанра как трёхмерного конструктивного целого к понятию «стилистической/стилевой трёхмерности» прозаического слова: то есть от категории жанра к категории стиля в теории литературы.

Далее анализируется время как четвёртое измерение пространства, то есть вводится понятие хронотопа наряду с многомерностью слова и образа мира, в нём явленного. Понятие многомерности трактуется широко, в

контексте не только филологических исследований, но и в связи известными эстетико-философскими концепциями природы слова (А. Белый, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев). Идея магичности слова, актуальная для символизма и русской религиозной философии, связывается нами с апелляцией к магическому мировидению, для которого характерным является представление о принципиальной многомерности реальности: то есть четвёртое измерение пространства оказывается не конечным, а переходным на пути художественного слова от категории времени к надвременным смыслам и способности физически воздействовать на мир (««Пятое измерение» и магическая функция слова»).

В современной гуманитарной науке многомерность исследуется в контексте знака, образа и текста в целом, то есть явление зачастую анализируется в контексте пограничных дисциплин: лингвопоэтики, философии языка, эстетики, риторики и т.д. Подразумевается, что исследователи в самом общем виде подразумевают под текстом «многомерное, т.е. многоаспектное и полифункциональное системное образование» [192, с. 36]. На наш взгляд, данный подход необходимо конкретизировать в связи с соответствующим объектом филологического анализа – не просто текста, а художественного литературного произведения, обладающего особой словесно-образной организацией, пространственно-временными координатами и прочими соответствующими поэтологическими характеристиками.

Термин «измерение» появился в литературоведении из естественнонаучного аппарата и до сих пор употребляется преимущественно в метафорическом значении. Для того, чтобы уяснить содержание данного термина в гуманитарной науке – в частности, литературоведении – обратимся к первоначальному толкованию.

Получив широкое распространение в связи целым рядом фундаментальных открытий (время как четвёртое измерение пространства, идея многомерности Вселенной, теория относительности Эйнштейна), в

физике термин первоначально определялся как «экспериментальное определение значения измеряемой величины с применением средств измерений» [176, с. 262]. Вне зависимости от итога эксперимента учёные подчёркивают важнейшую особенность измерения – это «принципиальная невозможность получения результатов, в точности равных истинному значению измеряемой величины» [176, с. 262]. Данное свойство затрагивает гносеологический аспект физической операции, так как является «следствием невозможности абсолютного познания мира» [176, с. 262], а сам сложный процесс познания изучаемого объекта позволяет говорить о философской семантике рассматриваемого явления.

Получив широкое распространение в связи с целым рядом фундаментальных открытий (время как четвёртое измерение пространства, идея многомерности Вселенной, теория относительности Эйнштейна), в физике термин первоначально определялся как «способ экспериментального определения значения физической величины» [69].

Однако для того, чтобы попытаться осмыслить функционирование термина в такой специфической науке, как литературоведение, где исследователь сталкивается с анализом словесно-художественного произведения, необходимо внести некоторые уточнения.

Сам термин «измерение» в теоретико-литературном аппарате едва ли может использоваться в прямом значении хотя бы потому, что весьма затруднительно представить тот материальный измерительный прибор, который позволит адекватно и разносторонне исследовать художественный текст. (Ср. с высказыванием Г.О. Винокура: «Никакие подсчёты, измерения и таблицы, никакие теории «ипостас», «лейм» и «ускорений» не раскроют нам в метрической форме того, формой чего она является, т.е. поэзии» [43, с. 36]; тезисом Д.С. Лихачёва: «Искусство не основывается на измерении, – оно, как увидим, в основе своей «неточно». <...> Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке» [103, с. 35]).

Однако на правомерность использования термина в филологии указывали сами физики, утверждающие в методологии науки существование собственно физического измерения и нефизического, то есть присущего и другим наукам [27]. Среди последних выделена филология (точнее – лингвистика), в которой значения слов и образуют измерение (скольконибудь подробно данный процесс в цитируемом источнике не освещался).

Заметим, что в современной философии языка термин всё же функционирует: «В семиотике язык описывается в трёх измерениях – семантики, синтактики и прагматики. <...> (Слово *измерение* здесь синоним слов «ось», «координата», «параметр»)» [158, с. 3].

Между тем, освоение термина гуманитарными дисциплинами поставило в науке важнейший вопрос – самоидентификации *человека как духовного существа*. Так, в книге М. Эпштейна «Знак пробела: О будущем гуманитарных наук» высказывается следующая гипотеза: «Возможно, что и человеческие существа – это многомерные потоки сигналов, проходящие через трёхмерное пространство и воспринимающие свою принадлежность как «духовность» или «душевность»» [195, с. 140].

Последующее введение термина в широкий литературоведческий обиход лишь усугубило проблему дефиниции: до сих пор его семантическое наполнение весьма условно. Оно зачастую ограничивается апелляцией к естественнонаучным концепциям времени и пространства или же вовсе может быть употребимо в интуитивно уясняемом значении, так и не сформулированным исследователем.

На наш взгляд, в литературоведческом дискурсе возможно утверждать существование двух типов измерения по отношению к исследуемому объекту – внешнего и внутреннего.

*Внешнее измерение* – это система литературных произведений, соотносимых между собой по конкретному признаку или признакам. В этом случае типологический критерий берётся за основу для обозначения группы произведений: например, соотношение S/O при классификации категории

литературного рода. Здесь мерилom является признак, позволяющий классифицировать изучаемые тексты и объединять их внутри одной теоретической категории. (Ср. с постановкой вопроса в двухтомном издании «Теории литературы» под ред. Н.Д. Тмарченко: «Как определить тип одного и того же произведения в аспектах (или *измерениях*) рода, жанра и стиля?» [160, с. 273].)

*Внутреннее измерение* апеллирует к специфике литературы как искусства – к слову, которое функционирует во внутреннем мире художественного произведения с его конкретными пространственно-временными координатами. По сути, это и есть система пространственно-временных координат, реализующихся через словесно-образную сферу.

Как видим, термин «измерение» и его дефиниция являются для теории литературы методологической проблемой, пути решения которой могут быть намечены через определение признаков этого явления (внешнее/внутреннее) и возможных типов его классификации, а также в ходе анализа функционирования термина в конкретных теоретико-литературных исследованиях.

Различение внешнего и внутреннего типов измерения по отношению к исследуемому художественному произведению для нас является критерием, позволяющим заметить, что в специализированных источниках термин едва ли не всегда используется в том значении, которое мы предполагаем под внутренним измерением. Приведём лишь наиболее иллюстративные примеры.

Методологическую ценность представляет классическая работа польского исследователя Романа Ингардена «Двумерность структуры литературного произведения» [73]. Остановимся на её основных положениях подробнее.

По поводу самого термина Р. Ингарден делает следующие важные уточнения: «Это отнюдь не метафора, перенесённая из геометрии или архитектуры в область литературных исследований. «Измерение» и

«построение» в геометрическом или архитектурном плане – это всего лишь частный случай гораздо более общих понятий. В литературном произведении мы имеем дело еще с одним частным случаем» [73, с. 21].

Из контекста исследования Р. Ингардена следует, что структурность связывается не столько с пониманием измерения как абстрактной широконаучной категории, сколько с его проявлением внутри литературного произведения – вертикальном и горизонтальном.

Горизонтальное измерение – это *последовательность* «сменяющих друг друга фаз» [73, с. 22] («многофазовость»): слов, предложений и т.д. По-видимому, данный тип измерения определяется Ингарденом в соответствии с физиологическими особенностями зрения в процессе чтения: ведь читая любой текст, «мы движемся <...> от его начала к заключительной фазе, слово за словом, строка за строкой следуем ко все новым его частям» [73, с. 21], вплоть до финального предложения. Тогда скорость «сменяющих друг друга фаз» будет зависеть от скорости перемещения и хотя бы первичного восприятия человеческим глазом текста в пределах страницы: как правило, этот процесс осуществляется слева направо, по горизонтали.

Вертикальное измерение – это *«многослойность»* «совместно выступающих разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоёв»)» [73, с. 22]. Вероятно, они апеллируют к строению слова: 1) звучание слова («слой языковых звучаний»), 2) его значение («смысловой слой»), 3) изображённый словом мир («предметный слой»), 4) вид, «в котором зримо предстаёт нам соответствующий предмет изображения» («картина») [73, с. 88-91]. Эти «слои» у Р. Ингардена напоминают некоторую схематическую систему читательскую восприятия: от слова – до зримого представления порождаемых им коннотаций.

Наиболее теоретически разработанным в исследовании является последний смысловой слой: он зависит от психофизических особенностей читателя, от его способности зримо представлять предметный мир как *виды* – они возникают лишь время от времени и обладают способностью делать

изображённые предметы «живыми, выразительными, наделёнными душой, эстетически значимыми» [73, с. 122].

На наш взгляд, принципиально важно, что, несмотря на «многофазовость» и «многослойность», структура литературного произведения для Р. Ингардена остаётся *двумерной*, то есть состоящей из двух измерений.

Действительно, многим учёным языковая деятельность (в том числе – и художественная сфера) напоминает «построение графика в двухмерных координатах: каждая точка речи, с одной стороны, имеет определённое место в цепи речи, на оси комбинации, а с другой соотносится с некоторым количеством <...> элементов, размещающихся на оси селекции» [67, с. 86]. Однако синтагматические и парадигматические отношения, равно как и подобные им, несмотря на символичность задаваемого вектора – горизонтального и даже вертикального, не затрагивают в полной мере специфики литературы как *словесно-образного искусства*, где происходит «преображение слова, превращение его из обычного в поэтическое» [82, с. 111].

Двумерной является лишь страница, на которой находится текст художественного произведения. Здесь уместно привести следующие рассуждения философа и математика П.А. Флоренского: «Что же, геометрически говоря, значит изобразить некоторую реальность? Это значит привести точки воспринимаемого пространства в соответствие с точками некоторого другого пространства, в данном случае – плоскости. Но действительность по меньшей мере трёхмерна, – даже если забыть о четвертом измерении, времени, без которого нет художества, – плоскость только двумерна» [177].

Далее П.А. Флоренский акцентирует внимание на доказательстве научного факта: четырёхмерный или трёхмерный образ возможно отобразить на двумерном протяжении. На наш взгляд, математически точный вывод о том, что изобразить трёхмерную и четырёхмерную действительность на

плоскости можно, целесообразно применить для интерпретации поэтики художественного произведения.

Ведь текст в восприятии автора и читателя приобретает черты внутреннего мира художественного произведения, где существуют образы и идеи, движущиеся в пространстве герои, происходящие во времени события и т.д. Изображаемый мир имеет какие-либо формы, объёмы, цвета, звуки, – словом, все те характеристики, которые позволяют говорить о нём как об имеющем как минимум три пространственных измерения.

В этой логике представляется очень важным определение, данное в учебном пособии «Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины» (под редакцией Л.В. Чернец) [39]. Здесь художественный мир – это *метасловесное измерение*: поставленная на первое место семантика «сверх» апеллирует к представлению о литературном языке как о высшей форме не столько национального языка, сколько вообще человеческого. (Вероятно, данное определение синонимично положению из классической работы Д.С. Лихачёва «Внутренний мир художественного произведения»: «Внутренний мир художественного произведения имеет ещё свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» [102, с. 75].)

Как видим, в приводимых нами примерах термин хотя и охватывает важнейшие поэтологические компоненты произведения, но его значение всё же остаётся размытым и варьируется в зависимости от контекста, касаясь структуры, синтагматического/парадигматического аспекта или же вовсе широко понимаемого художественного мира. Он по-прежнему оказывается если не ситуации метафорического использования, то, во всяком случае, применяется в самом общем смысле, подразумевая не конкретные категории поэтики, а, скорее всего, принцип организации и воздействия текста на адресатов: читателей, слушателей, зрителей, наконец, исследователей и интерпретаторов.

На наш взгляд, теоретическую конкретизацию термин «измерение» получает при исследовании важнейших и универсальных *групп* произведений, – литературных жанров, в связи с чем обратимся к классической концепции жанра М.М. Бахтина – П.Н. Медведева.

## **2.2. Жанр как «трёхмерное конструктивное целое» (М.М. Бахтин) и стилистическая трёхмерность прозаического художественного слова**

Перед тем, как перейти к анализу заявленной проблематики, обратимся к важнейшим в контексте данной работы теоретическим предпосылкам. По-видимому, термины *жанр* и *измерение* соотносятся между собой хотя бы потому, что жанр дифференцирует литературные произведения в соответствии с набором определённых признаков (наиболее показательным в этом смысле есть канон) и позволяет соотнести их с категорией литературного рода.

Важно подчеркнуть, что категория жанра необходима не только для классификации, а для «адекватного понимания смысла литературных явлений» [162, с. 4]. Ведь соотносимость произведения с определённым типом словесно-художественного целого «указывает на традиционные, исторически устойчивые <...> *типические аспекты* <...> смысла» [162, с. 4]. И тогда последние действительно являются своеобразным «мерилом», типологическим и семантическим одновременно. Исходя из этого понимания, обратимся к принимаемому нами определению рассматриваемой литературоведческой категории.

Жанр (от франц. Genre – род, вид)<sup>2</sup> – это тип словесно-художественного произведения как целого, а именно: «1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений (эпопея, роман, повесть, новелла и т. п. в эпике; комедия, трагедия и др. в области драмы; ода, элегия, баллада и пр. – в лирике); 2) «идеальный» тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта» [159, с. 161].

На данном этапе для нас непосредственный интерес представляет второе значение как наиболее теоретически важное, означающее исторически сложившуюся совокупность жанровых признаков в группе произведений. Элементы жанровой структуры в развиваемом нами дискурсе дифференцированы в источнике «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928).

Здесь жанр – это тип художественного целого, который двояко ориентирован в действительности.

Во-первых, на воспринимающих и на определённые условия исполнения и восприятия. В этом направлении произведение буквально входит в жизнь, а художественное слово становится фактом, исторически совершающимся в окружающей среде. Оно приобретает черты «звукового длящегося тела», существующего между людьми. По мнению учёного, эти характеристики подразумевают определённое реагирование со стороны воспринимающей аудитории, взаимодействие автора и читателя (слушателя, зрителя и т.д).

Во-вторых, «произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием» [121, с. 308]. Внутренняя, тематическая определённость жанров связана с тем, что каждый жанр

---

<sup>2</sup> Данное определение выбрано нами как рабочее и предлагается с целью терминологической конкретизации категории жанра в рамках исследования.

способен овладеть сугубо отдельными аспектами действительности, ему принадлежат «определённые принципы отбора, определённые формы видения и понимания» [121, с. 308].

Данная двоякая ориентация жанра апеллирует к третьему аспекту – обширной проблеме художественного завершения. Это «созданная автором-творцом смысловая граница между героем и его миром, с одной стороны, и действительностью автора и читателя, с другой» [162, с. 72]. По П.Н. Медведеву (М.М. Бахтину), жанр в теоретическом аспекте может быть рассмотрен как тип тематического завершения словесного целого, что противопоставляется композиционной законченности произведения, его окончанию. В свою очередь, завершение художественного целого определяет распадение отдельных произведений на конкретные жанры и касается установки автора на предметно-тематическую завершённость изображаемого в слове и словом.

Три выделяемых аспекта жанровой структуры взаимосвязаны в произведении и позволяют автору «Формального метода в литературоведении» обозначать сам жанр как *«трёхмерное конструктивное целое»*. При этом характерным выглядит противопоставление данного «объёмного» определения «плоскостному»: «Проблема трёхмерного конструктивного целого всё время подменялась ими (формалистами) плоскостной проблемой композиции как размещения словесных масс и словесных тем, а то и просто заумных словесных масс. На такой почве проблема жанра и жанрового завершения не могла быть, конечно, продуктивно поставлена и разрешена» [121, с. 307].

Итак, жанр – это словесно-художественный тип литературного произведения, который представляет собой трёхмерное конструктивное целое (двоякая ориентация жанра по отношению к действительности и завершение).

Важно подчеркнуть, что рассмотрение жанра как трёхмерной структуры<sup>3</sup> получило продолжение и конкретизировалось вплоть до рассмотрения некоторых аспектов художественного слова литературного произведения внутри отдельных жанров. Так, М.М. Бахтин в собственной методологии романа развёртывает понятие «стилистической (прозаической) трёхмерности» слова. Перед тем, как перейти к рассмотрению данной бахтинской концепции, обозначим те характеристики, которые позволяют установить связь между жанром и стилем, то есть соотнести жанр как конструктивное трёхмерное целое и стилистическую трёхмерность художественного слова.

Под стилем (от лат. *stilus* – грифель для письма, способ письма) понимается «форма единственности художественного явления (произведения или его части, писательского творчества, литературного направления) [82, с. 95]. В таком научном контексте важно раскрыть значение бахтинского утверждения из классической работы «Проблема речевых жанров»: «Где стиль, там жанр». Учёный подчёркивает, что любой стиль связан с речевыми жанрами как с типическими формами высказываний. Данный тезис раскрывается в своей полноте, если учитывать, что всякое высказывание порождается конкретным человеком (говорящим/пишущим), то есть оно *индивидуально*. Наиболее адекватной формой выражения индивидуально-стилевого аспекта субъекта речи М.М. Бахтин называет жанры художественной литературы, так как здесь стиль «прямо входит в само здание высказывания, является одной из ведущих целей его» [19]. Прослеживая связь между жанром как «трёхмерным конструктивным целым» и стилем, обратимся к понятию «стилистической/стилевой трёхмерности», которое проявляет себя через важнейший компонент произведения – художественное слово.

---

<sup>3</sup> Ср. с наблюдением: «В 50-е годы Барт определяет письмо как «третье измерение формы», располагает его между языком и стилем, выводя последние за пределы собственно литературы. Письмо выступает способом связи литературы с обществом и историей, представляет собой литературный язык, включённый в конкретный социально-исторический контекст» [197, с.459].

Подводя некоторые итоги, заметим следующее: «жанр» и «измерение» целесообразно рассматривать как взаимообуславливающие составляющие поэтики; они соотносятся между собой не только в связи с типологией литературных произведений в конкретные группы, но и на глубинном уровне, подразумевающим существование трёх перечисленных измерений (по М.М. Бахтину – П.Н. Медведеву, двоякая ориентация жанра в действительности и проблема художественного завершения) *внутри* самой категории жанра. В дальнейшем применительно к генологическому аспекту исследования литературного произведения актуализация многомерности может быть раскрыта через соотношение и взаимообращённость категорий жанра и стиля.

Термин «стилистическая трёхмерность», по-видимому, впервые появляется в исследовании М.М. Бахтина «Эпос и роман». В работе «Слово в романе» данный термин несколько видоизменяется до «прозаической трёхмерности». Заметим и подчеркнём, что в двух случаях он используется применительно к эпическим жанрам в большой прозаической форме. Попытаемся конкретизировать тот спецификум, который позволяет утверждать «стилистическую трёхмерность» *как особую речевую структуру* внутри обозначенных жанров и формы.

«**ПРОЗА** (от лат.: *prosa*, сокр. *Proversa oratio* – речь, прямо направленная и устремленная вперед, в отличие от *стиха*, лат.: *versus* – речи, возвращающейся к началу) – тип *художественной речи*, сопоставленный стиху» [54, с. 188]. «Протяжённость» прозаической речи как бы растягивает строчки на всю ширину страницы, охватывает очевидно большее пространство, чем стихотворный текст; проза – это художественная горизонталь, задающая вектор повествовательного развития.

Она образуется, вероятно, в связи с теми речевыми силами, которые М.М. Бахтин называет «центробежными»: если логика наших размышлений верна, то эти силы децентрализуют речевую сердцевину вплоть до развёртывания её как прозаической горизонтальной оси. И тогда «центр

тяжести» действительно переносится на «изображаемую словом и в слове действительность в её объективной <...> многоплановости» [54, с. 190].

Итак, сформулируем и подчеркнём принципиальную особенность: прозаические жанры и слово внутри них являются по своей сути *изобразительными*; они апеллируют к предметности изображаемого мира посредством процесса рассказывания, который развёртывается во внутреннем мире художественного произведения и «реальном» мире в процессе чтения. Проза способствует восприятию текста литературного произведения как словесной картины, которая формируется в ходе повествования и приобретает в итоге пространственно-временной континуум. Соответственно, в таком контексте эпика следует обозначить как «*поэзию изобразительности*» [82].

Данная особенность, по-видимому, была едва ли не критерием для бахтинской дифференциации типов прозаического слова, образующих специфическую «трёхмерность»:

- изображающее (прямое авторское слово);
- изображённое (объектное слово героя);
- двуголосое (слово с двойной интенцией – собственно писательской и «чужой»).

Важно, что у М.М. Бахтина каждый тип прозаического слова (одно из словесно-речевых измерений трёхмерной жанровой структуры) соотносится с понятием «плоскости». Так, анализируя едва ли не самый сложный жанр, М.М. Бахтин подчёркивает: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей» [18, с. 360].

Роман в данном контексте возникает потому, что его речевое целое формируется под преобладающим влиянием двуголосого слова, взаимообращающего точки зрения («говорения») автора и героя. Появление данного жанра стало возможным тогда, когда язык художественного

произведения смог изобразить не только субъекта и объекта речи, но и пересечение их языковых сфер.

Исторически этот тип возникает достаточно поздно и осмысливается скорее как становящийся, чем завершённый жанр: изображающее, изображённое и двуголосое слово апеллируют к «настоящему в его незавершённой современности» [16, с. 450].

Здесь, на наш взгляд, в методологии исследователя намечается очевидная корреляция между представлением о жанре как о трёхмерном конструктивном целом и речевой структурой внутри него, которая апеллирует к трём типам художественного прозаического слова и обозначается как «стилистическая (прозаическая) трёхмерность». Обозначим этот процесс подробнее, с опорой на выделяемые выше признаки жанра и прозаического слова.

Во-первых, ориентация конструктивного трёхмерного целого на условия восприятия и исполнения («говорения») в нашем понимании актуализирует смысловую направленность двуголосого слова, функционирование которого подразумевает встречу читателя (слушателя) как минимум с двумя речевыми манерами – автора и героя.

Во-вторых, жанровый охват сугубо определённых форм видения и понимания действительности может ориентировать воспринимающего субъекта на занятие определённой читательской позиции, основанной на приятии/неприятии/игнорировании точки зрения автора и героя, слова изображающего и изображённого. Эта позиция, вероятно, может и отсутствовать у читателя, однако её возникновение провоцируется неоднородностью и стилевой многоплановостью речевых манер внутри конкретного жанра.

В-третьих, проблема художественного завершения жанра затрагивает все типы прозаического слова, ведь слово литературного произведения актуализирует собственные значения и смыслы всякий раз в процессе его прочтения и восприятия. Очевидно и другое: существуют жанры,

историческое формирование которых не окончено; они не имеют канона и не обладают затвердевшей формой. Такие жанры ориентированы прежде всего на изображение «неготовой действительности». Ярчайший пример в этой области – роман как незавершённый тип литературного произведения. Как видим, явление трёхмерности охватывает фундаментальные категории поэтики – жанр и стиль, распространяется на характеристики художественного прозаического слова. Слово как важнейший компонент произведения реализует себя через пространственно-образную сферу, тяготея к принципиальной многомерности.

### **2.3. Проблема четвёртого измерения в поэтике «трёхмерного» жанра романа**

В естественных науках четвёртым измерением пространства традиционно выступает время. Рассмотрим, как эта же категория осмысливается в теории литературы.

В работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» касательно дефиниции интересующего нас явления содержатся следующие уточнения: «Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда – в литературоведение – почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (*время как четвёртое измерение пространства*)» [18, с. 121].

В приводимой цитате даётся определение хронотопа как категории поэтики применительно к жанру романа и здесь особенно стоит подчеркнуть, что, вероятно, едва ли не впервые в науке о литературе формируется и

теоретизируется представление о словесно-художественном произведении (в частности, о романе) как о многомерном, имеющем как минимум *четыре* измерения.

Данная идея является, очевидно, естественным продолжением общенаучного осмысления доказанной в физике идеи многомерности Вселенной: так, М.М. Бахтин предваряет использование термина «хронотоп» ссылкой на лекцию физиолога А.А. Ухтомского, который, в свою очередь, вероятнее всего, заимствовал его из физического научного аппарата.

На наш взгляд, категория «времяпространство», вводимая применительно к произведению литературы, предполагает особые характеристики художественного слова, которое стремится реализовать себя не только с позиции трёх измерений рода, жанра и стиля, но и с позиции четвёртого измерения. Последнее приобретает в отдельных гуманитарных науках особое осмысление, отличающееся от естественнонаучного знания; напомним приводимый выше комментарий М.М. Бахтина о переносе термина из физики в литературоведение: *почти как метафору (почти, но не совсем)*. Проясним этот комментарий.

Б.В. Раушенбах при анализе многомерности в искусстве отмечает следующий факт: «Значительно более сложное четырёхмерное пространство, где четвёртой координатой является не время (что себе легко представить), а тоже пространственная координата (что представить себе немислимо), уже давно привлекло внимание художников» [145].

Здесь речь идёт о русских иконописцах XV столетия, которые, по мнению учёного, в совершенстве могли воплощать на иконе четырёхмерное пространство. Наибольшую важность в данном наблюдении для нас представляет собственно искусствоведческое осмысление физического феномена: здесь происходит не только перенос термина из одной сферы науки в другую (метафоричность), но и становится возможным определение «четвёртого измерения» как не временной, а пространственной

координаты. Такое понимание со всей очевидностью учитывает специфику живописи как искусства – её пространственную изобразительность.

Выше подчёркивалось, что литература также обладает определённой изобразительностью образов, однако очевидно, что в словесно-художественной сфере проблема четвёртого измерения не может быть раскрыта исключительно через категорию пространства, равно как и не может апеллировать лишь ко времени.

В литературоведческом аппарате четвёртое измерение точнее было бы охарактеризовать не столько как время, сколько как потенциальную возможность литературного произведения определённым образом создавать и воссоздавать время в пространстве при помощи словесно-образного материала (эта характеристика, как представляется, является тем компромиссом, который хотел найти М.М. Бахтин при заимствовании термина из физики).

Итак, четвёртое измерение в литературоведении может осмысляться как темпоральность (от лат. *tempora* – временные особенности) – это протяжённость слова во времени, позволяющая раскрывать «современные» значения с точки зрения временных смыслов.

Чтобы разъяснить данную особенность, необходимо обратиться к современному общенаучному термину «переоткрытие времени»: это «феномен современной культуры, связанный с актуализацией – как в естествознании, так и в гуманитаристике – проблемы темпоральности» [143]. По мнению И. Пригожина<sup>4</sup>, предлагающего к осмыслению данный феномен, время есть принципиально процессуальная конструкция.

Вероятно, «переоткрытие» и актуализация темпоральности едва ли не наиболее ярко заявили о себе в XX – XXI веках в виду известных физических открытий и их всестороннего осмысления в науке и искусстве, в связи с чем

---

<sup>4</sup> Примечательно, что синергетический аспект литературоведения вызывает пристальное внимание учёных. См., например: Трубецкова Е.Г. Русская литература XX века: синергетический аспект. Здесь рассмотрен сложный процесс осмысления в словесно-художественных произведениях теории относительности, многомерности Вселенной и т.д.

становится возможным интерпретировать современную модель времени как подчёркнуто нелинейную.

Здесь уместно привести подтверждающие цитаты из отдельных работ теоретиков постмодернизма (приводим их фрагментарно, без комментариев, в качестве иллюстрации): «...речь идёт о том, чтобы превратить историю в противоположность памяти и, как следствие, развернуть в ней иную форму времени» (М. Фуко) [143]; «нарративная форма подчиняется ритму, она является синтезом метра, разрывающего время на равные периоды, и акцента, который изменяет долготу и интенсивность некоторых из них» (Ж.Ф. Лиотар) [143] и т.д.

Почему же четвёртое измерение (темпоральность) наиболее наглядно проявляет себя именно в «трёхмерном» жанре романа? Это связано со специфической жанровой организацией романа и его уникальной зоной построения образа: «Как бы он ни был далёк от нас во времени, – пишет М.М. Бахтин, – он связан с нашим неготовым настоящим непрерывными временными переходами, он получает отношение к нашей неготовости, к нашему настоящему, а наше настоящее идёт в незавершённое будущее» [18, с. 417].

Пояснение этой мысли можно заметить в работе Ю. Кристевой о романе: развивая идеи М.М. Бахтина, исследовательница применительно к роману выделяет два типа темпоральности: наррации и готового высказывания [89].

Темпоральность наррации – это, по Ю. Кристевой, время рассказываемой истории, «нить рассказа», его линейность и каузальность.

Темпоральность готового высказывания в «Космологии романа» поясняется как темпоральность сказываемого слова и развёртывания самого высказывания, когда процесс произнесения коррелирует с историческим временем процесса наррации.

Эти два типа являются определяющей чертой романа и характерны именно для этого жанра. Как видим, трёхмерная жанровая структура романа

усложняется и проблематизируется четвёртым измерением – темпоральностью, которое позволяет романному слову охватывать сразу несколько событийных планов: прошедшее, действительное и предстоящее оказываются вовлечёнными во временную продолжительность и непрерывность.

В свою очередь, специфическая незавершённость жанра, его принципиальная открытость способствуют тому, что все события, вне зависимости от их временных характеристик, могут быть осмыслены как длящиеся, актуальные и значимые для последующих «адресатов». Если это так, то романное слово, отталкиваясь от современности, действительно «хочет пророчить факты, предсказывать и влиять на реальное будущее, будущее автора и читателей» [18, с. 418].

Чтобы попытаться доказать идею темпоральности и способность романа предвосхищать некоторые факты, целесообразно апеллировать к осмыслению интересующей нас проблематики в контексте творчества отдельного писателя, на основе произведений которого М.М. Бахтин выработывал собственную методологию. Необходимость анализа отдельного эпизода, где содержатся концентрированные размышления героев об измерении, усиливается авторефлексией самого А. Эйнштейна: «Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем Гаусс!»

В романе «Братья Карамазовы», который не является объектом отдельного анализа в рамках данной диссертации, а используется фрагментарно как показательный пример в контексте анализа проблемы третьего-четвёртого измерения, обратим внимание на примечательный монолог брата Ивана<sup>5</sup> (для возможности пояснений мы разделили речь героя на два концептуально важных фрагмента):

1. «Если бог есть и если он действительно создал землю, то, как нам совершенно известно, создал он ее по эвклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трёх измерениях пространства»

---

<sup>5</sup> Подробный анализ монолога дан здесь: [135].

В этом фрагменте очевидно, что человек, несмотря на разумность, признаёт за собой осмысление и понимание трёхмерной структуры реального пространства, в соответствии с которой, вероятно, устроен и он сам (точнее, его ум как система восприятия и анализа). Это представление о вселенной формируется не без ощутимой аллюзии на Святую Троицу в христианстве, которая для верующего есть учение о триедином Боге, едином по существу и троичном в лицах Отца, Сына и Духа.

Иначе говоря, три измерения пространства – это та модель мироустройства, которую следует принимать априори, *на веру*. В современных автору представлениях об измерениях с ней спорит научное знание.

2. «Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся вселенная, или еще обширнее, – всё бытие было создано лишь по эвклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые по Эвклиду ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности».

Итак, исследования учёных (геометров, физиков, химиков, биологов, философов) позволяют осмыслить проблему четвёртого измерения не только как узконаучную проблему, но как всеохватную, общечеловеческую, затрагивающую вопрос веры и бытия Божьего. Она отражает меру искривления пространства, в котором как раз и возможно пересечение параллельных прямых. Соответственно, само четвёртое измерение, осмысливаемое как темпоральность, есть умозраемая величина; чтобы представить её, необходимо понять, что в ней «всё выходит за свои границы, прорастает из себя, не переставая быть самим собой, и указывает на связь Бога и человека» [40, с. 193].

Здесь хотелось бы подчеркнуть, что рассуждения Ивана Карамазова о человеческом уме как эвклидовом отчасти всё же правомерны: в нормальном физиологическом состоянии зрение хотя и передаёт в мозг огромный объём

визуальной информации, но не может наглядно воспринять четвёртое измерение (предмета, пространства, Вселенной). Три измерения – это то, что мы видим; четырёхмерность же может быть осмыслена лишь в контексте обширной проблематики невидимого телесным оком, – в контексте мистического и магического подтекста, который затрагивается бесконечно актуальным художественным словом литературного произведения. Интересно, что в этом контексте для критиков иллюстративным материалом выступает творчество Н.В. Гоголя. Так, В.В. Набоков пишет о так называемой «гоголизации глаза», которая наступает у читателя как реакция на многомерность художественного мира писателя. Сравнивая автора «Мёртвых душ» с Лобачевским, В.В. Набоков высказывает важнейшее наблюдение: «... проза Гоголя по меньшей мере четырёхмерна. <...> Если параллельные линии не встречаются, то не потому, что встретиться они не могут, а потому, что у них есть другие заботы. Искусство Гоголя <...> показывает, что параллельные линии могут не только встретиться, но могут извиваться и перепутываться самым причудливым образом» [127, с. 107].

Таким образом, исходя из трёхмерности романа как жанра и стилистической трёхмерности в нём, мы попытались рассмотреть проблему четвёртого измерения как принципиально темпорального, вовлекающего автора-произведение-читателя в ценностно-временные отношения.

Для четвёртого измерения как умозрительной величины характерна имплицитно присутствующая постановка вопроса о структуре мироустройства, его онтологической координате, затрагивающей мистико-магический подтекст бытия. Трёхмерность человеческого зрительного восприятия позволяет научно описать четвёртое измерение как невидимое: говоря словами Ивана Карамазова, как «не от мира сего», таинственное и притягательное не только для академической науки, но и для религиозных философов-мистиков.

Так, П.Д. Успенский в книге «Tertium organum: Ключ к загадкам мира» исследуя, как говорит сам автор, «тайны пространства и времени»,

рассматривает в том числе и соотношение трёхмерного тела с четырёхмерным. П.Д. Успенский акцентирует внимание на важнейшем моменте, который следует подчеркнуть: трёхмерное тело можно изобразить на плоскости, но это не будет подлинный объект, а только его проекция. Отсюда выводится следующая гипотеза: «Может быть, мы имеем право думать, что трёхмерные тела нашего пространства являются как бы *изображениями* (курсив наш – М.П.) в нашей сфере непостижимых для нас четырёхмерных тел» [170, с. 56]. Это допущение, сделанное, вероятно, не без влияния платоновских мистико-онтологических представлений об идее (ср.: «мир вещей» как отражение «мира идей»), актуализирует метафизические коннотации четвёртого измерения в литературном тексте.

Отталкиваясь от жанровой и стилистической трёхмерности, оно обретает темпоральное осмысливание реальности, онтологическое и аксиологическое представление о мире и семантическую глубину (о правомерности понятия «глубина» применительно к словесно-художественным текстам см. в следующем разделе о визуальности в литературе). Итак, для того, чтобы понять, как конкретно четвёртое измерение трансформирует поэтику литературного произведения, обратимся к материалу – художественному слову – в его древнейшей функции – магической.

#### **2.4. «Пятое измерение» как символ магической реальности**

В современном теоретико-литературном дискурсе идея пятого измерения применительно к словесно-художественному произведению

искусства получила актуализацию в связи с творчеством А.Г. Битова. После выхода тетралогии «Империя в четырёх измерениях» автор пишет: «...я неизбежно вышел на «Пятое», то есть на книгу о русской литературе. <...> Память как пятое измерение свойственна материи, но впервые была открыта нами как форма сознания, а лишь недавно как свойство кристалла, металла или жидкости. Литература оказалась знанием более древним, чем наука» [28, с. 76]. Из заглавия битовской книги, увидевшей свет в 2002 году, следует важнейшее положение: память – это уникальное свойство, которое находится на границе времени и пространства. Оно охватывает художественные миры А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, М.М. Зощенко и др., позволяя говорить о конституирующем значении мнемонической функции применительно к словесно-образному искусству.

Представление о литературе как об особой форме знания и одновременно «воспоминании»/«припоминании» не является новым или же индивидуально-авторским. По-видимому, оно апеллирует к античной эпистемологии и гносеологии, развивавшейся в философии Платона и Аристотеля.

В одном из платоновских диалогов Менон и Сократ говорят о жрецах и божественных поэтах, слова которых позволили мудрецам ответить на вопрос о том, что такое знание: «Но почерпать знание в самом себе не значит ли *припоминать*? Конечно. И припоминать не то ли знание, которым он обладает теперь, которое приобрёл когда-то или имел всегда?» [141, 85b-86b]. Отражение этой философской теории можно найти в диалогах «Федон» и «Федр», в связи с чем возникает необходимость в особом термине, – анамнесис/анамнезис. Дальнейшее развитие и трансформацию платоновская концепция получает в аристотелевских трудах, в частности, в трактате «De memoria et reminiscencia» («О памяти и припоминании»), где термин разъясняется преимущественно в психофизиологическом аспекте: описываемое явление связывается с органами чувств и ощущениями. В

результате память есть «приобретённое свойство или состояние ощущения или постижения, появляющееся по прошествии времени» [8, 499b].

Связь между философским толкованием феномена и его освоением в словесно-образной сфере актуальна для целого ряда филологических исследований: так, В. Асмус пишет о поэтическом анамнезисе М.Ю. Лермонтова в сравнении с философией Платона [9], М. Ямпольский актуализирует аристотелевский подход, вследствие чего способность поэта «припоминать» зависит от моторики и росчерка писательского пера [202] и т.д. Категория памяти и анамнесиса приобретает особое значение для литературы как временного вида искусства и культурного процесса в целом.

Ю.М. Лотман в культурологическом освещении выделяет память «информативную» и «креативную» [109]. К первой учёный относит механизмы сохранения итогов познавательной деятельности: так, при хранении технической информации наиболее важным и актуальным для получения практического результата оказывается итоговый, то есть, как правило, хронологически последний срез [109]. Данный вид Ю.М. Лотман определяет как плоскостной, то есть расположенный в одном временном измерении и полностью согласующийся с ним.

Принципиально иначе охарактеризована «креативная» (творческая) память, так называемая память искусства. Она подчиняется законам общего культурного развития: последний результат далеко не всегда оказывается наилучшим. Ю.М. Лотман приводит как пример отношение к творчеству Пушкина, которое имело «синусоидный характер»: от признания статуса «солнца русской поэзии» к «сбрасыванию с корабля современности» и до «возведения на пьедестал» и т.д. Данный тип имеет подчеркнута континуально-пространственный характер: «Актуальные тексты высвечиваются памятью, а неактуальные не исчезают, а как бы погасают, переходя в потенцию. <...> Культурная память как творческий механизм не только панхронна, но противостоит времени. Она сохраняет прошедшее как пребывающее. С точки зрения памяти как работающего всей своей толщиной

механизма, прошедшее не прошло» [109, с. 202]. Именно этот тип в конце своего исследования учёный определяет как неотъемлемую часть процесса текстообразования.

Культурологические исследование данной проблематики коррелируют с классическими положениями работы М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Осмысляя поэтологические категории с точки зрения исторического подхода, М.М. Бахтин вводит в научный обиход понятие «память жанра»: «Жанр живёт настоящим, но всегда *помнит* своё прошлое, своё начало. Он – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому <...> и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития» [17, с. 142]. В этом же аспекте понятие разрабатывается в современном западном литературоведении: А. Эрл и А. Нюннинг выделяют «the memory of literary genres» (1), «genres memories» (2), «memory genres» (3) [207]. В дальнейшем явление исследовалось в различных филологических трудах: так, М.Л. Гаспаров использует словосочетание «память метра» [47], по аналогии современная исследователь Е. Орлова вводит «память ритма» [136], также встречается в отдельных работах «память рифмы» и т.д. О масштабе заявленной проблематики говорит и название новой книги Р. Лахманн: «Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX – XX веков» [97]. На наш взгляд, во всех перечисленных работах, несмотря на разнонаправленность подходов, возможно обнаружить общую интенцию: применительно к литературе исходным пунктом является не осмысление общих категорий поэтики, а уяснение того, что первичной является «память слова», реализующаяся через конкретный жанр, метр, ритм и т.д.

В контексте интертекстуальной критики явление выступает отнюдь не как метафора, а как полноценный термин, за которым закрепляется позиция «метатекстовой характеристики» [172] и подразумевается определённое видовое разнообразие: комбинаторная (1), референциальная (2), звуковая (3), ритмико-синтаксическая (4) память слова [172]:

1 – способность слова сочетаться с другими;

2 – вытекает из комбинаторной, основывается на расширении значения конкретного слова за счёт предыдущих и последующих;

3 – «происходит взаимная проекция сходства и смежности из звукового в семантический план и из семантического в звуковой, и слова становятся не только полисемантическими, но и полифоносемантическими» [172, с. 83]. Здесь актуальны аллитерация, ассонанс, звуковые ассоциации и т.д.;

4 – обнаруживается и в поэзии, и в прозе; «включает в себя память не только о ритмико-синтаксических, но и ритмико-семантических и морфологических построениях» [172, с. 84].

По мнению исследователей, 1 – 4 взаимодействуют между собой, образуя интертекстуальную связь, апеллируя ко всей системе литературного языка и творческой памяти.

По-видимому, данный подход к проблеме «памяти слова» адекватен тому типу анализа, который подразумевает многоаспектное функционирование термина «интертекстуальность» применительно к произведениям конкретного писателя. В этой связи творчество А.Г. Битова действительно является иллюстративным (ср. направленность современных исследований: [84; 7] и т.д.).

Между тем, для самого А.Г. Битова, как следует из приведённой выше цитаты [28, с. 76], литература является особой формой знания. Она предшествует науке и затрагивает онтологический аспект многомерности мироустройства: литература – память – пятое измерение. Здесь очевидна актуализация не «метатекстовых характеристик», сочетаемости языковых средств и т.д.; сама природа художественного слова в предлагаемой концепции апеллирует к исконным функциям, которые позволили бы не только вербализовать знание о мире, но и передать его читателям. В таком случае, пятое измерение можно описать не только как физическое, что уже произошло в естественных науках, но и как сверхфизическое, где язык является метавременным инструментом познания. Примечательно, что

философ П.Д. Успенский (1878 – 1947), рассуждая о модели Вселенной, пишет о том, что «пятое измерение есть движение по кругу, повторение, возвращение» [169, с. 444], тогда «память слова» – это тоже своего рода возвращение через призму творческого опыта к первоначальным значениям слова, его внутренней форме, апелляция к древнейшей функции речи и языка – магической.

Учёные выделяют несколько универсальных функций языка: коммуникативная (средство общения), экспрессивная (передача эмоционального состояния), фатическая (обмен репликами с целью поддержания разговора), поэтическая (сообщение ради сообщения), метаязыковая (язык организуется как система и разъясняет сам себя), аппеллятивная (лат. *appellare* – призывать, взывать; установка на совершение действия) [201]. Частным случаем последней выступает магическая или, как обозначает Р.О. Якобсон, заклинательная функция: её специфика заключается в том, что адресатом сообщения является третье лицо, которое зачастую непознанное или же неодушевлённое. В качестве примера учёный приводит заговоры и прочие устойчивые формулы, имеющие сакральное значение. Между тем, само название данной функции подразумевает не столько аппелляцию или же обращение к кому-либо, сколько идею прямого физического воздействия слова на мир.

Мысль о том, что человеческий язык является носителем определённых энергий и обладает силой, в XX веке получила широкое распространение и развитие в различных сферах гуманитарного знания: философии, эстетике, филологии. Следует подчеркнуть особое значение данного аспекта именно для филологической науки, так как в этой сфере исследователь имеет дело со словесным произведением и, соответственно, осмысление специфики художественного слова является едва ли не важнейшим этапом интерпретации. Лингвисты, литературоведы и философы XX века актуализировали представление о системе языка как о живом организме, способном к определённой жизненной активности и развитию. Это

представление характерно и для поэтических опытов символистов, в теоретико-литературных произведениях которых предлагается оригинальная трактовка художественного слова, его структуры и действенности.

В 1910 году А. Белый пишет статью под названием «Магия слов», начинающуюся с двух основополагающих тезисов. Во-первых, язык есть инструмент познания мира: «Когда я называю <...> предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия» [24, с. 153]. Во-вторых, язык описывается как целостная телесная субстанция, в связи с чем формулируется концепция «живого слова»: «Творческое слово есть воплощённое слово (слово-плоть), и в этом смысле оно действительно; символом его является живая плоть человека» [24, с. 157]. Подобно организму, языковые единицы определённым образом систематизируются и структурируются: от частей речи и грамматических значений – к строению самого слова, его фонетике и звуковой энергии.

По А. Белому, в языке заключён феномен, который позволяет формировать специфический континуум: «звук соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства» [24, с. 154]. Утверждая первостепенное значение фонетического состава, А. Белый подчёркивает его важность для творческого «живого слова»: именно в звучании создаётся художественный мир со своими координатами, оно же воздействует на мир внешний, реальный. Процессуальное действие произношения слов описывается в генетической связи с заклинаниями, в связи с чем за первым закрепляется статус прямого влияния на окружающую среду. Таким образом, звук – это одна из наименьших единиц языка, которая характеризуется как принципиально физическое явление. Из этого следует, что изречением слова человек подчиняет себе именуемые и называемые им реалии, предметы; более того, говорящий подчиняет своей воле пространство и время, находясь в процессе речи как бы над этими основными

координатами, в ином измерении. Данное положение статьи конкретизируется исторической перспективой: так, в Египте существовали священные иероглифы с троичной структурой семантики. «Первый смысл» (А. Белый) сочетался со звуком и наименованием самого иероглифа, что соотносится с определением во времени; «второй смысл» – это пространственное начертание звука; наконец, «третий» апеллирует к священному числу, которое символизировало слово. С появлением речи и письма человек столкнулся с возможностью трансформации окружающего его мира: заклинания, заговоры и прочие устойчивые формулы позволяли покорять стихии природы при помощи стихии языка. «Причинное объяснение на первоначальных стадиях развития человечества есть только творчество слов; ведун – это тот, кто знает больше слов; <...> и потому – заговаривает. Неспроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления» [24, с. 155]. Язык оказывается автономной формой пространственно-временной организации окружающей действительности: он по определению не является статичным, напротив, – это саморазвивающаяся система, внутренние силы которой стремятся к познанию новых и новейших жизненных реалий. По-видимому, центростремительные (1) и центробежные (2) процессы внутри языковой системы могут быть интерпретированы в контексте рассматриваемой проблемы следующим образом: за первыми (1) закрепляется статус исторически сложившейся в мифологическом сознании веры в воздействие произносимого на говорящего и его адресата. Это и есть магия слова, основывающаяся на идее преобразования пространства через временной отрезок речи при помощи средств выразительности: переноса, сравнений, метафор, метонимий и т.д. Двигаясь от данного смыслового центра в понимании магической функции (2), можно описать и язык литературного произведения; он связан с пространственно-временной образностью и способен к известному воздействию, которое находит

отражение в самых различных литературоведческих терминах и понятиях: «суггестия», «катарсис», эстетическое впечатление и т.д. «В основе и магии и поэзии лежит метафора (в широком смысле, т.е. разного вида переносные употребления слов <...>). В заговоре, например, сравнение – это смысловой стержень магии <...>; в поэзии метафора – <...> инструмент проникновения в тайны вещей» [124, с. 46].

Примечательно, что в современных научно-исследовательских источниках связь магической и эстетической функции рассматривают как исторически обусловленную, так как и первая, и вторая апеллируют к одному и тому же психофизиологическому аспекту – работе правого полушария, отвечающего за эмоциональное, чувственное восприятие. Как отмечает современный исследователь Н.Б. Мечковская, способность сакральных и художественных текстов к «фасцинации<sup>6</sup> связана с их искусным построением – прежде всего с ритмом и экспрессией переносно-образного употребления языка. <...> Они завораживают ритмом, звуковыми и смысловыми переключками, странным и одновременно точным подбором слов, метафоричностью, способной, ошеломив, вдруг обнажить таинственные связи явлений и бездонную глубину смысла» [124, с. 46].

Идея воздействия слова получает развитие в связи с выходом в 1920 году трактата «Магичность слова» П.А. Флоренского. Этот труд имеет ряд сходных идей с работой А. Белого: факт личного знакомства и сохранившаяся переписка позволяют говорить о взаимном влиянии двух философов друг на друга. Однако специфика данного трактата в том, что он создавался с позиции священнослужителя (как известно, в 1911 году П.А. Флоренский принял церковный сан), что позволяет автору учитывать историческую перспективу в изучении культов и верований, а в итоге приводит к уяснению «магии» именно как термина применительно к языковой системе. В связи с этим А.Ф. Лосев, присутствуя на заседании

---

<sup>6</sup> Фасцинация (лат. *fascinatio* – очарование, околдовывание) – термин взят из психологии, где обозначает метод вербального воздействия, внушение на уровне акустики (фонетика, ритм, интонация) и семантики, вплоть до изменения поведения человека.

религиозно-философского общества имени Вл. Соловьёва, где звучал доклад о Павла, одним из первых высказал мысль о правомерности названия будущего трактата. Здесь первичной точкой отсчёта в понимании магичности слова является не идея воздействия (она второстепенна), а мысль о встрече и общении живого с живым: человека и природы (ср. с идеей творческого слова в концепции А. Белого). Порождаемые в этих условиях, речь/язык также являются живыми и могут быть названы полноценным организмом. П.А. Флоренский понимает данный процесс не как поэтическую метафору, а как уникальное явление на стыке физики и физиологии: «живым» оказывается не только звук, но и все «оболочки» языковой единицы. Примечательно, что в разделе «Мысль и язык» трактат «Магичность слова» предваряется работой под названием «Строение слова», где также развивается мысль о структурном сходстве языка и человеческого организма. По П.А. Флоренскому, фонема – это внешняя форма, «тело»; морфема – внутренняя форма, «душа», взаимообусловленность которых порождает *слово как целое*.

Как и А. Белый, П.А. Флоренский особое внимание уделяет фонетической организации языкового общения: «есть индивидуальная звуковая форма, как некоторая объективная сила, как то главное, что дает восприятие слуховое, что организует звук и сплачивает звуковые элементы, чем бы они ни были, в единое целое, и это целое, раз произведённое, устойчиво пребывает в мире, как некоторый индивидуум, как некоторый организм» [180, с. 276]. Специфика заключается в том, что при рассмотрении данного аспекта в строении слова подразумевается не отвлечённое физическое явление, а конкретная *энергия*, связанная с говорящим человеком: физиология речевого аппарата человека, отделяемость, как пишет П.А. Флоренский, произносимого от голосовых связок и от человеческого организма в целом позволяет рассматривать слово как энергетический сгусток (П.А. Флоренский). Фонетический уровень оказывается наиболее близким к развиваемой в трактате идее телесности, так как с него начинается

процесс появления слова звучащего в окружающей действительности. На наш взгляд, мысль о физиологичности фонетического аспекта речи находит своё отражение в одной из общепринятых в лингвистике классификаций (в частности, артикуляционной), согласно которой звуки характеризуются по месту (губные, губно-зубные, зубные, переднеязычные, заднеязычные) и способу образования (взрывные, щелевые, аффрикаты, плавные звуки).

В свою очередь, за морфемой закрепляется способность устанавливать связь между фонемой и семемой, то есть между звучанием и значением. Она производит такое действие, которое сталкивает между собою звук и смысл, и, соответственно, «стоит **между** просто физическим и просто психическим, т.е. относится к области в более определенном смысле слова – оккультной» [180, с. 278.]. Вне пронизанностей энергиями слова не существует, так как оно двояко ориентировано в действительности по отношению к говорящему: во-первых, прослеживается направленность от говорящего в окружающий мир; во-вторых, от внешнего мира к восприятию человека.

По П.А. Флоренскому, словом преобразуется физический и духовный аспект действительности, в связи с чем оно – соответственно – магично и мистично. В понимании первого аспекта существует отличие от концепции А. Белого: в трактате о Павла магия – проникновение через название в самую суть вещей, их первоначение и смысл, а не подчинение воли говорящего; здесь подчинению противопоставляется живая и органическая встреча субъекта и объекта речи, благодаря которой возможен обмен энергиями и трансформация реальности: «рассмотреть, в чём магичность слова, это значит понять, как именно и почему словом можем мы воздействовать на мир» [180, с. 276]. Примечательно, что при разъяснении данного феномена философ обращается к истокам народной культуры, в лоне которой зарождается вера в силу заговоров и прочих устойчивых формул, их мощь и влияние. Соответственно, слово как организм обладает «памятью», способностью сохранять и концентрировать заключённые внутри

собственной структурированной организации смыслы. П.А. Флоренский прослеживает этот процесс прежде всего на уровне семемы, называемой им самой магической составляющей: «В слове я выхожу из пределов своей ограниченности и соединяюсь с безмерно превосходящей мою собственную волею целого народа, и притом не в данный только исторический момент, но неизмеримо глубже и синтетичнее, – соединяюсь с исторически проявленной волею народа, собирательно запечатлевшею себя образованием такой именно семемы» [180, с. 263]. На наш взгляд, в этом разъяснении усматривается характеристика слова как метавременного организма, который соотносится с известными временными срезами – прошедшим, настоящим и будущим, а также выступает в роли посредника между названными периодами. По П.А. Флоренскому, произнесённые в период древнейших культов речи не утрачивают своего магического наполнения: в связи со своими экстатическими энергиями они актуальны и теперь, что обеспечивается семемой и культурной памятью самого слова как отдельно взятого организма, его сохранностью и функционированием внутри языковой системы.

Особая роль в рассматриваемом контексте уделяется личным именам: они характеризуются как самоцельный мир, оказывающий безусловное действенное влияние на своего носителя. Ссылаясь на заповедь о том, чтобы «по имени было и житие», П.А. Флоренский выводит определённый императив, согласно которому существует тезоименность. Ребёнок вместе с данным ему именем получает конкретный набор качеств и черт, в чём и усматривается прямое воздействие имени на жизнь и судьбу индивида: «человечество мыслит имена как субстанциальные формы, как сущности, образующие своих носителей – субъектов, самих по себе бескачественных. Это – **категории бытия**» [180, с. 266-267].

В связи с этим термин «магия» следует понимать – вслед за П.А. Флоренским – широко, не ограничиваясь исключительно мифологической картиной мира, а апеллируя к тем сферам человеческого

существования, в которых существует общение и встреча посредством системы письма и речи. А.Ф. Лосев, разъясняя правомерность употребления в трактате П.А. Флоренского весьма спорного для научного мировоззрения термина, обосновывает его генетическую связь с религией по принципу лежащей в основе двух названных явлений доминантной идеи общения: ведь молитва, как и древнейшие заговоры, сохраняет на протяжении своего существования устойчивую формулу и направленность, обращённость к адресату речевого сообщения. Этот тезис находит своё подтверждение в ходе детального рассмотрения православного действа, где общение с Богом происходит через основные органы чувств: обоняние (запах ладана), тактильные ощущения (прикосновение к иконам), вкус (например, вкушение при евхаристии) и т.д. Магическое действо, понимаемое в контексте обращения, встречи и связи живого с живым, оказывается генетически связанным с религиозными проявлениями, что на словесном уровне прослеживается как формульная организованность молитвы, церковных песнопений и многих других сакральных христианских текстов. П.А. Флоренский пишет: «Итак, магия – это не только «таинство», это много шире, и чтобы подчеркнуть это расширенное понимание, я и беру это слово. Конечно, если бы было другое более общее слово – я сказал бы его, – но его нет. Волшебство – хуже, а магия – хотя и спорно, но хоть прилично» [Цит. по: 107, с. 23].

Физическое воздействие произносимого на окружающую действительность не существует отдельно от его влияния на духовный мир человека, его внутреннюю жизнь: иначе говоря, слово не только магично, но и мистично. Данный аспект раскрывается через символическое сравнение слова с семенем, которое произрастает из человеческой души, то есть затрагивается этап существования речи до высказывания, её зарождение в психофизиологии индивида. В этой логике языковое воздействие на другого приравнивается к оплодотворению: процесс говорения как проявление жизненной активности ассоциируется с мужским началом, слушание

сопоставляется с феминностью, стремление научать уподобляется желанию рождать новое в душах и т.д.

Подчеркнём ещё раз, что для П.А. Флоренского магико-мистический аспект восприятия слова подразумевает за последним действительное наличие телесности. Однако в утверждении органической природы следует учитывать одну из основных пресуппозиций автора, данную в фундаментальном труде «Столп и утверждение истины»: «То, что обычно называется телом, – не более как онтологическая поверхность; а за нею, по ту сторону этой оболочки лежит мистическая глубина нашего существа» [178].

По-видимому, это значит, что за словом закрепляется онтологический статус: оно является не только реальной физической энергией, но и способом постижения глубинной интенции предмета через процесс называния. Будучи особым образом организованным, слово стремится познать окружающую действительность во всей полноте её многомерной организации.

### **Выводы ко второй главе**

Во второй главе исследование центральное понятие *магический реализм* рассматривается в контексте многомерности художественного слова. Для интерпретации многомерности обосновывается правомерность использования понятия «измерение» применительно к теоретико-литературному дискурсу. В ходе анализа мы приходим к следующим выводам.

1. Литературное произведение может быть рассмотрено с точки зрения внешнего и внутреннего измерений. При этом внешнее измерение является системой литературных произведений, соотносимых между собой по конкретному признаку. Например, соотношение субъекта и объекта при классификации литературного рода. Внутреннее измерение апеллирует к пространственно-временным координатам, реализующимся через словесно-образную сферу.

2. Вслед за М.М. Бахтиным, жанр понимается как трёхмерное конструктивное целое. Данная структура проясняется при рассмотрении типологии слова в романе: слово изображающее, изображённое, двуголосое. Три типа прозаического слова формируют соответствующее количество словесно-речевых измерений и, соответственно, трёхчастную структуру жанра и стиля («стилистическая трёхмерность»).

3. Четвёртым измерением в контексте трёхмерного жанра романа является координата художественного времени (время как четвёртое измерение пространства). Трёхмерная жанровая и стилистическая структура романа усложняется и проблематизируется четвёртым измерением – темпоральностью, которое позволяет романному слову охватывать сразу несколько событийных планов: прошедшее, действительное и предстоящее оказываются вовлечёнными во временную продолжительность и непрерывность.

4. Пятое измерение рассматривается как символ магической реальности, понимаемой как «чудесная». Для её формирования автор применяет древнейшую функцию языка – магическую. При этом магическая и эстетическая функции художественного слова понимаются нами как исторически взаимообусловленные. Актуализация магической функции слова, неконвенционального (безусловного) отношения к языковому знаку позволяет интерпретировать саму природу художественного слова как ту, которая наделена особой энергией. При этом само художественное слово

может быть рассмотрено как «живое», состоящее из нескольких оболочек (А. Белый, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев).

5. Феномен многомерности художественного слова можно интерпретировать как когнитивный поэтологический компонент, который связан со знанием и представлением автора о реальности (многомерность Вселенной), а также предлагает способы познания мироустройства при помощи частных категорий поэтики: рода, жанра, стиля, художественного времени и художественного пространства.

6. В магическом реализме как художественном методе понятие измерения и многомерности актуализируются в связи с магическим мировидением представителей данного метода, их способом художественного познания мира, понимаемого как «непознанное», «сверхъестественное», «таинственное», «чудесное».

### ГЛАВА 3. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА М.А. БУЛГАКОВА

#### 3.1. Принцип «многомерности» в романах М.А. Булгакова

Категория литературного рода – в частности, применительно к булгаковским произведениям – обнаруживает свою синкретическую природу: эпическое, лирическое и драматическое стремятся к унификации внутри конкретного художественного целого. Вопрос о генологии творчества М.А. Булгакова в той или иной форме рассматривался во многих исследовательских работах (И.Ф. Бэлза, А.З. Вулис, А.А. Нинов, М.С. Петровский, Е.А. Яблоков и др.); булгаковеды в своих концепциях высказывают тезис о том, что для творчества писателя в основном характерно взаимодействие двух литературных родов – эпоса и драмы. Корреляция эпического и драматического родовых элементов в произведениях М.А. Булгакова непосредственно реализует себя и на жанровом уровне – автор создаёт пьесы, похожие на романы – и романы, напоминающие пьесы. По-видимому, в контексте творчества писателя всё же наиболее эластичным оказывается именно жанр романа, внутри которого тесно взаимодействуют структуры различных жанров и родов. Примером подобного взаимодействия может быть, например, текст «Белой гвардии», на основе и по мотивам которого автором пишется пьеса «Дни Турбиных»: очевидно, что в самом романе «Белая гвардия», его событийном ряду, хронотопе – наконец, в выбранном автором романном жанре – заложены особенности, позволяющие трансформировать саму форму и природу

художественного целого. В данном контексте превращений – от «Белой гвардии» до «Дней Турбиных» – интерес представляет реплика булгаковского героя из «Записок покойника»: «Из этого романа, – говорит Ильчин Максудову, – вам нужно сделать пьесу».

В процесс жанровой трансформации М.А. Булгаков вовлекает пространственные координаты внутреннего мира художественного произведения, то есть измерения пространства. Так, в «Записках покойника» читаем: «Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трёхмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе»; здесь же: «я понял, что сочиняю пьесу». Вероятно, трёхмерность, описанная М.А. Булгаковым, связана именно с особенностями поэтики его романов – система средств выражения у писателя не может быть соотнесена с каким-либо конкретным литературным родом, она обращена сразу ко всем трём родовым началам: драматическому, эпическому, лирическому. Некоторыми исследователями драматическое в произведениях М.А. Булгакова даже берётся за основу для создания особой типологии – так, «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита» названы М.С. Петровским «театральными романами»; булгаковед С. Максудов также считает «Мастера и Маргариту» «театральным романом». В свою очередь, эпическое начало очевидно хотя бы благодаря роли рассказчика, фигуре повествователя, безусловно важных в романах М.А. Булгакова. Лирическое же начало в творчестве писателя присутствует имплицитно и может быть обозначено как «поэзия в романе». Важно подчеркнуть, что при анализе творчества писателя маркировкой лирического начала исследователи считают ритмическую организацию текста. Так, булгаковедов В.Я. Лакшина [96] и А. Зеркалова [68] привлекает фонетическое оформление фразы из романа «Мастер и Маргарита»: «...никто не пришёл под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея». В этом смысле интересен графический вариант данной фразы, представленный

А. Зеркаловым: «никто... никто... пус-та-а была-а ал-лея-а...» [68, с. 12]. Если здесь внимание акцентируется на звучании, в частности, на повторе и ассонансе, то И. Белобровцева и С. Кульюс уже в другом фрагменте романа «Мастер и Маргарита» – в главе «Маргарита» – выделяют элементы метрической прозы, «вплоть до вкрапления хорей («Кто сказал тебе, что нет на свете...») и амфибрахия («За мной, мой читатель, и только за мной»))» [23, с. 339]. Итак, можно предположить, что в романах М.А. Булгакова трём пространственным измерениям соответствуют три родовых начала: лирическое, эпическое, драматическое.

Отмечая неразрывность пространства и времени в романном жанре, М.М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» рассматривал именно время как четвёртое измерение пространства. Сам же М.А. Булгаков голосами своих героев так говорит о четвёртом измерении – например, в пьесе «Иван Васильевич»: «Да, впрочем, как я вам объясню, что такое время? Ведь вы же не знаете, что такое четырёхмерное пространство, движение...» Если первое, второе и третье измерения в романах М.А. Булгакова непосредственно связаны с литературными родовыми началами, поэтикой, то время как четвёртое измерение обращено к идее повторяемости, риторичности, ведь в сущности своей роман – это «действительное, запечатлённое в слове время, переживаемое всякий раз при каждом новом прочтении» [16, с. 94]. Принципиальная незавершённость романа как жанра может быть объяснена его ориентацией на «неготовую действительность», «незавершённое событие» (М.М. Бахтин), которое повторяется в четвёртом измерении – во времени. Здесь уместно привести пример из «Мастера и Маргариты»: в эпилоге романа описано, как Иван Николаевич Понырёв приходит на Патриаршие пруды каждый год, в день вечернего праздничного полнолуния, идёт по одному маршруту, каждый раз садится на ту самую скамейку, на которой сидел Берлиоз и т.д. Повторяемость событий в романе – в частности, маркированная в данном примере словами «каждый год», – возвращает

Ивана Николаевича Понырёва к одному и тому же событийному ряду, который сам герой уже знает наизусть.

Легко заметить, что в булгаковских романах есть прямая апелляция к реальному времени и топографии. Литературовед И.Б. Роднянская отмечает, что любое художественное время и пространство «требуют реального историко-географического опознания или хотя бы сближения, без чего произведение вообще не может быть понято» [147, с. 777-778]. Однако поиск прототипов булгаковских героев, попытка восстановить действительные адреса заведений, учреждений и домов в «Мастере и Маргарите» и т.п. ведёт к тому, что при интерпретации романов автора учитывается нечто вполне конкретное, настоящее, зачастую лишённое условности и художественной преобразованности. Для М.А. Булгакова же реальная действительность и настоящее время – отображение того, что уже было и того, чему только предстоит случиться. Мысль о предвосхищении событий самим жанром романа высказывалась в одной из работ М.М. Бахтина: «Роман же хочет пророчить факты, предсказывать и влиять на реальное будущее, будущее автора и читателей» [16, с. 473]. «Тем, кто хорошо знаком с прошлым и настоящим, предсказать будущее не представляет труда», – говорит один из булгаковских героев. И в этом смысле романы писателя одновременно исторические, реалистические и прорицательные, они обращены ко всем трём временным пластам.

Ту высоту, на которую должно подняться наше человеческое сознание, чтобы одновременно увидеть прошлое, настоящее и будущее, П.Д. Успенский в работе «*Tertium organum*» называет перпендикуляром к плоскости времени, или пятым измерением пространства. «Именно в этом, пятом измерении, если верить «обольстителям-мистикам», находятся образы и мысли, находятся идеи» [170, с. 97], которые постепенно воплощаются в мире художественного произведения, во всей пространственно-временной организации. По-видимому, знание о пятом измерении может рассматриваться как результат нравственно-духовной и умственной работы,

личностного роста, как обретение сверхсил и уникальных возможностей, характеризующих своего носителя: «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, – говорит Коровьев Маргарите, – ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов. Скажу вам более, уважаемая госпожа, до чёрт знает каких пределов!..»

Итак, для романов М.А. Булгакова характерно наличие особой многомерной пространственной модели, которая представлена пятью измерениями. Первые три измерения соотносятся между собой как известные родовые начала в рамках жанра романа. Однако то, что внутри романа есть внутренняя динамика, объясняемая его жанровой незавершённостью и поисками жанровой доминанты, обусловило и ощущение движения в самом пространстве романа. Наличие же движения говорит о формировании времени, понимаемом в контексте булгаковского творчества как четвёртое измерение пространства. Наконец, пятое измерение как бы размыкает внутреннее пространство художественного произведения; можно говорить и о том, что именно оно демонстрирует природу творчества, которое онтологично по своей сути, а значит, может напрямую воздействовать словом на человеческую жизнь и бытие.

### **3.2. Театрализация городского пространства: от «Белой гвардии» к «Мастеру и Маргарите»**

Тема городского пространства в творчестве М.А. Булгакова одна из наиболее распространённых среди исследователей. В своих концепциях многие учёные в различной форме высказывают тезис о том, что М.А. Булгаков – городской писатель (В.Я. Лакшин, М.С. Петровский,

Е.А. Яблоков и др.); соответственно, хронотоп его произведений прежде всего связан с «оценочно амбивалентным образом города» [199, с. 182]. Корреляция урбанистических пространств – Киева, Москвы, Ершалаима как наиболее значимых мест в контексте булгаковского творчества – максимально расширяет семантическое поле романов автора. Как правило, М.А. Булгаков в своих произведениях описывает несколько городов: один топоним будто бы встраивается в другой, что позволяет различным пространствам пересекаться и взаимодействовать в рамках единого художественного целого. Уже в «Белой гвардии» – первом романе писателя – повествование о Киеве содержит обращение к иному пространству: «...очень, очень далеко сидела, раскинув свою пёструю шапку, таинственная Москва»; более того – в топографии булгаковского Киева есть Московская улица.

В творчестве М.А. Булгакова пространства Москвы и Киева сопрягаются, происходит некий культурно-исторический диалог между двумя столицами, в одной из которых писатель родился, а в другой – прожил большую часть жизни и умер. В определённом смысле М.А. Булгаков наделён способностью прочитывать знаковую природу городского пространства и воплощать её в собственных художественных произведениях при помощи языковых средств. Это ярко демонстрируется уже в малой прозе автора, где названия городов вынесены в заглавие произведений: очерки «Москва Краснокаменная» (1922) и «Киев-город» (1923). Названные столицы являются теми центрами – географическими, культурными, духовными, наконец, автобиографическими – в которые автор помещает героев многих своих произведений. В художественном пространстве булгаковского Киева находится дом Турбиных («Белая гвардия»), в этом же городе сводит счёты с жизнью Максудов («Театральный роман»); в последнем произведении М.А. Булгакова также происходит актуализация киевского пространства благодаря приезду дяди из Киева – Поплавского («Мастер и Маргарита»). В свою очередь, значимость образа Москвы в творчестве писателя позволяет говорить о создании «московского текста», корпус которого у

М.А. Булгакова в основном представлен «советскими» главами «Мастера и Маргариты», а также теми произведениями, событийный ряд которых связан с краснокаменной: «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Чаша жизни», «Самогонное озеро», «Столица в блокноте» и многие другие, включая драматургическое наследие писателя; отсылка к Москве содержится и в «Театральном романе»: именно здесь шут Петра Первого переводит пьесы Мольера. Даже на первый взгляд важность этой столицы для М.А. Булгакова очевидна, «хотя, надо признать, значительность московского адреса не всюду одинакова» [140, с. 278].

Исследователь М.С. Петровский отмечает, что модель всех булгаковских городов киевоцентрична – то есть место рождения писателя лежит в основе всех изображённых им городов – в том числе, разумеется, Москвы, которая исторически и традиционно связана с Киевом прежде всего в рамках христианской православной культуры, её появления, развития и укоренения. Соотношение московского и киевского урбанистических пространств лежит в основе поэтики М.А. Булгакова: эти два центра представляют собой воображаемые топосы, иллюзии, так как любой булгаковский город – «пейзаж, декорации, место действия в самом общем смысле этого слова» [113, с. 215]. В сущности, для создания образа Киева, Москвы М.А. Булгаков использует похожие приёмы и средства – они в своей совокупности образуют тот метод, который М.С. Петровский в одной из своих книг [140] определил как «магический урбанизм».

Многомерность булгаковских городов связана с широким использованием в текстах элементов городской символики, которая включает в себя и топонимику – названия различных домов, заведений и т.п. Ряд вечных вопросов онтологической направленности, затрагиваемых автором в своих романах – например, что есть истина («Мастер и Маргарита»), почему люди не хотят обратить свой взгляд на звёзды («Белая гвардия») – фактически остаётся открытым. Но всё-таки эти вопросы обращены в то пространство, которое окружает булгаковских героев, оказывает на них

различной степени влияние, формирует модели поведения и во многом мотивирует как возникновение вечных вопросов, так и способствует появлению ответов на них. Городские реалии – «говорящие» имена улиц, магазинов, общественных мест – должны говорить булгаковским героям и читателям о связи времён, подсказывать выход из той или иной жизненной ситуации – ведь для того, кто хорошо знаком с прошлым, историей, не составляет труда предсказать будущее.

Называя одну из улиц Мало-Провальной, автор подчёркивает характер происходящих на ней событий – проваливаются Николка, Алексей Турбин, Юлия Рейс. Семантическое, фонетическое сходство слов «провал» и «подвал» напоминает о структуре булгаковского пространства: оно многослойно и многомерно, эти характеристики присущи и Киеву в «Белой гвардии», и Москве в «Мастере и Маргарите». Наличие нескольких измерений в пространственной организации произведений М.А. Булгакова, по-видимому, связано с присутствием демонических или – во всяком случае – метафизических героев, которые стремятся к выходу из сфер установленного автором хронотопа. В конечном счете, некоторые из них способны к сверхчеловеческим поступкам: герои побеждают время и пространство, как Мастер и Маргарита, вышедшие за пределы булгаковской Москвы и обретшие Вечный дом. И в «Белой гвардии», и в «Мастере и Маргарите» городское пространство слоится, его структура словно подразумевает, что у булгаковских героев есть свои, отдельные уровни существования. Эта гипотеза отчасти подтверждается словами самого М.А. Булгакова, который в одном из писем сообщал о собственных героях следующий факт: «Недаром во время бессониц приходят они ко мне и говорят со мной: «Ты нас породил, а мы тебе все пути преградим. Лежи, фантаст, с заграждёнными устами»» [37, с. 119]. Действующие лица художественных произведений населяют те мир и измерение (в контексте данной работы подобным локусом может быть пятое измерение), в которых реализуют себя как воплощённые, живые люди, даже если место нахождения

булгаковских героев не вполне конкретизировано и условно. Например, в «Белой гвардии» автор изображает просто Город: это Киев и не Киев одновременно. Ведь исследователи подчёркивают, что М.А. Булгаков пишет о Городе – и «это не только Киев, но и нечто большее, чем просто Киев в определённый момент» [6, с. 45]. Город почти видимый – но и воображаемый, фантастический, обнаруживающий ряд несовпадений с реальной столицей. В сущности, эта же характеристика может быть применима и к московскому городскому пространству в «Мастере и Маргарите», где Москва реальна и ирреальна.

Литературоведы отмечали, что М.А. Булгаков «дорожит эмблематическим планом реалистического пространственно-временного изображения», это отражается, например, в авторском «стремлении к безымянной или вымышленной топографии» [147, с. 777]. По-видимому, тезис о вымышленности булгаковского городского пространства не вполне точен: во всяком случае, один из исследователей творчества автора высказывает мысль не столько о вымышленности, сколько о стремлении М.А. Булгакова к перепланировке пространства и к перемене топонимики [175]. Резюмируя эти две точки зрения, отметим основные особенности топонимики в творчестве М.А. Булгакова. Во-первых, булгаковским городам присуща оригинальная топонимика, которую автор придумал самостоятельно для всецелой реализации замысла и семантической наполненности произведения – например, Алексеевский<sup>7</sup> спуск вместо Андреевского, Мало-Провальная улица вместо Малоподвальной («Белая гвардия»). Во-вторых, М.А. Булгаков во многом человек традиции, связь с которой для автора очень важна и даже постулируема в писательском дневнике: «я консерватор до... «мозга костей» хотел написать, но это шаблонно, ну, словом, консерватор»

<sup>7</sup> В «Белой гвардии» название Алексеевский спуск, по-видимому, связано не только и не столько с именем Алексея Турбина. Здесь скорее речь идёт о другом: «...потёртые ковры, пёстрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича...» При Алексее Михайловиче, русском царе, была воссоединена с Русским государством Украина (1654), произошёл раскол русской церкви, а при дворе устраиваются первые театральные действия. Иными словами, с Алексея Михайловича начинается трансформация всей культуры – и начинает своё существование театр. Следовательно, одна из интерпретаций названия Алексеевский спуск – буквально: место, связанное со зрелищами, сцена в самом общем смысле этого слова.

[37, с. 36]. Следовательно, писатель стремится прояснить первоначальный смысл названия улиц, заявить в художественном тексте ту номинацию, которая ближе всего к самой сути называемой реалии. Эта особенность находит своё воплощение в «Мастере и Маргарите», итоге жизненного и творческого пути автора. «Знаменательно, – пишут комментаторы последнего булгаковского произведения, – что в романе писатель использует преимущественно старые, ныне восстановленные названия московских улиц и площадей, переименованные после революции 1917 г.» [23, с. 145]. Наконец, третья особенность булгаковской топонимики связана с тем, что автор использует реально существующие названия и наделяет их сверхсимволикой, акцентируя внимание на значении и звучании этих названий: например, Пречистенка, Театральная улица, Крещатик.

На Театральной улице, например, расположен в романе «Белая гвардия» магазин мадам Анжу, где Алексей Турбин меняет одежды врача и военного – в сущности, смена наряда ведёт к смене ролей, различающихся по степени вовлечённости в кровавую оперетку. Заведение мадам Анжу ассоциативно напоминает тот магазин женской одежды, который открывает Коровьев во время сеанса чёрной магии («Мастер и Маргарита»). Драматический элемент «Мастера и Маргариты» явно проступает в театральных эпизодах романа, как, например, выступление Воланда перед москвичами, великий бал у сатаны, заседание литераторов в Грибоедове. От Варьете растекается всё смысловое поле театральности – и распространяется на всю Москву, которая предстаёт в виде расширившейся сцены (Б.М.Гаспаров), а герои участвуют в грандиозном музыкально-театральном представлении. Действующие лица «Белой гвардии» также живут по законам сцены – улицы в романе театральны, революция названа «кровавой опереткой», а «большевиков повесят в Москве на Театральной площади».

Сценическая природа топографии булгаковских романов взаимосвязана с сакральностью изображаемых автором городов, в рамках которых культура сталкивается с культом, язычество с христианством. По своей природе цирк

и церковь у М.А. Булгакова предельно близки: «в апреле восемнадцатого, на пасхе, в цирке весело гудели матовые электрические шары и было черно до купола народом» («Белая гвардия»); герой «Театрального романа» говорит в театре «тихо, как в храме»; священник пытается убедить Поклена не играть на сцене, но в результате сам становится артистом («Жизнь господина де Мольера»). Наконец, в «Мастере и Маргарите» Коровьев – бывший регент, дирижёр церковного хора, носит цирковую одежду; Воланд и свита – сатана и его шуты – останавливаются в квартире с особой атрибутикой: церковная парча, запах ладана, свет, похожий на церковный. Для М.А.Булгакова город – это сцена, на которой возможны любые превращения, где вся жизнь – игра. Театральность происходящих событий связывает московское и киевское урбанистическое пространство булгаковских романов при помощи топографии, системы героев, использования в тексте тех городских примет, которые наиболее точно и тонко отражают ментальность народа. Ведь для того, чтобы быть «адекватно понятым, писатель при использовании (или, отчасти, создании) символов должен опираться на готовую, сложившуюся в культуре систему представлений» [95, с. 286]. В этом смысле в пространстве булгаковских романов важную функцию выполняют именно памятники – они символ нравственной жизни людей, буквально – воплощённая в художественном материале и форме память об исторических событиях, их участниках. Памятник Богдану Хмельницкому в «Белой гвардии» описан в экспрессивных тонах: «Скачущий же Богдан яростно рвал коня со скалы, пытаясь улететь от тех, кто навис тяжестью на копытах. Лицо его, обращённое прямо в красный шар, было яростно...» Булава Хмельницкого, указывающая «в дали», «на северо-восток», направлена, по-видимому, именно в сторону Москвы. Связан с Москвой и другой символ киевского пространства: М.А. Булгаков с особым постоянством акцентирует внимание читателей на описании памятника Владимиру, а Владимирская горка – «лучшее место в мире» – вводится в пространство как «Белой гвардии», так и «Мастера и Маргариты». Фигура князя Владимира, который разрушил

идолов и в 988 году крестил киевлян, воплощает духовные искания человека, борьбу язычества и христианства. В руках Владимир держит трёхсаженный крест, один из наиболее распространенных символов в религиозных и мифологических системах всего мира, – и можно заметить, что этот символ проецируется на название главной, центральной киевской улицы – Крещатик, где происходит буквально скрещение всех путей, дорог города, сплетение жизней, судеб, исканий.

Необходимо подчеркнуть, что крест в руках Владимира именно символ, это элемент культурного пароля<sup>8</sup> – и он принципиально не может быть однозначно истолкован, а нуждается именно в интерпретации, то есть в абсолютном множестве прочтений. Он связан с целым набором денотатов: страдания, муки, кровь, христианство, творчество (ср.: в «Музе мести»: «тот, кто творит, не живёт без креста»). Другой ряд представлен признаками, которые М.А. Булгаков концентрирует в эпитете *электрический* («электрический белый крест в руках громаднейшего Владимира на Владимирской горке»), ведь этот свет не вполне бесспорен вследствие его искусственной природы [199]. В данном контексте представляет интерес замечание А.Ф. Лосева, который пишет: «...нигилистично для православного живой и трепещущий пламень свечи или лампы заменить тривиальной абстракцией и холодным блюдом пошлого электрического освещения» [105, с. 59]. Итак, крест в руках Владимира – амбивалентный символ, который в финале романа «Белая гвардия» модифицируется: он превращается в «угрожающий острый меч», атрибут, необходимый для борьбы и защиты, причём не только на физическом плане, но и на более тонком – духовном. Здесь нужно вспомнить, как именно читал Апокалипсис один из героев «Белой гвардии» – Русаков: «Глаза шли по строкам торжественно и медленно». Ещё важнее то, какими особенными процессами сопровождался непосредственный контакт человека с сакральным текстом: «По мере того

---

<sup>8</sup> О значимости данного символа говорит и одно из черновых названий романа «Белая гвардия» – «Белый крест» [185].

как читал он потрясающую книгу, ум его становился как сверкающий меч, углубляющийся в тьму» (разрядка наша). Меч служит своеобразным указателем в бездну, высь, инобытие, к которому стремятся многие булгаковские герои. Несмотря на то, что люди не хотят обратить свой взгляд на небесные светила, крест-меч в руках святого Владимира своим острием устремлён именно на звёзды – будто бы все происходящие события, даже памятник, возвышающийся над ландшафтом, в символической форме указывают, куда должны быть направлены человеческие взоры и деяния, ведь «звёзды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал».

Если в первом романе М.А. Булгакова звёзды определяют хронологию произведения, то в последнем произведении писателя «небесные светила не только напоминают о времени и вечности, они управляют человеческой судьбой» [80, с. 92]. Две звезды – пастушеская Венеры и дрожащий Марс – находят своё отражение и в земной жизни, жизни людей: «Играла Венера красноватая, а от голубой луны фонаря временами поблёскивала на груди человека ответная звезда». В контексте творчества писателя звезда, как и крест<sup>9</sup>, становится тем устойчивым символом, который по-булгаковски изящно и тонко объединяют художественные пространства «Белой гвардии» и «Мастера и Маргариты». Обращение к красному пятиконечному Марсу, звёздам такой формы и цвета вводится автором в самом начале и финале «Белой гвардии» – как известно, свой киевский роман М.А. Булгаков закончил писать в 1924 году. Этот год во многом стал решающим и для Москвы – в 1924 у советской столицы появился новый герб, на переднем плане которого – красная пятиконечная звезда. По-видимому, взглянув в киевское небо, читатель может и даже должен заметить в нём элементы московской геральдики. Однако до этого 1924 года городская символика столицы была принципиально иной. Так, уже «с 14 в. изображение всадника

---

<sup>9</sup> Как отмечает А.А. Кораблёв, крест в «Белой гвардии» «не отменяется Звездой, но и не отменяет Звезду; Крест и Звезда даны здесь в единстве и сокровенности совершающихся событий» [83, с.97].

на коне становится эмблемой Москвы (затем входит в герб г. Москвы, а позже – в состав государственного герба Российской империи)» [4, с. 62]. Образ наездника собирательный: в нём видят, например, царя-защитника, обороняющего отечество. Другая распространённая интерпретация московского герба – признание в фигуре всадника Георгия Победоносца. Георгий Победоносец, как и киевский Владимир, в символической форме демонстрирует победу христианства над язычеством. Интересно отметить, что М.А. Булгаков прямо обращался к образу Георгия Победоносца, например, в пьесе «Бег» (1928): «Рядом со стеклянною перегородкою на тёмном облупленном фоне белый юноша на коне копьём поражает чешуйчатого дракона. Юноша этот – Георгий Победоносец, и перед ним горит гранёная разноцветная лампада». Он поражает змия-дракона: значит, этот всадник на московском гербе<sup>10</sup> должен был бы защищать горожан от нечистой силы – например, от булгаковского Воланда со всеми его присными – ведь Георгий считается змеборцем, христианским святым и великомучеником. Можно предположить, что булгаковский Воланд со свитой попадает в Москву по нескольким причинам. Во-первых, на гербе столицы нет того, кто мог бы поразить нечисть копьём, а на смену православным традициям приходит атеизм. Во-вторых, новая московская геральдика – красная пятиконечная звезда<sup>11</sup> – во многом способствует появлению дьявола в столице. Это один из самых распространённых магических символов, одно из общепринятых значений которого – сатанинская звезда; в чёрной магии она «называется раздвоенным копытом, или же отпечатком ноги дьявола» [194, с. 480] (ср.: черновые варианты названий «Мастера и Маргариты»: «*Копыто* инженера», «Консультант с *копытом*», «*Копыто* консультанта»).

<sup>10</sup> Московское пространство соотносится с темой змеборчества и в других произведениях автора: например, в повести «Роковые яйца».

<sup>11</sup> В контексте данной работы небезынтересным выглядит высказывание П.А. Флоренского о пентаклях: «Это все равно, как если бы кто, потеряв ощущение силы и спасительности Креста, задумал устроить нечто вроде машины для благодати, нагромоздив множество крестов разного типа. Таковы именно пантакли» [177].

Но образ наездника со старого московского герба, по-видимому, всё-таки находит своё преломление в художественном мире «Мастера и Маргариты». Легко вспоминается булгаковская формульность: «всадник Золотое Копьё» – это тот устойчивый оборот, который сопровождает имя Понтия Пилата. Группа всадников, состоящая из Воланда, его свиты, Мастера и Маргариты, одна из самых ярких в романе (глава «Прощение и вечный приют»): здесь отчётливо звучит апокалиптическая интонация. Конь булгаковского дьявола – это глыба мрака, конская грива – туча; можно предположить, что он представляет собой «оборотня» того белого коня, на котором восседает Георгий Победоносец на столичном гербе. По-видимому, Воланд попадает в Москву по вполне конкретной причине: в культурно-историческом центре страны люди утрачивают память о своём прошлом, об истории – говоря словами одного из булгаковских героев, атеизм в нашей стране никого не удивляет. У столицы России теперь другой, особый символ – пятиконечная звезда. Можно заметить, что воплощение в московском пространстве Воланда напоминает явление другого героя – гётевского Мефистофеля, так как оба героя проникают сквозь сакральную символику: у булгаковского Воланда это пятиконечная звезда – герб советской Москвы, у гётевского Мефистофеля – тоже звезда – пентаграмма, которая плохо нарисована:

Мефистофель

Я в некотором затрудненье.

Мне выйти в сени не даёт

Фигура под дверною рамой.

Фауст

Ты испугался пентаграммы?

Каким же образом тогда

Вошёл ты чрез порог сюда?

Как оплошал такой пройдоха?

Мефистофель

Всмотритесь. Этот знак начертан плохо.

Наружный угол вытянут в длину

И оставляет ход, загнувшись с края [48, с. 47].

Два демона одинаково попадают в художественные миры произведений, быть может, именно поэтому Москва у М.А. Булгакова – это «царство антихриста», «город дьявола», где сам сатана правит бал.

Итак, в булгаковском городском пространстве можно выделить особую подвижную структуру, которая связана с театральностью изображаемой реальности, подвижностью города – сцены. Наличие символического пласта в топографии автора позволяет говорить о корреляции московского и киевского пространства на идейно-образном уровне организации текстов писателя. Если роман «Мастер и Маргарита» читать как книгу с особой системой тайнописи, то истоки этой тайнописи нужно искать в том произведении, с которого начиналось романное творчество писателя, – в «Белой гвардии», в родном для М.А. Булгакова киевском пространстве.

По-видимому, многоуровневое взаимодействие московского и киевского пространств, их проникаемость и обращённость друг к другу вводит в булгаковский контекст ещё как минимум один город, – Иерусалим. Очевидно, что диалогизация московского и киевского урбанистического пространств осуществлена М.А. Булгаковым не только при помощи ряда устойчивых символов, обозначенных выше, но и благодаря прямому обращению к образу Ершалаима – священному центру христиан, иудеев и мусульман. Прежде всего необходимо отметить, что Ершалаим у М.А. Булгакова – это город призрачный, ирреальный, как Киев и Москва. В сущности, полемика булгаковедов об «истинности» и «вымышленности» Ершалаима может быть рассмотрена как спор о соотношении мира реального и мира художественного произведения. Писатель же при создании модели того или иного городского пространства находится на границе между этими мирами, что связано с самой природой творческого акта. Известно, что в одной из черновых тетрадей романа «Мастер и Маргарита» исследователями

была обнаружена схема – «Воображаемый Ершалаим» (отмечено Л.М. Яновской). Как представляется, этот эпитет вполне может быть применим и к другим булгаковским городам – Москве, Киеву, ведь «с планом древнего Иерусалима Булгаков обходится весьма свободно – точно так же, как с планом родного Киева в «Белой гвардии» и с топографией до мелочей знакомой Москвы в «Мастере и Маргарите»» [203, с. 293].

Названные города в контексте творчества писателя объединяет – кроме прочего – то, что это воображаемые урбанистические пространства с похожим структурным членением. При создании городской модели М.А. Булгаков использует устойчивую оппозицию «верх/низ»: из Верхнего и Нижнего Города состоит и Киев в «Белой гвардии» («...упадал покой на улицах и переулках и верхнего Города, на горах, и Города нижнего, раскинувшегося в излучине замёрзшего Днепра...»). Похожая – но всё-таки не идентичная – структура и у Ершалаима в «Мастере и Маргарите» («В крепости гость также пробыл очень недолго, а затем его след обнаружился в Нижнем Городе, в кривых его и путаных улицах»). Парадоксально, но при создании ершалаимского пространства М.А. Булгаков в «Мастере и Маргарите» обозначает только лишь Нижний Город, упоминание Верхнего города в тексте древних глав фактически отсутствует, но оно будто бы подразумевается автором-повествователем, всей топографией ершалаимского пространства. Так, исследователями было отмечено, что в границах булгаковского Ершалаима «резко выделяются три локуса, противостоящие друг другу: Храмовая гора, Верхний и Нижний город (хотя только последний носит приведенное здесь название)» [111, с. 38].

Вероятно, отсутствующее в тексте «Мастера и Маргариты» название «Верхний Город» должно было бы акцентировать внимание читателя и исследователя на других «верхах» булгаковского Ершалаима: это, конечно, холмистая местность и горы. В пределах авторской топографии важно подчеркнуть некоторое сходство между киевским и ершалаимским ландшафтом – оба города построены на холмистой местности, поэтому даже

кажется возможным и закономерным сопоставление Лысая Гора – Лысый Череп. Русифицируя в своём последнем романе наименование места казни Христа, М.А. Булгаков «как бы отождествляет Голгофу с горой в Киеве, на которой, по народным представлениям, «ведьмы шабаш справляют»» [100, с. 56]. Это сопоставление явно и очевидно в ершалаимском тексте «Мастера и Маргариты»: «Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением». Глава «Казнь», из которой приведена данная цитата, в черновом варианте романа называлась «На Лысой Горе», что позволяет говорить о значимости событий на Голгофе и киевской горе, – место казни Иешуа и шабаша Маргариты М.А. Булгаковым названы одинаково. Двум булгаковским героям буквально необходимо подняться в гору, чтобы пережить духовные и физические испытания: для Маргариты<sup>12</sup> – это инициация, посвящение в ведьмы, для Иешуа – казнь. Важно отметить, что эти события – посвящения и казни – зеркальные в том смысле, что Иешуа в Ершалаиме казнят на столбе-кресте, а Маргарита в Киеве становится ведьмой – и будто бы «раскрещивается», принимает обряд «антикрещения» (М.С. Петровский). На Лысом Черепе и Лысой Горе – в ершалаимском и киевском пространствах соответственно – булгаковские герои обретают каждый свою голгофу.

Значимой в контексте романа «Белая гвардия» является актуализация ершалаимского пространства в киевском топосе, осуществлённая при помощи сакральной атрибутики – иконы. Так, образ, перед которым молится Елена Турбина, будто бы воплощается: «...губы на лице, окаймлённом золотой косынкой, расклеились...», «...тёмное лицо, врезанное в венец, явно оживало...» Перед булгаковской героиней развёртывается другой мир, в котором можно узнать метки ершалаимского пространства: «...возникло видение – стеклянный свет небесного купола, какие-то невиданные, красно-

---

<sup>12</sup> По мнению булгаковедов Ф. Балонова и М.С. Петровского, именно на одну из киевских Лысых гор прилетала булгаковская Маргарита, где и прошла обряд инициации – посвящение в ведьмы. Заметим также, что из киевского дома М.А. Булгакова (дом Турбиных в «Белой гвардии») открывается живописный вид на Лысую гору.

жёлтые песчаные глыбы, масляные деревья, чёрной и вековой тишью повеял в сердце собор». Связь между этими городскими пространствами Ершалаима и Киева, присущая поэтике булгаковского творчества, концентрированно может быть выражена устойчивым оборотом: Киев – Иерусалим земли русской.

Ершалаимское пространство выступает своего рода посредником между булгаковской Москвой и Киевом, маркирует их как центры, принадлежащие к некоей сакральной традиции, а через неё – и к развитию всей мировой культуры. Неразрывность этой традиции лежит в основе корреляции булгаковских городских пространств – Киева, Москвы и Ершалаима. В сущности, в контексте творчества писателя взаимодействие московского и ершалаимского топосов явно и очевидно – оно организует и структурирует последний булгаковский роман. Так, московское пространство в романе «Мастер и Маргарита» по-особому пластично; в определённом смысле оно имеет прорывы и щели – благодаря чему, например, становится возможным перемещение Левия Матвея из древнего Ершалаима – другого времени и пространства – в советскую действительность. Описание одного из главных сооружений Ершалаима – храма – вызывает ассоциации с символикой московского городского пространства: храм этот «с золотой драконовой чешуёй вместо крыши». Ершалаим в «Мастере и Маргарите» – мир идолов и язычников, поэтому закономерно, что культовое здание города обнаруживает своё сходство буквально со змием – тем, которого поражает святой Георгий Победоносец на московском гербе. По мнению булгаковеда С. Боброва, в Ершалаиме также присутствуют метки московского пространства: праздничные пятисвечия («Пройдя башню, Иуда, повернувшись, увидел, что в страшной высоте над храмом зажглись два гигантских пятисвечия») вызывают ассоциации с пятиконечной московской звездой.

Однако если возможно утверждать, что Киев – это Иерусалим земли русской, то верно и другое: Москва – это третий Рим, а четвёртому не

бывать. Как известно, в основе данного тезиса лежит политическая теория 15-16 вв., утверждавшая историческое значение столицы Русского государства – Москвы – как всемирного политического и церковного центра. Московские цари провозглашались преемниками римских и византийских императоров. Сама же теория была сформулирована в письмах Филофея, русского писателя и публициста 16 века, монаха псковского Елеазарова монастыря, к великому князю московскому Василию III. Тема Рима, возникающая через призму московского пространства, актуализируется М.А. Булгаковым, например, при помощи одного из героев «Мастера и Маргариты», носящего характерную фамилию Римский; благодаря названию ресторана «Колизей». Прямо название города появляется в тексте лишь один раз – во время диалога Воланда с Азazelло. Булгаковский рыжий демон, обращаясь к сатане, высказывает субъективное мнение о превосходстве Рима над Москвой: « – Мессир, мне больше нравится Рим!» Сама структура булгаковских городов вызывает прямые ассоциации с Римом: так, Августин Блаженный, труды которого отец писателя А.И. Булгаков переводил, написал о Риме многостраничный труд – «О граде Божьем». В этом труде философ Августин отмечал: «Итак, мы находим в земном граде две части: одна представляет саму действительность этого града, а другая служит посредством этой действительности для предизображения града небесного» [5, с. 708]. Двухчастной является и структура булгаковских городов; однако если Рим – это Вечный город, то булгаковские Москва, Киев, Ершалаим таковыми не являются. Наоборот, они все во власти времени, прогресса или регресса, здесь появляются, как говорит во время сеанса Варьете один из булгаковских героев, автобусы, аппаратура и т.д. Можно утверждать, что Город в поэтике романов М.А. Булгакова – это прежде всего сцена, зависящая от категории времени, иллюзион, способный в определённый момент просто исчезнуть, что ярко и наглядно описано в последнем романе писателя: «Маргарита на скаку обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ним аэропланом, но нет уже

давно и самого города, который ушёл в землю и оставил по себе только туман».

Итак, булгаковское урбанистическое пространство имеет как минимум три основные центра, оригинальные точки сборки, благодаря которым формируется хронотоп художественных произведений: Ершалаим, Киев, Москва. Принимая за основу для своего повествования реально существующие и обозначенные на карте города, М.А. Булгаков создаёт такое художественное пространство, в котором Ершалаим, Киев и Москва не просто сосуществуют, а образуют единое целое, – художественный мир писателя.

### **3.3. Пространство дома и проблема «пятого измерения»**

Для М.А. Булгакова символический образ дома обладает особым значением на протяжении всего творчества – для своей малой прозы и пьес автор выбирает вполне конкретные названия: «Трактат о жилище» (1924), «Торговый дом на колёсах» (1924), «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна» (1922), «Зойкина квартира» (1926). Мысль о том, что «жилище есть основной камень жизни человеческой», характерна и для романов писателя – от «Белой гвардии» и до «Мастера и Маргариты». Называя ориентирами человеческого обжитого мира оппозиции «верх – низ», «замкнутое – открытое», «тесное – просторное», литературовед И.Б. Роднянская [147] считает именно дом древнейшим образом замкнутого, укрытого пространства. Все эти оппозиции

находят своё отражение при формировании М.А. Булгаковым романного художественного пространства, – в частности, пространства домашнего, с которым непосредственно связаны герои «Белой гвардии», «Господина де Мольера», «Записок покойника», «Мастера и Маргариты». Образ дома «естественен для Булгакова: он возник из его детских впечатлений и затем на протяжении всей его жизни оставался воплощением жизненного идеала, символом его веры. Едва ли не во всех его пьесах и романах как знаки и приметы этого идеала играет рояль, светит зелёная лампа, горят свечи» [81, с.241]. Однако важно отметить, что этот символический образ у М.А. Булгакова обладает чрезвычайно широким коннотативным полем, зачастую сочетающим противопоставленные друг другу характеристики: это и семейный очаг, пристанище, приют, покой, жилище, ковчег, но одновременно и место действия inferнальных сил, место скорби, сумасшествия, смерть и т.д. Уже в первом булгаковском романе – «Белая гвардия» – значимость данного типа пространства для М.А. Булгакова очевидна: группу героев объединяют не только связи родственные, семейные, ментальные, но и дом Турбиных, который осмысливается как место действия в самом общем смысле этого слова. В данном контексте характерным выглядит заголовок пьесы, представленной в широком потоке антибулгаковской литературы, – так, свою пародию на произведение М.А. Булгакова И. Чекин и В. Богомолов назвали именно «Белый дом» (1928).

Важно подчеркнуть, что уже в романе «Белая гвардия» заметна тенденция, направленная на локализацию всего художественного пространства в пределах домашнего. Любое событие, происходящее в романе, буквально приходит в дом Турбиных вместе с героями произведения – будь то Николка, Алексей, Шервинский или Лариосик; в домашнем же пространстве оно актуализируется, повторяется во время диалогов, полилогов или же разрешается в зависимости от конкретной ситуации. Исследователями булгаковского творчества было отмечено, что вечные

ценности, якобы замкнутые в пространстве дома Турбиных – пахнущие старинным шоколадом книги, ноты, рояль, противостоят ««сумятице» жизни, которая охватила большие просторы России» [41, с. 40]. Однако вряд ли в контексте булгаковского романа «Белая гвардия» можно говорить о полноценном противопоставлении бессмертных произведений искусства той смуте, которая царит в Городе. Ведь произведения искусства потому и бессмертны, что не теряют своей актуальности вне зависимости от хода времени, в известном смысле они адекватны событиям. Можно говорить и о том, что в «Белой гвардии» книга как атрибут домашнего мира принципиально не может быть названа «антиподом» действительности – ведь библиотека Турбиных, по-видимому, восходит к сакральному библейскому тексту, который читают и цитируют сами герои произведения. «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь», – в этих словах, прочитанных отцом Александром, легко заметить прямое обращение ко вполне конкретным событиям, описанным в романе, – кровопролитной революции. Художественные произведения искусства, которыми богат дом Турбиных, не замыкаются в рамках домашнего пространства, в сущности, контекст «Белой гвардии» свидетельствует скорее об обратном. «Я за сестру тебя молю», – поёт Валентин из «Фауста» – и в этой реплике очевиден прорыв произведения искусства в живую реальность таким образом, что слова Валентина прямо проецируются на Елену Турбину. Наконец, внешность самой Елены сравнивается с литературной героиней: «Как Лиза «Пиковой Дамы», рыжеватая Елена, свесив руки на колени, сидела на приготовленной кровати в капоте». Таким образом, в «Белой гвардии» мир художественных произведений, хранящихся в доме Турбиных, имеет прямой выход в реальную действительность, – книги, музыкальные произведения вполне ощутимо воздействуют на действующих лиц булгаковского романа: «Даже Тальбергу, которому не были свойственны никакие сентиментальные чувства, запомнились в этот миг и чёрные аккорды, и истрёпанные страницы вечного Фауста».

Но очевидно и другое: быт Турбиных буквально пронизан оперными, театральными образами. По-видимому, при написании пьесы «Дни Турбиных» М.А. Булгаковым использовались те драматические, театральные элементы, которые имплицитно присутствуют при формировании домашнего пространства в романе «Белая гвардия». Два этажа дома 13 по Алексеевскому спуску М.А. Булгаков «последовательно осмысляет и изображает как два этажа вертепа – украинского кукольного театра, народного мистериально-сатирического действия» [140, с. 141]. Как известно, в вертепе присутствует деление на «небо» и «землю», «верх» и «низ». Применяя данную структуру к дому 13 на Алексеевском спуске, исследователь М.С. Петровский связывает первый, низовой этаж с приключениями карикатурно-бытовых персонажей – в частности, с жизнью Лисовичей, Василия Ивановича, или «буржуя, труса и несимпатичного» Василисы, его жены – Ванды Михайловны. Если дом Турбиных описывается как уютное обжитое пространство, то Лисовичи живут в иных условиях: «Через десять минут полная тьма была в квартире. Василиса спал рядом с женой в сырой спальне. Пахло мышами, плесенью, ворчливой сонной скукой». В данном контексте доказательной выглядит точка зрения М.С. Петровского, который отмечает, что «семейство Василисы описывается иронично, с позиций нравственного превосходства, сверху вниз – словно бы со второго этажа того же дома» [140, с. 140]. И здесь очевидно, что позиция автора-повествователя на стороне верхних жильцов – семьи Турбиных.

При формировании домашнего пространства М.А. Булгаков использует оппозицию «верх» и «низ», однако эта оппозиция является преимущественно условной. Граница между «верхом» и «низом», добром и злом проведена как бы пунктиром, данные категории существуют у М.А. Булгакова парно, что особенно заметно в «Мастере и Маргарите». Своего героя – Мастера – автор поселяет в подвал; однако пространственное расположение действует на Мастера и Маргариту иначе, чем занимаемый Лисовичами этаж влияет на Василису и его супругу. «Подвал, – пишет Г. Башляр в «Поэтике

пространства», – несомненно, не лишён полезных свойств. Мы можем найти ему рациональное оправдание, перечислив все его удобства. Однако прежде всего подвал воплощает *тёмную сущность* дома; он причастен к тайным подземным силам» [22, с. 37]. Действительно, занимаемый Мастером и его возлюбленной подвальчик воспринимается как особое сакральное пространство, в котором возможно, например, появление одного из представителей воландовской свиты – Аззелло. То есть в самой пространственной организации подвальчика, его расположении есть нечто, притягивающее инфернальные силы, – это не просто «низовое», но: подземельное расположение жилища Мастера.

Также важно подчеркнуть, что семантика «низа» используется М.А. Булгаковым при описании дома Грибоедова. Данное здание состоит из двух этажей: на верхнем заседают литераторы в количестве двенадцати человек, как бы пародируя количество апостолов, на нижнем этаже находится известный грибоедовский ресторан. Ровно в полночь, как подчёркивает повествователь, литераторы спускаются на нижний этаж, где проявляется их отнюдь не апостольское, а скорее псевдоапостольское, инфернальное начало. Характерно, что пляски литераторов и всё действие, происходящее в Доме Грибоедова, повествователь называет адом: «Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад». Ресторан, расположенный в Грибоедове, исследователи И. Белобровцева и С. Кульюс рассматривают как преисподнюю, вызывающую ассоциацию с «кухней ведьмы» из «Фауста» Гёте [23].

Для интерпретации самой атмосферы грибоедовского дома важна фигура директора ресторана – Арчибальда Арчибальдовича. Напомним портрет булгаковского героя: «его волосы воронова крыла были повязаны алым шёлком, и плыл в Караибском море под его командой бриг под чёрным гробовым флагом с адамовой головой». То, что булгаковский герой предстаёт в образе именно пирата, командира брига, позволяет говорить о

самом доме Грибоедова как о морском судне, о формировании образа дома-корабля. Косвенно данное предположение подтверждается высказыванием булгаковеда Е.А. Яблокова: исследователь отмечает наличие в булгаковской поэтике пространства «образ «дома-корабля», «дома-ковчеха» – как правило, не очень-то надёжного» [199, с. 199]. Действительно, в контексте булгаковского романного творчества существует тенденция, благодаря которой на образ дома или же здания наслаивается образ корабля: Александровская гимназия в «Белой гвардии» – это «мёртвый четырёхъярусный корабль», Тальберг бежит из Дома Турбиных «как крыса» (ср.: первыми с корабля бегут крысы). Наконец, образ «дома-корабля» присутствует уже во второй главе «Записок покойника»: «Я глянул в окно. Ни одно в пяти этажах не светилось, я понял, что это не дом, а многоярусный корабль, который летит под неподвижным небом. Меня развеселила мысль о движении». В последнем же романе «Мастер и Маргарита» образ дома-корабля, как отмечалось нами выше, связан с фигурой пирата Арчибальда Арчибальдовича и актуализируется с его помощью. В данном контексте безусловный интерес представляет точка зрения Н.Н. Евреинова – знакомого М.А. Булгакова, историка и теоретика театра, драматурга. Н.Н. Евреинов одной из своих работ отмечал, что древнейшей протосценой у древних народов, в частности, у греков, являлся именно корабль. Н.Н. Евреинов называет его «движущейся сценой незапамятных времён» [60, с. 132]. Таким образом, дом-корабль может быть рассмотрен и как дом-сцена в самом общем смысле этого слова, что говорит о театрализации автором даже таких пространственных единиц, как семейный очаг Турбиных. Безусловной представляется и театрализация событий в Грибоедове – во многом заседание литераторов напоминает сатанинский бал и выглядит его предвосхищением, репетицией, что уже было отмечено исследователями булгаковского текста. Так, И. Белобровцева и С. Кульюс подчёркивают: «ресторан-ад Дома Грибоедова обрисован как двойник кухни на балу у сатаны» [23, с. 236]<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Интерпретация заседания литераторов в Доме Грибоедова как репетиции великого сатанинского бала

Дополнительные коннотации, говорящие о театрализации изображаемых в Грибоедове событий, могут быть отмечены при рассмотрении чернового варианта романа «Мастер и Маргарита». Так, одно из рабочих названий главы «Было дело в Грибоедове» в первой редакции булгаковского романа звучит как «Интермедия в Шалаше Грибоедова» (отмечено М.О. Чудаковой [185, с. 19]). То, что Грибоедов назван в черновом варианте именно шалашом, не покажется случайностью, если обратиться к трудам уже упомянутого нами выше историка и теоретика театра Н.Н. Евреинова. По мнению Н.Н. Евреинова, шалаш у некоторых народов – например, у евреев – «должен был изображать собою «местожительство», так и люди, вовсе не жившие в нём, изображали жильцов его» [60, с. 85]. Также театровед характеризует шалаш как «сцену, нарочно для создания иллюзии местожительства построенную», с которой Н.Н. Евреинов соотносит «лицедеев, помогающих словами, а отсюда наверно и всем кондуитом, созданию театральной иллюзии»<sup>14</sup> [60, с. 85 – 86]. Итак, пространственные характеристики дома Грибоедова характеризуют место заседания литераторов как одно из самых сцениграфичных в булгаковском романе «Мастер и Маргарита». При этом важно, что «с лёгкой руки членов МАССОЛИТа никто не называл дом «Домом Грибоедова», а все говорили просто – «Грибоедов»». Так, характеризуя Грибоедов в «Мастере и Маргарите» как Антидомом, Ю.М. Лотман писал, что в данном пространстве «семантика, традиционно вкладываемая в истории культуры в понятие «дом», подвергается полной травестии. Всё оказывается ложным, от объявления «Обращаться к М.В. Подложной» до «непонятной надписи Перелыгино»» [110, с. 751]. Очевидно следующее: в Грибоедове не живут, а приходят и в определённое время исполняют ритуальные бесовские действия, сопровождаемые характерными танцами и музыкальными композициями, устраивают зрелища внутри грибоедовского пространства, будто бы

---

представлена шире в разделе «Церковь в романах М.А.Булгакова» данной работы.

<sup>14</sup> В приводимых цитатах из трудов Н.Н. Евреинова разрядка выполнена самим автором.

являвшегося некогда домашним. Висящая на двери табличка с надписью «Квартирный вопрос» лишь подчёркивает, что грибоедовские литераторы занимаются не служением музам, а делами материального мира, свои бытом. Квартирный вопрос занимает и всё московское народонаселение, которое в массе своей приходит на сеанс чёрной магии в Варьете. Так, оценивая москвичей, Воланд даёт им в принципе нейтральные характеристики – «обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних», однако замечает: «квартирный вопрос только испортил их...»

Важно отметить, что игра с номинацией при стирании слова *дом* и самой семантики данного слова возникает в «Мастере и Маргарите» и при описании психиатрической больницы, которая вариативно именуется в тексте «домом скорби», «клиникой Стравинского», «лечебницей» и т.д. Характерно, что успокаивая Бездомного, врач говорит, что Иван находится «не в сумасшедшем доме, а в клинике». Уже по ходу повествования ясно: Иван Бездомный хотя бы в силу своей говорящей фамилии не может обрести дом в общепринятом значении этого слова (ср. парадоксальную фразу из романа: «Говорит поэт Бездомный из сумасшедшего дома»). Психиатрическая больница<sup>15</sup> – это тоже *будто бы* дом, пространство, представляемое героям *как* дом, но в действительности таковым не являющееся. Как следует из текста, в лечебнице главным является доктор Стравинский. Составляющие портрета данного булгаковского героя прямо связаны с театром, ведь доктор Стравинский – «*по-актёрски обритый человек* лет сорока пяти, с приятными, но очень пронзительными глазами и вежливыми манерами» (курсив наш). Если Стравинский обрит по-актёрски, то, надо полагать, что и его клиника может быть охарактеризована как пространство с элементами театра. С театром – или, во всяком случае, со сценой – Стравинского сближает и фамилия, которую комментаторы последнего булгаковского романа называют «музыкальной». Как известно,

<sup>15</sup> При анализе булгаковского романа «Мастер и Маргарита» исследователь С. Максудов высказывает гипотезу о том, что клиника Стравинского выглядит как эвфемизм тюрьмы [113].

Фёдор Стравинский – знаменитый оперный певец; его сын – Игорь Стравинский – прославленный композитор. При интерпретации фамилии булгаковского героя И. Белобровцева и С. Кульюс подчёркивают, что творческая манера И. Стравинского вызывает аналогии с творчеством М.А. Булгакова. В частности, по мнению И. Белобровцевой и С. Кульюс, общей тенденцией в художественных произведениях М.А. Булгакова и И. Стравинского является «склонность к использованию различных стилевых моделей, сочетание фарсового, балаганного и мистериального, сакрального и кощунственного» [23, с. 266].

Близость темы дома и театра прослеживается и в другом романе М.А. Булгакова – «Жизнь господина де Мольера». Жан Батист Поклен<sup>16</sup> живет в доме, который парижане называли «обезьяньим». «Надо полагать, – пишет А.А. Кораблёв, – автор романа о дьяволе хорошо знает и помнит, что, по известному выражению, дьявол – обезьяна Бога и что искусство – это тоже обезьянство (так, он не преминёт заметить и отчеркнуть, что Мольер родился в «обезьяньем доме»)» [83, с. 200]. Продолжая эту мысль отметим также, что обезьяны в булгаковском романе «Жизнь господина де Мольера» описаны прежде всего как «гримасницы», призванные отразить и подчеркнуть саму специфику актёрского дела: «Чего же и требовать от человека, выросшего в компании гримасниц-обезьян?» – спрашивает повествователь булгаковского романа у читателя. Жизнь актёра и драматурга прямо зависит от домашнего пространства, в лоне которого Мольер рос и формировался; о связи Мольера с родным обезьяньим домом свидетельствует тот факт, что при создании своего герба данный булгаковский герой пользуется изображением именно обезьян, или – в формулировке повествователя – мольеровских «хвостатых приятельниц, карауливших отчий дом».

---

<sup>16</sup> Отметим, что образ героя – французского актёра и драматурга Жана Батиста Мольера – прямо проецируется на автора романа – М.А. Булгакова. В частности, известны слова М.А. Булгакова о том, что первый человек, с которым он встретится на том свете, будет именно Мольер.

Таким образом, в рамках домашнего пространства М.А. Булгаков развёртывает как бы театральное действие в миниатюре, которое сопровождается различным музыкальным сопровождением: оперой «Аида», «Пиковая дама», «Фауст», «Евгений Онегин», «Ночь перед рождеством»<sup>17</sup> и другими. Музыка, звучащая в домах, обрамляет ход всего повествования, буквально становится музыкой в художественном слове, а, значит, меняет и саму родо-жанровую природу булгаковских произведений – актуализирует в романах М.А. Булгакова драматическое и лирическое родовые начала. Беззвучие и тишина, которые воспринимаются Мастером и Маргаритой, не являются характеристиками земного дома и даже земного мира; они принадлежат к «реалиям» Вечного Дома, находящегося, по-видимому, за рамками художественного пространства произведения. Возможно, булгаковские герои – Мастер и Маргарита – покидают свои земные дома и тела и стремятся в Вечный Дом, чтобы преодолеть художественность того литературного произведения, условными рамками которого они были ограничены. Отметим также, что тема Вечного Дома могла быть обнаружена М.А. Булгаковым в Торе: «уходит человек в вечный дом свой, а плакальщики кружат на площади»; в Библии, во Втором послании к Коринфянам: «мы имеем от Бога жилище на небесах, дом нерукотворённый, вечный» (2Кор. 5:1). Мы целенаправленно не рассматриваем вопрос о том, кто даровал булгаковским героям Вечный Дом; в контексте нашей работы важно другое.

Как представляется, дом Мастера и Маргариты находится за пределами мира, его основных координат – времени и пространства, так как назван Вечным, а вечность традиционно осмысливается как противоположная категории времени. Если печать времени лежит на земных предметах, реалиях, людях, то Вечность в определённой степени противопоставляется земному и живущему. «Оппозиция вечность – время, с древнейших времён определявшая структуру человеческого мышления, – пишет Ф.П. Фёдоров, –

<sup>17</sup> Как отмечает И.Ф. Бэлза, в «Белой гвардии» «название дано неточно – «Ночь перед рождеством»» [38, с. 56], в булгаковском же тексте – «Ночь под Рождество»: «В окнах настоящая опера «Ночь под Рождество» – снег и огонёчки».

в реализме снята в результате абсолютного преодоления сверхреального, вечности» [174, с. 431]. Однако в контексте последнего булгаковского романа вечность не только не преодолена, но она является основной характеристикой Дома, который получают в награду Мастер и Маргарита. Итак, если перечисленные дома, квартиры, жилища могут быть названы всё-таки домашним пространством вне зависимости от их характеристик – положительных или негативных, то Вечный Дом Мастера и Маргариты – это скорее метапространство, которое хотя и содержит атрибуты земного – свечи, венецианское стекло, комната, вьющийся виноград, голоса, друзей – но таковым не является. Обретение Вечного Дома демонстрирует способность булгаковских героев выходить за рамки художественного пространства, которое в романе является театральным: победа над художественным временем становится для Мастера и Маргариты залогом перехода в иные формы бытия, в иные состояния.

В булгаковедении общепринятым стал тезис о том, что Город и Дом являются основными составляющими булгаковского романного пространства. В частности, исследователями отмечалось, что образ Дома «естественен для Булгакова: он возник из его детских впечатлений и затем на протяжении всей его жизни оставался воплощением жизненного идеала, символом его веры» [81, с. 241]. Надо полагать, что столь же естественным и органичным для М.А. Булгакова было и обращение к образу церкви, к таинствам, происходящим в её лоне, ведь церковь – это тоже Дом, Божий Дом на земле (церковь от греч. *kyriake (oikia)*, букв. – божий дом). Тот многоплановый образ церкви, который получил своё художественное преломление в четырёх булгаковских романах – «евангелиях», формировался в творчестве М.А. Булгакова постепенно и, видимо, не без влияния отца писателя – А.И. Булгакова, профессора церковной истории Киевской духовной академии.

Как правило, образ церкви в романах М.А. Булгакова присутствует имплицитно – в городском и домашнем пространстве он проявляется через

сакральную атрибутику, молитвенное слово, через обращение к христианской символике, а также выполнение героями особых ритуальных действий. Так, в киевском городском пространстве романа «Белая гвардия» события будто бы обращены к древнейшему христианскому символу – кресту: «Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в чёрную, мрачную высь полночный крест Владимира». Можно заметить, что название улицы – Крещатик, молитва Елены перед иконой Богородицы, горящие лампадки в доме Турбиных, отсвет Рождества составляют с основным городским символом – крестом – единое коннотативное поле. Внутри художественного пространства «Белой гвардии» все эти составляющие элементы объединяются и создают атмосферу некоего сакрального действия, в которое вовлекаются действующие лица произведения. Однако можно заметить и другое: конкретно-визуализированное описание литургии в «Белой гвардии» несёт в себе приметы, которые вообще противопоставлены богослужению: «Маленькие колокола тьякали, заливаясь, без ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе и, забавляясь, поднимал гвалт. В чёрные прорези многоэтажной колокольни встречавшей некогда тревожным звоном косых татар, видно было, как метались и кричали маленькие колокола, словно яростные собаки на привязи». Богослужение в «Белой гвардии» превращается в литургию наоборот, в оперетку, чёрную мессу, которая спустя некоторое время будет происходить уже в другом булгаковском романе – «Мастер и Маргарита». Помещая Воланда в нехорошую квартиру, М.А. Булгаков формирует внутреннее пространство этой квартиры из характерных элементов: стол покрыт церковной парчой, пахнет ладаном, льётся свет, похожий на церковный, наконец, блюдо из чистого золота воспринимается как чаша для святых даров. Отметим, что в черновом варианте – «Чёрный маг» – на Воланде была надета золотая парча, «на коей были вышиты кресты, но только кверху ногами». Все эти декорации подготавливают ум и сознание читателя к великому сатанинскому балу,

который, условно говоря, тоже будет проходить под символом перевёрнутого креста.

Символичным является и музыкальное сопровождение воландовской чёрной мессы – это джазовое произведение, написанное Винсентом Юсмансом, – фокстрот под названием «Аллилуйя»<sup>18</sup> (буквально: «хвалите Господа»). Как известно, в христианской церкви возглас «аллилуйя» относится к ипостасям Святой Троицы – Отцу, Сыну, Святому Духу, а потому произносится троекратно. По-видимому, в «Мастере и Маргарите» нет прямого обращения к ипостасям Святой Троицы, если только не считать таковой Воланда со своими присными – Коровьевым и Бегемотом. О них в романе сказано: «Тройка двинулась в Патриарший...», «Тройка мигом проскочила по переулку и оказалась на Сприридоновке». По мнению исследователей, данные герои выступают как «сатанинская интерпретация божественной Троицы» [81, с. 46]. Воланд со своей свитой в первых же сценах романа предстают «в виде инфернальной тройцы» [23, с. 225], что подготавливает сознание читателя к проведению сакральных действий или же ритуалов, которым в романе сопутствует характерная музыка. Так, исследуя природу музыкального сопровождения в «Мастере и Маргарите», булгаковеды О. Кушлина и Ю. Смирнов подчёркивают, что в романе фокстрот «Аллилуйя» «исполняется столько же раз, сколько и в припеве христианского богослужения» [95, с. 287].

Первый раз эта мелодия звучит в доме Грибоедова: «Тонкий голос уже не пел, а завывал: «Аллилуйя!» Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад». Характерно, что комментаторы «Мастера и Маргариты» называют грибоедовских литераторов именно «братьями во литературе»<sup>19</sup>, которые участвуют в «бесовских игрищах» [23]. Сам же напев

<sup>18</sup> «Аллилуйя» звучит также в пьесе М.А. Булгакова «Блаженство»; в пьесе «Зойкина квартира» «Аллилуйя» – имя одного из героев.

<sup>19</sup> Такое именование, вероятно, связано и с количеством заседающих литераторов – их в романе двенадцать, как и апостолов, хотя из заявленных двенадцати автором названы только девятеро. Коннотации данной

«Аллилуйя» как бы ускоряет ход событий, под влиянием музыки в доме Грибоедова всё движется и меняется: «Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда». Прерывание данного музыкального сопровождения связано с приостановкой общего хода действия: в черновом варианте романа «Мастер и Маргарита» весть о смерти Берлиоза сопровождалась репликой Арчибальда Арчибальдовича – пират приказывал прекратить фокстрот, музыка утихала – и весь совсем недавно пляшущий Грибоедов буквально застывал. Прозвучав во второй раз при появлении чертовского воробушка у профессора Кузьмина, в заключительный – третий – раз «Аллилуйя» исполняется на великом балу у сатаны. Здесь, впрочем, как и на заседании в Грибоедове, действие происходит в полночь, есть широкий круг участников, или же братия, которая объединяется во время ритуальной трапезы и плясок.

Исследователями булгаковского творчества уже отмечалось, что великий бал – это «кульминация романа, для читающего – момент исключительный, момент «прозрения», когда становится очевидной необходимость и логическая связанность всех предшествующих и последующих событий» [81, с. 44]. В определённом смысле заседание в Грибоедове является предвосхищением сатанинского бала, его так называемой репетицией, осуществлённой при помощи московских литераторов. Если «Аллилуйя» в Грибоедове пока лишь только маркирует пространство как инфернальное, то на сатанинском балу она выполняет и другую функцию. Объединяясь в единое коннотативное поле со значимыми элементами чёрной мессы – омовением, чашей-черепом, пресуществлением вина в кровь, «Аллилуйя» становится не обращением к божественным ипостасям, а скорее взыванием к Воланду со свитой. Напомним, что

---

параллели «литераторы – апостолы» могут быть обнаружены и в черновом варианте «Мастера и Маргариты», где Иванушка приветствует заседающих словами: «Здорово, православные».

«Аллилуйя» звучит на балу у сатаны в третий – последний в «Мастере и Маргарите» – раз, как бы концентрируя происходящее. Значение данного музыкального произведения для проведения чёрной мессы может быть полнее раскрыто при рассмотрении состава исполнителей. Вероятно, на балу у Воланда «Аллилуйя» звучит в исполнении именно обезьяньего оркестра, а, как известно, дьявол – это обезьяна бога. В данном контексте уместно привести цитату из П.А.Флоренского: «Если дьявола называла средневековая мысль “обезьяной Бога”, а искушитель прельщал первых людей замыслом быть “как боги”, т. е. не богами по существу, а лишь обманчивой видимостью их, то можно вообще говорить о грехе — как об обезьяне, о маске, о видимости реальности, лишенной ее силы и существа» [181, с. 145].

Отметим также, что «Аллилуйя» в «Мастере и Маргарите» является прежде всего джазовым произведением, значит, оно основано на импровизационном начале, то есть по природе своей не является каноническим. Для богослужения же характерно наличие определённой схемы, которая складывалась веками. Так, например, размышляя о божественной литургии, учитель М.А. Булгакова – Н.В. Гоголь – выделял несколько этапов литургии: проскомидию, связанную с жизнью Христа до Его появления в мир; литургию оглашенных, к которой первоначально допускали тех, кто ещё не принял крещения, а только готовился быть христианином; литургию верных, то есть собственно Евхаристию. Иными словами, импровизационные элементы во время литургии – такие, как джазовая «Аллилуйя», – изменяют или даже искажают саму суть процесса, во многом способствуют превращению богослужения в нечто, прямо ему противопоставленное. В контексте булгаковского романа таким событием становится чёрная месса, происходящая на великом балу у сатаны. Здесь сакральное слово «аллилуйя» не «сопутствует всякий раз тем священнодействиям, когда сам Господь исходит к народу в образе евангелия или Даров святых» [55, с. 31]. Однако оно используется как характерный составляющий элемент такой службы, такой «литургии», которая будет

адекватна для всего художественного произведения, обозначенного самим М.А. Булгаковым как «роман о дьяволе». Важно подчеркнуть, что богослужение наоборот совершается при непосредственном участии воландовской свиты, внутри которой исследователи О. Кушлина и Ю. Смирнов выделяют следующие иерархические отношения: «Воланд – сатана, князь дьяволов, Азazelло – дьявол, Коровьев – чёрт, Бегемот – бес, Гелла – ведьма» [95, с. 297]. Иерархия же характерна и для церкви: так, апостол Павел говорил о церкви как о Теле Христовом, состоящем из «разных членов, причём, хотя все члены являются равноценными как члены одного тела, однако они имеют между собою различия по своему месту в теле» [36, с. 66]. Присные Воланда выполняют строго свои функции, у каждого из них есть автономная сфера действий: например, для первой встречи с Маргаритой выбирается именно Азazelло – «демон любви», который позже отравит Мастера и Маргариту, Гелла выполняет роль служанки и т.д.

По своей сути церковное богослужение, равно как и чёрная месса, в романах М.А. Булгакова представлены прежде всего как ритуальное действие, что, впрочем, уже было отмечено в исследовательской литературе – правда, в более широком смысле: «В романе Булгакова всё ритуал, вся жизнь в её проявлениях, вплоть до бытовых реплик и жестов, на всём печать времени и всё сквозит вечностью» [81, с. 43]. В сущности, ритуал, осуществляемый на балу у сатаны, даёт ключи для интерпретации поэтики пространства нехорошей квартиры. То, что артист Воланд со своей труппой живёт в помещении с сакральной атрибутикой, не покажется таким уж кощунством, если вспомнить, что театр возник из именно из религиозной церемонии, то есть ритуала, во время которого «умирал Бог, чтобы затем он воскрес вновь, казнили пленника, устраивали шествие, оргию или карнавал» [137, с. 294]. Таким образом, фигура Воланда может быть рассмотрена ключевой для интерпретации вообще всего романа о дьяволе, романа «Мастер и Маргарита», который может считаться синтетическим не только формально,

в смысле взаимодействия родовых начал, но и содержательно. В «Мастере и Маргарите» происходит такое действие, которое по природе своей ритуально, то есть связано со всеми видами искусств в их нерасчленённом единстве. В данном контексте интерес представляет исследование П.А. Флоренского, с некоторыми трудами которого автор «Мастера и Маргариты» был знаком: философ в своих трудах обращает внимание на то, что храмовое действие представляет собой синтез искусств, вовлекающий в свой круг искусство вокальное и поэзию всех видов. Можно предположить, что для М.А. Булгакова синтетической формой, стремящейся к взаимодействию различных видов искусств, стал именно роман как жанр, внутри которого содержатся различные родовые начала и происходят действия, органично связанные с ритуалом, а через его посредничество – с театром и церковью.

Итак, в романах М.А. Булгакова три родовых начала – эпическое, лирическое, драматическое, три вида искусств представляют собой особое триединство, реализовавшее себя при помощи словесного инструментария внутри конкретного художественного целого. Учитывая, что в булгаковских произведениях происходят ритуальные действия, романы автора можно рассматривать и как мистическое тело, посредством которого объединяются автор, герои и читатели. Надо полагать, что данная мысль может быть применена и для интерпретации булгаковского творчества – в частности, романов писателя, в которых автор при помощи языковых средств демонстрирует связь театрального и церковного действия.

#### **3.4. Неконвенциональное отношение к языковому знаку как способ создания «магической реальности» в «Мастере и Маргарите»**

Являясь едва ли не важнейшей для творчества писателя, проблема художественного слова касается как общих родо-жанровых характеристик (слово в романе), так и авторской идейно-образной системы (тема вавилонского смешения языков, многоязычия героев, различных речевых жанров). В этом научном контексте опорными для нас являются фундаментальные литературоведческие работы (М.М. Бахтин), а также специальные исследования по булгаковедению (И. Белобровцева, С. Кульюс, А.А. Кораблёв, Е.А. Иваньшина, М.С. Петровский и др.). Наша задача состоит в том, чтобы рассмотреть основные этапы формирования булгаковской теоретико-литературной концепции, связанные с идеей художественного слова в «Мастере и Маргарите».

Постановка и рассмотрение вопроса о специфике слова в «Мастере и Маргарите» небезосновательно апеллирует к самой художественной материи произведения, к тому языковому и речевому концентрату, который реализуется в сложной жанровой форме. Анализируя предысторию романного слова, М.М. Бахтин отмечал, что «язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения» [16, с. 416], – таким образом, рассматриваемый жанр может быть охарактеризован как образы языков, состоящих в диалогических отношениях и в своём единстве представляющих литературный язык эпохи.

Данная черта прямо связана с генетической памятью жанра, так как первоначально термин «роман» применялся к группе произведений на романских языках. Последние восходят к латыни (впоследствии ставшей своеобразным маркером письменной традиции, книжности, церемониала), однако развивались на основе некогда единого народно-латинского языка (преимущественно устная традиция). Отсюда своеобразная синтетичность романа как жанра – она проявляется в способности апеллировать одновременно к различным языкам и их функциям, к различным стилям и, вероятно, родовым началам.

В контексте бахтинской идеи о генезисе романного слова, его способности объективировать строго лирическое, эпическое, драматическое вплоть до смешения, целесообразно проанализировать некоторые аспекты, связанные с художественно-языковым спецификом конкретного произведения.

Рассматривая в «Мастере и Маргарите» слово именно как романное, с подчёркиванием и актуализацией жанровой природы, следует учитывать генетическую связь романного слова с *многоязычием и смехом* (М.М. Бахтин).

Прежде всего, обратим внимание на то, как в булгаковском романе разнопланово раскрывается тема многоязычия. Имплицитно она осуществляется через речевые зоны героев и самих героев, которые играют едва ли не важнейшие роли: полиглотом является Мастер, его герой Понтий Пилат, Иешуа. Можно предположить, что знание языков в булгаковском художественном мире является признаком не только просвещения, но и посвящения в онтологические тайны. Примечателен в этом контексте эпизод из чернового варианта романа, а именно – сцена приготовления к великому балу у сатаны: «Да, ещё, – Коровьев шепнул, – языки, – дунул Маргарите в лоб».

Происходящее во время мессы выглядит как возможность ментальной сопричастности Маргариты и тех иностранцев, которые приглашены на бал; данный момент сопричастности со стороны Маргариты – её сочувствие, радость, внимание к гостям – осуществляется, по-видимому, через ментально-языковую сферу. Не зря великий бал у сатаны обнаруживает некоторое сходство с вавилонским столпотворением: между приглашёнными и хозяевами бала улавливается наличие единой словесно-языковой сферы или, точнее сказать, похожесть онтологических установок, реализуемых через единую словесную сферу, по своему функционированию напоминающую язык людей, строящих вавилонскую башню и сам город.

Вавилонское смешение языков, ниспосланное богом за дерзновение проникнуть в сакральное пространство, приводит к разрушению единой языковой сферы, а, значит, разрушается и причастное ей сообщество. Любопытно, что в завершении сатанинского бала едва ли не по той же причине происходит ритуальное убийство барона Майгеля: он – наушник и шпион, который лишается жизни за «развитую разговорчивость», «чрезвычайную любознательность», а точнее – желание проникнуть в пространство Воланда и приближённых, чтобы огласить увиденное.

Заметим: барон Майгель во время бала описан как принципиально молчаливый субъект, чем, вероятно, подчёркивается не только эмоциональное состояние героя, но и его исключённость из области действия и говорения присутствующих на воландовской мессе, чуждость и невозможность идентифицировать собственную позицию в речи среди гостей дьявола, свиты. Возможно, что косвенным следствием появления Майгеля как потенциального носителя чужого слова становится завершение сакрально-языкового действия чёрной мессы: «Толпы гостей стали терять свой облик. И фрачники и женщины распались в прах. Тление на глазах Маргариты охватило зал, над ним потёк запах склепа».

Стоит подчеркнуть, что в «Мастере и Маргарите» Булгаков прямо указывает на взаимосвязь между библейским сказанием о башне в Вавилоне и проделками Воланда со свитой. Сеанс чёрной магии в Варьете, похожий на репетицию великого бала, протекает в атмосфере пародийного взаимопонимания: девица со шрамом на шее (вероятно, Гелла) тарыхтит по-французски. Но удивительно было то, что «её с полуслова понимали все женщины, даже те из них, что не знали ни одного французского слова». Такого рода отсутствие языкового барьера сменяется ожидаемым – в контексте библейского сказания о Вавилоне – финалом: «...в Варьете после всего этого началось что-то вроде столпотворения вавилонского», «...слышались адские взрывы хохота, бешеные крики, заглушаемые золотым звоном тарелок из оркестра».

На наш взгляд, принципиально важно, что с темой смешанных языков едва ли не всегда связан Воланд со своими приближёнными. Так или иначе, их деятельность соприкасается с работой со словом: например, одна из ипостасей Коровьева – переводчик; в финале романа выясняется, что он сочинил каламбур о свете и тьме. Надо полагать, что это сочинение имело художественно-изобразительную ценность, раз за его написанием последовало наказание.

Нет повода для сомнений и в том, что свита Воланда – это мастера разговорного жанра, использующие знание психологических тонкостей беседы, публичной речи, доверительных диалогов и т.д. Без труда можно вспомнить словесные выходки Бегемота, трескотню Коровьева, Азazelло с его точными формулировками, умением уговаривать и т.д.

Также в тексте подчёркивается свободное владение свитой устойчивыми выражениями конкретного национального языка – стоит привести в виде примера речь одного из воландовских приближённых: «Произошло подсчитывание, пересыпаемое шуточками и прибаутками Коровьева, вроде «денежка счёт любит», «свой глазок – смотрок» и прочего такого же».

В этой логике закономерно, что сам Воланд является полиглотом – знание иностранных языков (хотя трудно сказать, какой язык является родным для булгаковского дьявола) не выглядит как ролевой приём, как только игра; скорее, оно даёт специфический ключ к пониманию ментально-языкового плана человека как такового, будь то москвич или житель Ершалаима.

Между тем, заметим, что Воланд говорит с то появляющимся, то исчезающим акцентом, Азazelло гнусавит, речь Коровьева сравнивается с трескотнёй; эти особенности произношения косвенно указывают на искажение языка, на котором говорят герои. И если верно, что язык в определённой мере характеризует носителя, отражает внутренний мир говорящего, то становится очевидным: у булгаковских героев внутренний

мир очевидно искажён; они имеют отношение к кривому бытию, на что прямо указывает как портрет (кривоглазие, асимметрия лица, наличие животных черт и т.п.), так и специфически маркированное произношение.

Акцент, гнусавость и тому подобные особенности нарушают речевой строй языка и, возможно, повествования. К тому же, как отмечает Р. Джулиани [59], для воландовской свиты (это в значительной мере касается и самого мессира) зачастую характерно специфическое «выкрикивание», генетически связанное с кукольным театром: происходит голосовое выделение каждого слова реплики, в результате чего смысл высказывания либо затемняется, либо нивелируется в пользу чисто голосового (звукового, шумового) акцента.

Итак, обозначенные особенности произношения могут быть интерпретированы следующим образом: с одной стороны, они – всего лишь дополнение к облику героя, с другой – являются факторами, которые воздействуют на звуковую оболочку произносимого, искажая тем самым его внутреннюю форму. И если попытаться отыскать антипода такому искривлённому обращению со словом и воплощению в нём, то, надо полагать, это будет Иешуа<sup>20</sup>.

Иешуа является полиглотом. Этот факт несколько удивляет Пилата, но внимательными исследователями было отмечено: во время допроса прокуратором язык меняется девять раз (Гаспаров Б.М. [46]), что не оставляет и следа от сомнений в знаниях Иешуа: он действительно владеет греческим, арамейским, латинским.

На наш взгляд, в сцене допроса кульминационным является вопрос Пилата о том, не является ли арестант врачом. И тогда значение приобретает не столько языки, на которых говорят, сколько понимание участниками диалога внутренней формы произносимых слов.

---

<sup>20</sup> Примечательно, что с учеником Иешуа – Левию Матвеем – Воланд хотя и говорит по поводу одного и того же, но разговор происходит на разных языках. Здесь "разные языки" не в смысле полиглотства, а, скорее, в значении принадлежности к разным ведомствам: язык Воланда принципиально отличается от человеческого.

По-видимому, в рассматриваемом эпизоде слово «врач» актуализирует собственную этимологию: от древнерусского «врати» в значении «говорить», заговаривать, подвергать языковому воздействию. (В этом смысле правомерно заметить и определённое сходство между сферами деятельности Булгакова: врач – писатель.) Неспроста Иешуа, в образе которого ощутима идея Логоса, стремится именно словом изменить окружающий его мир. Эта мысль обрамляет роман Мастера: в самом начале, в сцене допроса Га-Ноцри мечтает поговорить с Марком Крысобоём и таким образом изменить его; словом же – греческим ли, арамейским или латинским – Иешуа потенциально может повлиять на Пилата. Бесконечность этого языкового, подчас диалогического влияния, раскрывается в эпилоге романа о Пилате: отпущенный Мастером на свободу, римский прокуратор желает договориться с Га-Ноцри о том, о чём не успел; и, как утверждает Воланд, «может быть, до чего-нибудь они договорятся».

Рассмотрев частные примеры, в которых представлено очевидное многоязычие (герой как полиглот), перейдём к более сложным моментам, когда речь героев и само повествование является многоязычным, то есть представляет собой взаимодействие, а зачастую и взаимопроникновение, различных языковых пластов. Для этого обратимся к концептуально значимой для нас бахтинской статье.

Идея М.М. Бахтина о возможности романного слова объективировать сугубо эпическое, лирическое, драматическое начало вплоть до смешения вполне может быть применима к булгаковской поэтике. Можно заметить следующее: многоязычие как наличие нескольких языковых пластов, функционирующих в самых различных сферах – быт, официальное общение, искусство, советская культура, апеллирует в «Мастере и Маргарите» к известным трём родовым началам.

О драматическом компоненте булгаковского романа писали многие исследователи; фундаментальное значение этого родового начала для Булгакова, быть может, лучше всего в научной литературе отражает

стремление литературоведов создать применительно к творчеству данного автора особую типологию, в соответствии с которой каждый роман писателя может быть назван театральным (М.С. Петровский [139-140], С. Максудов [113], Е.А. Иваньшина<sup>21</sup> [70-71]). Условившись, что в контексте авторского творчества драматическое связано с темой театра, отметим следующее.

Уже с первой главы «Мастера и Маргариты» заметно, как много герои *говорят* (ср. с табуированием – «Никогда не разговаривайте с неизвестными»): почти вся глава состоит из диалогов Бездомного и Берлиоза.

Их беседа в романе выглядит как драматический фрагмент или даже микропьеса, что, быть может, во многом и способствует появлению героев, связанных с идеей сцены, – Воланда и свиты.

Мысль о том, что Воланд – актёр, а его приближённые – труппа (эта идея в вариациях высказывалась А.З. Вулисом [44], Р. Джулиани [59], Е.А. Яблоковым [199], И.Е. Ерыкаловой [61] и др.), подтверждает факт стилистического многоязычия речи этих героев. Театр, проникая в самые разнообразные сферы жизни, охватывает соответственно всевозможные языковые пласты, будь то ругательства, официально-деловые разговоры, нейтральные беседы, паясничание и т.д. Сравним, например, реплики Коровьева: «Пойду приму триста капель эфирной валерьянки», «Так вот, чтобы убедиться в том, что Достоевский – писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение?», «...я позволю себе смелость посоветовать вам, Маргарита Николаевна, никогда и ничего не бояться». И именно в драматическом искусстве слово, вне зависимости от его стилевой принадлежности, выступает зачастую эквивалентом действия: за воландовским обещанием отрезать голову, несмотря на кажущуюся несуразность, незамедлительно следует процесс декапитации.

---

<sup>21</sup> В автореферате на соискание учёной степени доктора наук Е.А. Иваньшина [71] связывает театр со смешением языков, которое является, по мнению исследователя, конструктивным принципом булгаковского творчества. "Принцип языкового смешения осознан самим текстом, - пишет Е.А. Иваньшина, - и выведен в сферу метасемантики" [71, с. 9]. Исследователь также утверждает, что у Булгакова многоязычие есть необходимое условие для текстопорождения.

Концептуально важная идея театра, усиленная использованием слов единого семантического поля – балаган, петрушка, суфлёр, фокусник, фокус, клетчатый, рыжий, шут и т.д. – демонстрирует, что для воландовской свиты сценическим пространством является вся жизнь во всех её проявлениях, игра в которую и с которой не знает запретных тем, запретных языков.

Не менее важно, чем драматическое, эпическое начало в романе. Его несомненная компонента для булгаковского творчества отмечалась в исследовательской литературе в связи пристальным вниманием писателя к истории, самому ходу исторического процесса, протеканию событийного ряда во времени: Булгакову «словно на роду было написано стать летописцем. Последовательно, начиная с первых лет революции, он описывает всё то, что кажется ему важным, не подлежащим забвению. Даже тон его нередко стилизован под летописный» [83, с. 113]. Это эпическое летописание зачастую связано у автора с изобразительностью повествования: хронологически и пространственно удалённые от советской Москвы, ершалаимские герои и события не выглядят блеклыми, напротив – можно заметить едва ли не оптическую точность и яркость булгаковской системы образов вне зависимости от их принадлежности к тому или иному континууму.

Само наличие эпического компонента позволяет повествованию развёртываться в пространстве и во времени – таким образом как бы воссоздаётся многомерная модель художественного мира, внутри которой живут герои из разных исторических эпох. Также в данном случае многомерность булгаковского пространства коррелирует со стилистической многомерностью художественного слова в произведении. И в этой логике действительно язык романа «нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей. И различные плоскости в разной степени отходят от этого авторского центра» [23].

Если эпическое в «Мастере и Маргарите» способствует развёртыванию повествования вплоть до ощутимой структурности пространства, то

лирический компонент, вкраплённый в прозаический текст, метрически и ритмически его маркирует. Так, И. Белобровцева и С. Кульюс в главе «Маргарита», где очевидно наличие лирических отступлений, выделяют элементы метрической прозы, «вплоть до наличия хореев («Кто сказал тебе, что нет на свете...») и амфибрахия («За мной, мой читатель, и только за мной...»)» [23, с. 339]. Здесь, на наш взгляд, ритм и размер способствуют возникновению суггестии и повышенному психологизму булгаковской прозы.

Рассматривая в связи с темой многоязычия известные родовые начала, которые имеют место быть в «Мастере и Маргарите», важно обратить внимание на статью Р. Джулиани [59] о взаимодействии некоторых жанров театра и романа Булгакова. Исследовательница подчёркивает, что композиция романа напоминает вертеп, в верхнем ярусе которого разыгрывается мистерия страданий Христа. Здесь «булгаковский язык вливается в русло литературного языка, созданного великой традицией русского романа, приближаясь к объективности исторического повествования» [59, с. 323]. Нижний же уровень вмещает в себя московский пласт, где «повествование приближается к разговорной речи, приобретает живость бытового языка» [59, с. 324].

Соглашаясь с данными тезисами, добавим: отмеченные языковые сферы, равно как и связанные с ними родовые начала, не существуют в изоляции друг от друга, они взаимодействуют и взаимопроникают, демонстрируя динамику и богатство языка художественного произведения. Зачастую между этими сферами происходит едва ли не важнейший для поэтики процесс – *смешение*; надо полагать, что следствием этого процесса является значимое и характерное для М.А. Булгакова явление – *смех*.

В «Мастере и Маргарите» это явление отражает не столько эмоциональное состояние, сколько обнаруживает принадлежность к обрядово-ритуальной сфере. Поясним: временной срез ершалаимских и московских глав затрагивает Пасху. В тексте прямо речь идёт о Пасхе

иудейской – празднике опресноков, который проходит в Ершалаиме: «Город был залит праздничными огнями. Во всех окнах играло пламя светильников, и отовсюду, сливаясь в нестройный хор, звучали славословия». Вероятно, что параллельно ершалаимскому церемониалу в честь праздника опресноков в московских главах звучит так называемый «пасхальный смех» (термин М.М. Бахтина [13]). Он в духе *parodia sacra* как бы выворачивает наизнанку происходящее в Ершалаиме, так что направленность его напоминает устойчивое выражение *и смех и грех*.

По-видимому, правомерно говорить даже о проявлении целого пласта смеховой культуры в «Мастере и Маргарите». Он может быть практически обнаружен в связи с теми признаками, которые выделял М.М. Бахтин в известной работе [13]. Обрядово-зрелищные формы, а именно – празднества карнавального типа, различные площадные действия, связаны с Воландом и его свитой: карнавальным по своей сути является великий бал у сатаны [94], площадными действиями выглядят те сценки, которые разыгрывают шуты – Коровьев и Бегемот (на манер петрушки, балагана и т.д.).

Язык воландовских приближённых пестрит различными формами и жанрами фамильярно-площадной речи. Прежде всего, это всевозможные *ругательства*: вспомним, как длинно и даже непечатно ругается Маргарита на толстяка в главе «Полёт», рефреном по ходу повествования звучат чертыхания в вариациях (к чёртовой матери, чёрт знает где, чёрт знает как и т.д.). Пример *пародийной клятвы* можно найти в доносе Коровьева на председателя домкома Босого; донос заканчивается так: «Но заклинаю держать в тайне моё имя. Опасаюсь мести вышеизложенного председателя». (Заметим, что она антагонична подлинной, которую даёт Бездомный мастеру как ученик учителю в знак отрешения от прошлой жизни, от плохих стихов: « – Обещаю и клянусь! – торжественно произнёс Иван».)

Важным в словесно-ритуальном смысле является и сцена оплакивания покойника: дьявольский переводчик одновременно и прославляет, и *осмеивает* Берлиоза. Даже дядя погибшего Максимилиан Поплавский (один

из умнейших людей в Киеве, как говорит о нём повествователь) принимает Коровьева за сердечно сочувствующего. Между тем, эффектная сцена оплакивания Берлиоза, к смерти которого рыдающий был причастен, заканчивается вполне ироническими словами дьявольского подручного: «Нет, не могу больше! Пойду приму триста капель эфирной валерьянки!».

Можно заметить, что свита Воланда в гротескной форме реализует собственную причастность к пласту народной смеховой культуры посредством сочинения разного рода документов, пестрящих каламбурами и всяческими языковыми приёмами, что вызывает весьма специфический трагико-иронический эффект. Напомним телеграмму, которую отправляет Бегемот Поплавскому от лица погибшего Берлиоза: «Меня только что зарезало трамваем на Патриарших. Похороны пятницу, три часа дня. Приезжай. Берлиоз». Или же оправдательный документ для супруги Николая Ивановича: «Сим удостоверяю, что предьявитель сего Николай Иванович провел упомянутую ночь на балу у сатаны, будучи привлечён туда в качестве перевозочного средства... поставь, Гелла, скобку! В скобке пиши «боров». Подпись – Бегемот». Вместо даты появляется слово «уплочено» и т.д.

В духе *смеховой риторики* построены и шуточные прения Бегемота с Геллой, Бегемота с Коровьевым; вероятно, к влиянию смеховой культуры можно отнести и фамильярно-площадное обращение воландовской свиты с москвичами (как правило, с целью их разоблачения): буфетчиком Соковым, Семплеяровым, Лиходеевым, Римским и многими другими. По отношению к персонажам, которым предстоит быть осмеянными, происходит внедрение в их личное пространство – как правило, подразумевающее телесный контакт и прямое воздействие: можно вспомнить, как в первой же главе Воланд вынуждает Берлиоза и Бездомного раздвинуться, чтобы сесть на лавку между собеседниками, а после пожимает руку редактору; Воланд со свитой вторгаются в нехорошую квартиру – личное пространство Стёпы Лиходеева, вторжение это заканчивается выбрасыванием директора Варьете в Ялту и т.д.

Итак, являясь подлинно романским, исторически связанным со смехом и многоязычием, слово в «Мастере и Маргарите» способствует возникновению специфического прозаического разноречия. В произведении оно представлено как многомерное взаимодействие «различных национальных и социальных языков, диалектов и речевых манер (языков сословий и социальных или региональных групп, профессиональных <...> жаргонов)» [161, с. 199].

Любой из обозначенных элементов представляет собой уже не столько принадлежащий к единой языковой системе ярус, сколько созданный автором и периодически воссоздаваемый читателем *образ* языка. На наш взгляд, именно этот образ способствует пространственному восприятию художественного произведения, его временной протяжённости, пространственной структуры и наличию визуального в литературе.

Как можно заметить, образ языка небезосновательно апеллирует к фигуре автора, к проблеме взаимоотношений творца и воспроизводимого им – вслед за сакральным глаголом – слова человеческого. В контексте булгаковского творчества эта проблема прямо связана с едва ли не древнейшей функцией языка – магической, тем более что идея магичности слова получила широкий резонанс в современной писателю философской мысли России (П.А. Флоренский, А. Белый и др.). В таком случае, вероятно, правомерно заметить в булгаковской литературно-теоретической концепции черты формирования поэтики «магического реализма».

Проблема неконвенционального (безусловного) отношения к языковому знаку актуализируется в связи с введением нескольких видов речевых жанров. В современной теории литературы семантическое наполнение понятия «речевой жанр» формируется благодаря фундаментальному исследованию М.М. Бахтина «Проблема речевых жанров» [19]. Согласно М.М. Бахтину, это «относительно устойчивые типы высказываний», которые объединяются в две группы: простые («первичные»)

и сложные («вторичные»). К первой группе относятся варианты бытового диалога, ко второй – романы, драмы и другие литературные формы.

Мы рассмотрим вторичный жанр *романа*, понимаемый нами, вслед за М.М. Бахтиным, как высказывание, имеющее композиционное и стилевое (стилистическое) своеобразие. Для анализа выбрано итоговое произведение М.А. Булгакова – «Мастер и Маргарита».

Композиционное построение булгаковского текста – это «роман в романе», что, учитывая координаты художественного пространства, позволяет обозначить главы как «московские» и «ершалаимские». При этом в булгаковедении утвердилась мысль о том, что «Мастер и Маргарита» также оказывается «романом о романе» [100, с. 52]. Структурная и идейно-тематическая характеристика булгаковского произведения актуализирует прежде всего жанровую природу романа, его принципиальную незавершённость (М.М. Бахтин) и открытость для первичных жанров, которые разнообразно представлены в «Мастере и Маргарите».

Первый тип простого жанра, актуальный уже с первых глав романа и на протяжении всего повествования, обозначен нами как *чертыхание*. «Легкомысленное, бездумное отношение к слову, абсолютное непонимание его магической природы, его исключительного в жизни человека значения – одна из главных причин несчастий булгаковских героев» [146, с. 91], – пишет Г.М. Ребель. Упоминание нечистой силы встречается в тексте на уровне устойчивых фраз типа: *бросить всё к чёрту, фу ты чёрт, какого чёрта ему надо, чёрт его возьми* (примеры взяты из первой главы «Никогда не разговаривайте с неизвестными»). Вербализация словесных формул такого типа становится приёмом, основанным на принципе реализации метафоры. *Фу ты чёрт* – восклицает Берлиоз, когда видит на Патриарших Коровьева, при этом фраза из ругательства переходит в буквальное название клетчатого. Примечательно, что прямое значение слова буквально формулируется в диалоге между Мастером и Маргаритой в 30 главе «Пора! Пора!»: *Чёрт знает, что такое, и чёрт, поверь мне, всё устроит!*

Высказывания такого типа по природе близки ко второй разновидности простого жанра – *предсказанию*. Например, в самом начале романа есть фразы типа: *Вам отрежут голову, Заседание не состоится, Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история*. Можно предположить, что их основное назначение состоит в том, чтобы усилить мотив *угадывания* событий. Вспомним слова Мастера о написанном им романе: *О, как я угадал! О, как я всё угадал* (глава 13, «Явление героя»).

Третий простой жанр – *клятва*. Её даёт Бездомный, когда обещает Мастеру не писать стихов: *Обещаю и клянусь* (глава 13, «Явление героя»). Развёрнутая формула клятвы даётся Маргаритой Мастеру: – *Клянусь тебе своею жизнью, клянусь угаданным тобою сыном звездочёта, всё будет хорошо* (глава 30, «Пора! Пора!»).

Четвёртый простой жанр – это *рассказ*. Он вводится автором в виде особой структуры, способной создавать микропространство. *И вот как раз в то время, когда Михаил Александрович рассказывал поэту о том, как ацтеки лепили из теста фигурку Вицлипуцли, в аллее показался первый человек* (глава 1, «Никогда не разговаривайте с неизвестными»). Сам процесс рассказывания у булгаковских героев сопровождается стремлением вовлечь слушателя в какую-либо нетипичную ситуацию: например, Бегемот рассказывает о том, как в течение девятнадцати дней скитался по пустыне и питался мясом убитого им тигра (глава 24, «Извлечение мастера»), Маргарита рассказывает сказку ребёнку о том, почему она стала ведьмой (глава 21, «Полёт») и т.д.

Особую группу речевых жанров, выделяемых нами в булгаковском тексте, представляют *этикетные*. Согласно Т. В. Шмелёвой [191], под этикетными (перформативными) жанрами подразумеваются, прежде всего, высказывания, относящиеся к «ритуальной действительности, организуемой социальными отношениями и обычаями». Чаще всего в тексте встречается извинение и благодарность. Они выступают в традиционной роли маркеров хорошего тона: *Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы,*

*помимо всего прочего, еще и не верите в бога?* (глава 1, «Никогда не разговаривайте с неизвестными»). Такой тип жанров можно назвать «перфективными» или же с «перфектной перспективой», подразумевая тем самым, что событие, о котором говорится, уже было совершено в прошлом и известно участникам общения.

Этикетные жанры приказа и угрозы имеют футуральную перспективу, то есть в «Мастере и Маргарите» они подразумевают событие или действие, происходящее в перспективе: *Жаль только, что я не удосужился спросить у профессора, что такое шизофрения. Так что вы уж сами узнайте это у него, Иван Николаевич!*; – *Подсолнечное масло здесь вот при чём, – вдруг заговорил Бездомный, очевидно, решив объявить незваному собеседнику войну, – вам не приходилось, гражданин, бывать когда-нибудь в лечебнице для душевнобольных?* (глава 1, «Никогда не разговаривайте с неизвестными»).

Итак, анализ булгаковского романа даёт представление о том, что в состав текста включен спектр простых жанров, которые формируют уникальный облик романа как сложного, вторичного жанра, формирующегося из различных по своей коммуникативной цели высказываний.

### **Выводы к третьей главе**

Творчество М.А. Булгакова интерпретируется нами в контексте особого мировидения писателя, понимаемого нами как магическое.

1. Основными составляющими художественного пространства булгаковских романов являются Город, Дом и Церковь как Божий дом на земле. Образ Города – Киева, Москвы, Ершалаима – хотя и обнаруживает черты сходства с реальными городами, но всё-таки связан со спецификой художественного мира, образ Города апеллирует к следующим категориям поэтики – вымысел и условность. При формировании пространства произведений М.А. Булгаков использует тот метод, который исследователь творчества писателя – М.С. Петровский – определил как «магический урбанизм». Соотношение перечисленных урбанистических пространств лежит в основе поэтики булгаковских романов, эти центры выступают как иллюзорные топосы, ведь город у М.А. Булгакова – это «декорации, место действия в самом общем смысле этого слова» [113, с. 215].

2. Образ дома в булгаковских романах символический; он обладает чрезвычайно широким коннотативным полем, зачастую сочетающим противопоставленные друг другу характеристики: это и семейный очаг, пристанище, приют, покой, жилище, ковчег, но одновременно и место действия инфернальных сил, место скорби, сумасшествия, смерть и т.д. Театрализация мира, осуществлённая в булгаковских романах, находит своё отражение и в рамках домашнего пространства: так, в «Белой гвардии», первом романе писателя, два этажа дома 13 по Алексеевскому спуску М.А. Булгаков «последовательно осмысляет и изображает как два этажа вертепа – украинского кукольного театра, народного мистериально-сатирического действия» [140, с. 141].

3. В контексте булгаковских романов образ церкви также связан с идеей театра и способствует её воплощению на уровне художественного пространства конкретного произведения. Как правило, образ церкви в романах М.А. Булгакова присутствует имплицитно – в городском и домашнем пространстве он проявляется через сакральную атрибутику, молитвенное слово, через обращение к христианской символике, а также

выполнение героями особых ритуальных действий. Так, в киевском городском пространстве романа «Белая гвардия» события будто бы обращены к древнейшему христианскому символу – кресту: «Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в чёрную, мрачную высь полночный крест Владимира». В «Мастере и Маргарите» сакральная атрибутика церкви прямо вписана в пространство «дома» – временного жилища Воланда, нехорошую квартиру № 50. Событийный ряд булгаковских романов актуализирует исторически сложившуюся связь театра и церкви: в театре, как и во время храмового действия, осуществляется синтез различных видов искусств.

4. Тенденция к объединению различных видов искусств, различных литературных родов последовательно реализована в романах автора – «Белой гвардии», «Жизни господина де Мольера», «Записках покойника» («Театральном романе»), «Мастере и Маргарите» – при помощи словесного инструментария. Таким образом, анализ художественного пространства романов М.А. Булгакова позволяет охарактеризовать урбанистическое, домашнее и церковное пространство как место действия в самом общем смысле этого слова, где живут и действуют герои-актёры. Можно предположить, что для М.А. Булгакова синтетической формой, стремящейся к взаимодействию различных видов искусств, стал именно роман как жанр, внутри которого содержатся различные родовые начала и происходят действия, органично связанные с ритуалом, а через его посредничество – с театром и церковью.

5. Время в романах М.А. Булгакова анализируется нами как четвёртое измерение по отношению к художественному пространству. Как следует из самой структуры данного раздела, категория художественного времени связана со следующими категориями: судьба и вечность. Важно подчеркнуть, что характерной особенностью булгаковской поэтики является

столкновение различных временных пластов с демонстрацией одновременного сходства и несходства времён, эпох, веков. По-видимому, в творчестве писателя находит своё отражение идея диалектики времени: хронологические характеристики булгаковских романов таковы, что одновременно предполагают и связь времён (например, ершалаимский и московский континуум в «Мастере и Маргарите»), но и их прерывание связи времён, что ведёт к возникновению апокалиптических мотивов.

6. Принципиальная незавершённость времени художественного в романах М.А. Булгакова связана прежде всего с неготовностью романа как жанра и ориентацией его – в терминологии М.М. Бахтина – на «неготовую действительность». Однако в незавершённости художественного времени есть и безусловный содержательный аспект: он заключается в том, что хронология булгаковских романов апеллирует непосредственно к зрителю, читателю, который завершает эстетический акт восприятия художественного текста. Категория судьбы в контексте анализируемых произведений писателя вызывает ассоциативные связи между романом и драматическими произведениями – как известно, именно в античной драме судьбе как основному принципу и предписанию был подчинён весь событийный ряд. Коннотативно близка к категории судьбы и категория вечности: и судьба, и вечность могут быть осмыслены как метавременные категории, которые в определённом смысле противопоставлены времени, но могут быть воплощаемые лишь в конкретном хронологическом спецификуме.

7. Элементы поэтики магического реализма реализуются в романах Михаила Булгакова в важнейших категориях – художественного времени и пространства. Сама же природа художественного слова в булгаковском творчестве принципиально магична, то есть подразумевает возможности создания многомерного художественного мира.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. В данном исследовании мы рассмотрели возникновение и развитие понятия «магический реализм».

Мы обнаружили, что в науку о литературе это понятие приходит из сферы изобразительного искусства. Ярче всего «магический реализм» в области словесного творчества проявил себя в художественных произведениях Х.Л. Борхеса, А. Карпентьера, Г.Г. Маркеса. В литературоведении стало общим местом называть этих писателей «ярчайшими представителями» латиноамериканского «магического реализма».

2. В творческом наследии указанных авторов, в их художественных и литературно-критических произведениях, постулируются основополагающие принципы *нового метода*.

Для нас принципиально, что «магический реализм» – это то явление в литературе и искусстве, которое имеет собственную, уникальную методологию, сложившуюся в контексте творчества представителей указанного феномена. Высказанные латиноамериканскими писателями теоретические предпосылки, описывающие поэтику «магического реализма», позволяют рассмотреть его именно как *художественный метод*, то есть систему принципов, управляющих процессом создания произведений.

3. На наш взгляд, именно наличие собственной методологии, целого набора творческих воззрений, общих для представителей данного метода, принципиально отличают «магический реализм» от родственных понятий, которые зачастую неправомерно приравниваются к центральному понятию нашей работы (например, «фантастический реализм»).

4. Основополагающий тезис о наличии так называемой «чудесной реальности», постулируемый латиноамериканскими писателями, находит отражение в принципах построения поэтики.

В контексте «магического реализма» пространство и время как главные координаты художественного мира принципиально многомерны, то есть имеют несколько измерений, что коррелирует с мировидением представителей «магического реализма» с их стремлением создать иную реальность, отличную от действительно существующей, то есть чудесную.

5. Х.Л. Борхес, А. Карпентьер, Г.Г. Маркес высказывают общую мысль о том, что новый метод основывается на актуализации мифологической картины мира с её укорененностью в народной культуре.

Отсюда традиционное для «магического реализма» обращение к народным верованиям, обрядам и ритуалам, апелляция к смеховой и карнавализованной культуре.

6. Укоренённость «магического реализма» в народной смеховой культуре позволяет обнаружить, что исследуемый художественный метод генетически восходит к особому типу образности, который в фундаментальных трудах М.М. Бахтина получил название «гротескного реализма».

Это тип художественного творчества, подразумевающий намеренную гиперболизацию, искажение подробностей жизни, деформацию реально и объективно существующей реальности вплоть до неправдоподобия. Наследуя гротескный тип образности, представители «магического реализма» как нового художественного метода по-своему решают вопрос карнавализации внутреннего мира литературного произведения. Это проявляется в уникальной жанрово-стилевой и пространственно-временной организации, где прозаические жанры (повести, романы) выступают как *многомерное художественное целое*.

7. В произведениях «магического реализма» между словом и делом можно поставить знак тождества, так как за первым закрепляется называемая им реальность, которая может меняться и трансформироваться в зависимости от воли говорящего.

Обращение к древнейшей функции слова находит отражение в оригинальной поэтологической черте, характерной для «магического реализма», которая самими авторами была обозначена как «чудесная реальность», где «чудом» оказывается именно язык, обнаруживающий и вскрывающий пласт новой реальности, – альтернативной, вымышленной, художественной.

8. В контексте данного исследования важно подчеркнуть, что «магический реализм» не ограничивается одной национальной литературой.

Обозначенный художественный метод, как неоднократно указывалось нами, проявлялся в творчестве писателей различных стран: Германии, Италии, Франции, а также по-своему отразился и в отечественной литературе.

В этой связи центральной оказывается фигура Н.В. Гоголя: во-первых, гоголевское творчество исследует М.М. Бахтин как пример «гротескного реализма», предшествующего «магическому», во-вторых, сами латиноамериканские авторы многократно подчеркивали преемственность собственных произведений и гоголевских, актуализируя тем самым и влияние народной культуры, и смеховой пласт речи, и плодотворную встречу нескольких национальных языков.

9. Для русской литературы XX века понятие «магический реализм» получает особое значение в связи с творчеством М.А. Булгакова, который называл своим учителем Н.В. Гоголя.

Теоретико-литературный потенциал центрального понятия данного исследования раскрывается при анализе булгаковских романов: «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». В указанных образцах большой прозы М.А. Булгакова

выстраивается особый художественный мир, для которого характерно наличие многомерной (то есть имеющей несколько измерений) пространственной модели.

10. Наличие многомерной пространственной модели обусловлено спецификой художественного слова в жанре романа.

Именно здесь происходит взаимодействие нескольких языковых пластов, нескольких типов прозаического слова, выделенных в трудах М.М. Бахтина. Словесно-речевые измерения жанровой структуры оказываются особыми типами прозаического слова.

Первое измерение формируется в контексте прямого авторского слова («изображающее»), второе измерение – благодаря объектному слову героя («изображенное»), третье измерение образуется двуголосым словом с двойной интенцией, подразумевающей интенцию автора и читателя. Будучи взаимообращенными и взаимодействующими, эти три типа прозаического слова формируют словесно-художественное целое литературного произведения.

11. Временная перспектива, необходимая для реализации указанных типов прозаического слова, задается категорией художественного времени, интерпретируемой в контексте данного исследования как четвертое измерение пространства.

Установка на принципиальную непознаваемость окружающей действительности, её «чуждость» и «магичность», подразумевает наличие уникальной пространственной организации в художественном произведении. В романах М.А. Булгакова эта задача решается при помощи включения в модель пространства особого пятого измерения, которое самим автором интерпретируется как выход в «запредельное», «иномирное», «инобытийное», что ярче всего проявляется в закатном произведении писателя – романе «Мастер и Маргарита».

12. На наш взгляд, в контексте булгаковского творчества многомерная модель художественного пространства формируется благодаря

введению в романы «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита» мотивов карнавализации и театрализации.

В представленных образцах большой прозы М.А. Булгакова игра становится тем драматургическим компонентом, который позволяет утверждать сценичность и шире – театральность всех булгаковских романов. «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита» оказываются буквально «театральными романами», в их канве можно обнаружить апелляцию к различным видам театральных действий.

Так, например, в «Белой гвардии» воспроизводится структура вертепа (М.С. Петровский), «Жизнь господина де Мольера» повествует о жизни величайшего драматурга, причем этот роман с открытой структурой завершается фактически постулатом о том, как должен играть настоящий актер. В «Записках покойника» рассказывается о процессе написания литературного произведения, ориентированного на зрителя.

Что касается «Мастера и Маргариты», то в итоговом произведении активно используются сценические действия. Это не только сеанс черной магии в Варьете или же великий бал у сатаны, но и локальные сцены, связанные с преследованием консультанта, оказавшегося мессиром Воландом, появление Бездомного со свечкой в кругу литераторов. По сути, все события разговора в свите Воланда, особенно диалоги Коровьева и Бегемота, могут быть рассмотрены как элементы шутовского поведения на микросцене внутри всего художественного пространства романа «Мастер и Маргарита».

13. В произведениях «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита» обнаруженные элементы карнавализации и театрализации позволяют установить связь с поэтикой магического реализма. Она проявляется в следующих элементах.

Во-первых, это укоренённость в народных формах культуры, отсюда апелляция к различным театральным действиям и игровым формам поведения, в том числе, речевого, зачастую проявляющегося в сознательном нарушении установленных этикетных норм.

Во-вторых, это создание модели многомерного пространства, мира, который имеет несколько пространственных измерений. Если первые три сопряжены с типом романного прозаического слова, то четвертое – континуально, а пятое может быть интерпретировано как «магическое».

14. На наш взгляд, теоретико-литературный потенциал понятия «магический реализм» раскрывается в связи со спецификой художественного слова в рассмотренных романах М.А. Булгакова.

Для писателя на протяжении всего его жизненного и творческого пути было характерно особое отношение к писательскому мастерству, к языку как инструменту, способному изменять окружающий мир. Вера в то, что при помощи слова можно воздействовать на реальность, получила отражение в булгаковских романах. «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита» – это произведения, для которых характерно безусловное (неконвенциональное) отношение к языковому знаку.

Актуализация подобного отношения к языковому знаку характерна не только литературы XX века, но и для философской мысли указанного периода. Речь идёт о работах П.А. Флоренского «Магичность слова» и А. Белого «Магия слов».

В философских трудах поднимается та же проблематика, которая актуализируется в булгаковском творчестве – магическая функция языка с ее основной целью воздействовать на адресата и преобразовать окружающий мир. Здесь за словом закрепляется едва ли не онтологический статус: назвать имя предмета или вещи – все равно, что совершить действие с ним.

В контексте творчества М.А. Булгакова апелляция к неконвенциональному отношению к языковому знаку, особый тип

мировосприятия позволяет рассматривать «магическое» как категорию поэтики и эстетики данного автора, что формирует специфический способ художественного мышления и лежит в основе принадлежности к конкретному методу – «магическому реализму».

15. На наш взгляд, «магический реализм» – это наиболее адекватное и точное понятие, которое может охарактеризовать творчество М.А. Булгакова во всем его своеобразии.

К такому выводу мы приходим, рассмотрев проблематику «магического реализма» комплексно, в теоретико-литературном, эстетическом, культурно-историческом и философском аспектах, проследив его генезис в связи с народными формами культуры и словесно-художественной образности.

16. «Магический реализм» в контексте романов М.А. Булгакова «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита» рассмотрен нами в связи с важнейшими поэтологическими категориями – жанром и стилем, что позволяет определить центральное понятие данного диссертационного исследования именно как *художественный метод*.

Это даёт возможность интерпретировать «магический реализм» как явление в литературе, которое имеет собственную методологию, сформированную в трудах Х.Л. Борхеса, А. Карпентьера, Г.Г. Маркеса и самобытно проявившуюся в творчестве русского писателя – М.А. Булгакова.

17. Применение понятия «магический реализм» к творчеству М.А. Булгакова позволяет конкретизировать как само явление в теоретико-литературном дискурсе, так и уяснить оригинальный способ его проявления в отечественной литературе с учетом магической и эстетической функции языка литературного произведения.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа / С. С. Аверинцев // Проблемы изучения культурного наследия. – М.: Наука, 1985. – С. 297-303.
2. Аверинцев С. С. От слова к смыслу : Проблема тропогенеза / С. С. Аверинцев, И. Г. Франк-Каменецкий, О. М. Фрейденберг. – М. : Эдиториал УРСС , 2001. – 121, [3] с.
3. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика : Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 104-116.
4. Аверинцев С. С. София-Логос : словарь / С. С. Аверинцев. – 2-е изд., испр. – Киев: Дух і Літера, 2001. – 912 с.
5. Августин Блаженный. О Граде Божием / Августин. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – 1296 с.
6. Алексеева А.П. Украинская художественная традиция в прозе М.А.Булгакова / А. П. Алексеева. – К., 2004. – 156 с.
7. Андрианова М.Д. О некоторых аспектах интертекстуальности в романе А.Битова «Улетающий Монахов»/ М.Д. Андрианова // Русская литература : ист.-лит. журн. – 2010. – № 2. – С. 237-247.
8. Аристотель. Сочинения : В 4 т. Т. 1 / Аристотель ; Акад. наук СССР ; Ин-т философии ; Ред. и авт. предисл. В. Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1976. – 550 с.
9. Асмус В. Круг идей Лермонтова / В. Асмус // Литературное наследство . – 1941. – Т. 43-44. – С. 83-128.
10. Астуриас М. А. О магии слова / М. А. Астуриас // Повести магов. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – С. 5-16.

11. Багно В. Об одиночестве, смерти, любви и прочей жизни / В. Багно // Гарсиа Маркес Г. Палая листва : повести, рассказы. — СПб. :Симпозиум, 2001. — С. 5-35.
12. Багно В. Е. Миф — образ — мотив (Русская литература в контексте мировой) / В. Е. Багно. — Санкт-Петербург : Издательство Пушкинского Дома, издательство «Вита Нова», 2014. — 480 с.
13. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. :Худож. лит., 1965. — 527 с.
14. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — 3-е изд. - Москва :Худож. лит., 1972. — 470 с.
15. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / Контекст. — М., 1972. — С. 248–259.
16. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исслед. разных лет / М. М. Бахтин. — М. :Худож. лит., 1975. — 502 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : Сб. избр. тр. / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 423 с.
18. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1986. — 543 с.
19. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Собрание сочинений / Бахтин М.М. — М. : Русские словари, 1996. — Т. 5 : Работы 1940-1960 гг. — С.159-206. — Режим доступа : [http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_genre.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm).
20. Бачинин В. А. Эстетика : энциклопедический словарь / Владислав Аркадьевич Бачинин. — Санкт-Петербург : Издательство Михайлова В. А., 2005. — 286 с.
21. Башляр Г. Новый рационализм / Г. Башляр ; Предисл. и общ. ред. А. Ф. Зотова ; Пер. Ю. П. Сенокосов, Г. Я. Туровер. — М. : Прогресс, 1987. — 376 с.
22. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр ; Пер. с франц. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 376 с.

23. Белобровцева И. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / Белобровцева И., Кульюс С. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007. – 496 с.
24. Белый А. Символизм и философия культуры. Символизм и творчество. Почему я стал символистом / А. Белый. – М.: Директ-Медиа, 2006. – 1384 с.
25. Бем А. Магический реализм / А. Бем // Молва. – 2.10.1932. – Режим доступа : [http://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem15\\_magicreal.htm](http://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem15_magicreal.htm)
26. Бердяева О. С. Проза Михаила Булгакова: Текст и метатекст : монография / О. С. Бердяева. – Великий Новгород : Новгородский гос. ун-т, 2002. – 172 с.
27. Берка К. Измерения. Понятия, теории, проблемы / К. Берка. – М. : Прогресс, 1987. – 319 с.
28. Битов А.Г. Пятое измерение : на границе времени и пространства / А. Битов. – Владивосток: Альманах «Рубеж», 2007. – 528 с.
29. Борев Ю. Б. Магический реализм / Ю. Б. Борев // Теория литературы. Литературный процесс. – М.: Наследие, 2001. – С. 421-425.
30. Борхес Х. Л. Повествовательное искусство и магия / Х. Л. Борхес. – Режим доступа : <http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges&filename=jlb08007.phtml>
31. Борхес Х. Л. Проза разных лет Проза разных лет : пер. с исп. / Х. Л. Борхес; сост. и предисл. И. Тертерян; коммент. Б. Дубина. – 2-е изд. – М. : Радуга, 1989. – 318 с.
32. Борхес Х. Л. Сокровенное чудо : [Сборник] / Хорхе Луис Борхес. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 576 с
33. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. / М. А. Булгаков ; редкол.: Г. С. Гоц и др. ; [вступ. ст. В. Я. Лакшина, с. 5-68]. – М. : Худож. лит., 1989–1991.

34. Булгаков М. «Мой бедный, бедный Мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Сост., вступ. ст., коммент. В.И. Лосева. – М. : Вагриус, 2006. – 1006 с.
35. Булгакова Е. С. Дневник Елены Булгаковой / Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева, Л. Яновской ; Вступит, ст. Л. Яновской. – М. : Книжная палата, 1990. – 400 с.
36. Булгаков С. Н. Православие / С.Н. Булгаков. – М.: ООО Издательство АСТ, 2003. – 365, [3] с. – (Философия. Психология).
37. Булгаковы Елена и Михаил. Дневник Мастера и Маргариты / Е. и М. Булгаковы. – М.: Вагриус, 2003. – 719 с.
38. Бэлза И. Ф. Партитуры Михаила Булгакова / И. Ф. Бэлза. – Вопросы литературы. – 1991. – № 5. – С. 55-83.
39. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие для вузов / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.]; Под ред. Л. В. Чернец. - М. : Высшая школа ; М. : Академия, 2000. - 555, [1] с.
40. Вейдле В. В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / В. В. Вейдле. – СПб. : Аxiома, 1996. – 332 с. – (Классика искусствознания).
41. Великая Н. И. «Белая гвардия» М.Булгакова. Пространственно-временная структура произведения, её концептуальный смысл / Н. И. Великая // Творчество Михаила Булгакова : сб. статей. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. – С.29-48.
42. Виноградова Т.И. Китайский народный театр на китайской народной картине : Театральные няньхуа как источник изучения традиционной культуры Китая : автореферат дис. ... кандидата исторических наук : 07.00.09 / РАН. Ин-т востоковедения. – Санкт-Петербург, 2000. – 16 с.
43. Винокур Г. О. Собрание трудов ; Введение в изучение филологических наук / Г.О. Винокур ; Сост. и сопровод. ст. С.И. Гиндина. – М. : Лабиринт, 2000. – 189 с.

44. Вулис А. З. Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита" / А. З. Вулис. – М. :Худож. лит., 1991. – 224 с.
45. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. М. Гаспаров// Даугава. –1988. – № 10-12; 1989. – № 1. – Режим доступа :<http://www.easyschool.ru/books/literatura/literaturnie-leitmotivi/iz-nabludenii-nad-motivnoi-strukturoi-romana-bulgakova-master-i-margarita>.
46. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, 1994. – 304 с.
47. Гаспаров М. Л. Метр и смысл [Текст] : об одном из механизмов культурной памяти / М. Л. Гаспаров. –Москва : Фортуна ЭЛ, 2012. – 414 с.
48. Гёте И.-В. Избранное. В 2-х ч. Ч.2. Пер/ с нем. / И.-В. Гёте ; Сост., авт. статей и коммент. А. Аникст. – М.: Просвещение, 1985. – 207 с. – (Шк. б-ка).
49. Гирин Ю. К вопросу о латиноамериканской модели мира / Ю. Гирин // Латинская Америка. – 1993. – № 9. – С.62-66.
50. Гирин Ю. «Сто лет одиночества» 35 лет спустя / Ю. Гирин // Вопросы литературы. – 2004. – № 1. – С. 213-241.
51. Гирин Ю. Поэтика сверхпредельности. К интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры / Ю. Гирин. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2008. – 216 с.
52. Гиршман М. М. Избранные статьи: Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалоги. Мышление / М. М. Гиршман. – Донецк: ООО “Лебедь”, 1996. – 160 с.
53. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – Изд. 2-е, доп. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
54. Гиршман М. М. Проза / М. М. Гиршман // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 188-191.

55. Гоголь Н.В. Размышления о божественной литургии / Н. В. Гоголь ; Подгот. текста, вступ.ст., коммент. Ю.Барабаша. – М.: Худож. лит., 1990. – 77 с.

56. Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления / А. А. Гугнин. – М.: Институт славяноведения РАН, 1998. – 117 с. (Доклады Научного центра славяно-германских исследований. 2).

57. Гугнин А. А. Магический реализм / А. А. Гугнин // Литературная энциклопедия терминов и понятий: В 2 т. / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М., 2003. – Т. 1. – С. 490-492.

58. Данов Д.К. Дух карнавала. Магический реализм и гротеск / Д. К. Данов // РЖ. Социальные и гуманитарные науки: отечеств. и зарубежн. лит. / ИНИОН. РАН Сер.7. – 1998. - №1. – С.12-18.

59. Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита" / Р. Джулиани// М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 312-333.

60. Евреинов Н. Н. Происхождение драмы: Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения Фольклористический очерк / Н. Н. Евреинов. – Пг.: Петрополис, 1921. – 59 с.

61. Ерыкалова И. Е. Фантастика Булгакова : Творческая история. Текстология. Литературный контекст / И. Е. Ерыкалова. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2007. – 284 с.

62. Жердинивська М. Латиноамериканская литература от истоков до «магического реализма» / М. Жердинивська // Вселенная. – 1998. – № 1. – С. 19.

63. Земсков В. Б. Габриэль Гарсиа Маркес : очерк творчества / В. Б. Земсков. – Москва :Худож. лит., 1986. – 222, [2] с.

64. Земсков В. Б. Культурный синтез : культурологическая утопия или культуuroобразующий механизм? / В. Б. Земсков // Латинская Америка. – М., 1999. – № 4. – С. 94–101.

65. Земсков В. Б. Введение. Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги / В.Б. Земсков // История литератур Латинской Америки: в 5 т. / отв. ред. В.Б. Земсков. – Т. 4: в 2 ч. – Ч. 1 – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 5-105.

66. Земсков В. Б. О проблеме культурного синтеза в Латинской Америке: между утопией и реальностью / В. Б. Земсков // Вопросы иберо-романской филологии. — М.: Макс Пресс, 2001. — Вып. 4. — С. 51–60.

67. Зенкин С. Н. Введение в литературоведение. Теория литературы / Зенкин С. Н. – М.: Институт европейских культур, 2000. – 86 с.

68. Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова: Опыт исследования ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита» / А. Зеркалов. – М. : Текст, 2003. – 188 с.

69. Иванников Д. А. Основы метрологии и организации метрологического контроля : учебное пособие [Электронный ресурс] / Д. А. Иванников, Е.Н. Фомичев. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный технический университет, 2001. — 116 с. Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Science/metr/01](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/metr/01)

70. Иваньшина Е. А. Оптическая перспектива романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. А. Иваньшина // Пушкинские чтения — 2005: Материалы X международной научной конференции. – СПб., 2005. – С. 11.

71. Иваньшина Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М.А.Булгакова : автореф. дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» – Воронеж, 2010. – 23 с.

72. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение: структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования (на материале русской литературы) [Текст] : дис... д-ра филол. наук: 10.01.02 ; 10.01.06 / Иванюк Борис Павлович ; НАН Украины, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. – К., 1999. – 369 с.

73. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден ; Пер. с пол. Е. Ермилова, Б. Федорова ; Предисл. В. Разумного ; Ред. А. Якушева. – М. : Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.

74. Ионин Л. Две реальности "Мастера и Маргариты" / Л. Ионин // Вопросы философии. – 1990. – № 2. – С. 44-56.

75. Казакова Ю. К. Традиции магического реализма в романе Даниэля Кельмана "Измеряя мир" / Ю. К. Казакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 12 (30): в 2-х ч. – Ч. I. – С. 98-102.

76. Казанкова К. В. Фольклорно-мифологический аспект творчества Габриэля Гарсиа Маркеса (рассказы 1940—60-х гг., роман "Сто лет одиночества") / К. В. Казанкова. – Режим доступа :<http://marquez-lib.ru/library/folklorno-mifologicheskiiy-aspekt.html>

77. Калита И. Дело о «новом» реализме / И. Калита // Вопросы литературы. Москва – 2015. – №6. – С. 123-139. – Режим доступа :<http://voplit.ru/main/index.php/archive/extract/2015/2015-6/2015-6-070?y=2015&n=6&a=2015-6-070&p=f>

78. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя :худож. публицистика / А. Карпентьер ; [сост. и авт. предисл., с. 5-21, В. Б. Земсков ; авт. коммент. Е. В. Огнева]. – М. : Прогресс, 1984. – 415 с.

79. Кислицын К. Н. Магический реализм / С. Н. Кислицын // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 1. – С. 274–277.

80. Кораблёв А.А. Время и вечность в «Мастере и Маргарите» М.Булгакова / А. А. Кораблев // Художественная традиция в историко-литературном процессе. Межвузовский сборник научных трудов. – Л., 1988. – С.92-99.

81. Кораблёв А.А. Мотив «Дома» в творчестве М.Булгакова и традиции русской классической литературы / А. А. Кораблёв // Классика и современность / Под ред. П.А.Николаева, В.Е.Хализева. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – С.239-247.

82. Кораблёв А. А. Поэтика словесного творчества : системология целостности / А. А. Кораблев ; Донец. нац. ун-т. – Донецк : ДонНУ, 2001. – 224 с.
83. Кораблёв А. А. Пределы филологии / А. А. Кораблев ; отв. ред. Ю. В. Шатин ; Российская акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии ; Донецкий нац. ун-т. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2008. – 260 с.
84. Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения (на материале романа А.Битова "Пушкинский дом") [Текст] : Дис... канд. филол. наук: 10.01.06 / Кораблева Наталья Васильевна ; Донецкий гос. ун-т. – Донецк, 1999. – 189 с.
85. Кофман А. Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе / А. Ф. Кофман // Современный роман. Опыт исследования. – М. : Наука, 1990. – С. 183-201.
86. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А. Ф. Кофман. – М.: Наследие, 1997. – 318 с.
87. Кофман А. Ф. Образ Советской России в испаноамериканской литературе / А. Ф. Кофман // Новые Российские гуманитарные исследования. – 2007. – № 2. – С. 12-23.
88. Кохановская Т. Украинский вектор / Т. Кохановская, М. Назаренко // Новый мир. – 2011. – № 6. – С. 208–214
89. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
90. Кутейщикова В.Н. Роман Латинской Америки в XX в. / В. Н. Кутейщикова. – М.: Наука, 1964. – 334 с.
91. Кутейщикова В. Н. Новый латиноамериканский роман / В, Н. Кутейщикова, Л. С. Осповат. – М.: Сов. писатель, 1983. – 424 с.
92. Кучеровская В.В. Искусство рисованного лубка в русской культуре ХУШ – начала XX веков : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / С.-Петерб. гос. художеств.-пром. акад. – Санкт-Петербург, 2005. – 24 с.

93. Кушлина О. Магия слова : заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Кушлина О., Смирнов Ю. // Памир. – 1986. – №. 5. – С. 152-167.
94. Кушлина О. Поэтика романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» : методическая разработка к спецсеминару / Кушлина О., Смирнов Ю. – Душанбе : Таджик, гос. ун-т, 1987. – 67 с.
95. Кушлина О. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» / Кушлина О., Смирнов Ю. // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. Сб. ст. – Сост. А. Нинов. – М., 1988. – С.285 – 304.
96. Лакшин В. Я. Мир Михаила Булгакова / В. Я. Лакшин // Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5-ти т. – Т. 1. – М. : Художественная литература, 1989. – С. 5-68.
97. Лахманн, Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков / Р. Лахманн; пер. с нем. А.И. Жеребина. – СПб. : ИД "Петрополис", 2011. – 400 с.
98. Лейдерман Н. М. Траектории «экспериментирующей эпохи» / Н. М. Лейдерман // Вопросы литературы. – 2002. – 4. – С. 3–47.
99. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В.Бычкова.— М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. — 607 с. (Серия «Summa culturologiae»).
100. Лескисс Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (Манера повествования, жанр, макрокомпозиция) / Г. А. Лескисс // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. 38. Вып. 1. – М., 1979. – С. 52-59)
101. Лескисс Г. А. Последний роман Булгакова / Г. А. Лескисс // Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5-ти т. – Т. 5. – М. : Художественная литература, 1990. – С. 607-630.
102. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – №. 8. – С. 74-87.

103. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература / Д. С. Лихачев. –Л. : Сов. писатель, 1984. – 271 с.
104. Лихачев Д. С. Статьи ранних лет / Д. С. Лихачев. –Тверь :Твер. обл. от-ние Рос. фонда культуры, 1993. – 146 с.
105. Лосев А. Ф. Вещь и имя. Самое само / А. Ф. Лосев ;подгот. текста и общ. ред. А. А. Тахо-Годи и В. П. Троицкого ; вступ. ст. А. Л. Доброхотова ; коммент. С. В. Яковлева. – С-Пб : Изд-во Олега Абышко, 2008. – 574 с.
106. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990. – С. 391-599.
107. Лосев А.Ф. Термин "магия" в понимании П.А. Флоренского / А.Ф. Лосев // Флоренский П. А. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский ; [Авт. вступ. ст. Л. Янович, с. 5-21]. –Новосибирск : Кн. изд-во, 1991. – С. 22-24.
108. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста :структура языка / Ю. М. Лотман. –Л. : Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1972. – 271 с.
109. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 3 : Статьи по истории русской литературы ; Теория и семиотика других искусств ; Механизмы культуры ; Мелкие заметки / Ю. М. Лотман. –Таллинн : Александра, 1993. – 480 с.
110. Лотман Ю.М. Дом в «Мастере и Маргарите» // Лотман Ю.М. О русской литературе. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 1997. – С.748 – 754.
111. Лысюк Н. А. Мистерия всепобеждающей любви : мифологические основания романа Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита" / Лысюк Наталия Анатольевна ; Киевский нац. ун-т им. Тараса Шевченко. – Киев : Агентство "Украина", 2008. – 454 с
112. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 347 с.

113. Максудов С. «Мастер и Маргарита» – театральный роман в пяти измерениях (пространство, время, этика) / С. Максудов // Новый журнал <Нью-Йорк>. – 1995, №196. – С.202 – 244.

114. Мальчуков, Л. И. "Магический реализм " и "литература развалин" : (к вопросу об идейно-эстетической борьбе в западногерманской литературе 1945-1949 гг.) / Л. И. Мальчуков // Герценовские чтения. Филологические науки : краткое содержание докладов международной конференции, с 7 по 28 апреля 1970 г. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена ; ред. А. Л. Григорьев [и др.]. - Ленинград, 1970. – С. 115-118

115. Маркес Гарсиа Г. «...Многое я рассказал вам впервые» / Г. Г. Маркес; пер. с исп. Л. Синянской // Латинская Америка. — 1980. — № 1. — С. 96—114. – Режим доступа : <http://marquez-lib.ru/interview/mnogoe-ya-rasskazal-vam-vpervie.html>.

116. Маркес Гарсиа Г. СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы. / Г. Гарсиа Маркес. – М.: Наука, 1988. – С. 23-28. – Режим доступа : – Режим доступа: <http://www.marquez-lib.ru/works/sssr-22400000-kvadratnih-kilometra-bez-reklamy-koka-koly.html>.

117. Маркес Гарсиа Г. Одиночество Латинской Америки (Нобелевская Лекция) / Г.Г. Маркес; пер. с исп. Н. Лебедевой // Гарсиа Маркес Г. Палая листва: Повести, рассказы. — СПб.: Симпозиум, 2001. — С. 501—506.

118. Маркес Гарсиа Г. Диалог о романе в Латинской Америке / Г.Г. Маркес, М.В. Льоса; пер. с исп. Т. Коробкиной // Гарсиа Маркес Г. А смерть всегда надежнее любви : повесть, рассказы. — М. :Эксмо, 2003. — С. 279-317.

119. Маслова Е. Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества / Е. Г. Маслова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2002. – № 10. – С. 254-269.

120. Маслова, Е. Г. Традиции «магического реализма» в романе Т. Моррисон «Смоляное чучелко» / Е. Г. Маслова // Вестник Пятигорского

государственного лингвистического университета. – Пятигорск. – 2011. – № 2. – С. 193-197.

121. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М. : Лабиринт, 2000. – С. 185–348.

122. Менглинова Л. Б. Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» / Л. Б. Менглинова // Творчество Михаила Булгакова. – Томск, 1991. – С. 49-78

123. Мечковская, Н. Б. Семиотика : Язык. Природа. Культура / Н. Б. Мечковская. – М. : Академия, 2004. – 432 с.

124. Мечковская Н. Б. Язык и религия. Лекции по филологии и истории религий / Н. Б. Мечковская. – М. : ФАИР, 1998. – 352 с.

125. Михайлов А. В. Поэтика барокко : завершение риторической эпохи / А. В. Михайлов // Языки культуры / [ред. Бахмин В. И., Бергер Я. М., Гениева Е. Ю. и др.]. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 112–175.

126. Можейко М. А. Магический реализм / М. А. Можейко // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. Грицанов А.А., Можейко М.А. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).

127. Набоков В. В. Николай Гоголь // Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. – Т. 1. – СПб., 2000. – С. 400-522.

128. Народная культура в современных условиях : учебное пособие ; отв. ред. Н.Г. Михайлова. – М., 2000. – 219 с.

129. Невский Б. Иллюзорный камуфляж. Магический реализм. / Б. Невский. – Режим доступа : <http://www.mirf.ru/Articles/art1591.htm>.

130. Немцев В.И. Контексты творчества М. Булгакова (К проблеме традиций) / В. И. Немцев // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова: межвузовский сб. науч. трудов / отв. ред. В. И. Немцев. – Куйбышев : Куйбышевский гос. пед. ин-т. – С. 15-30.

131. Немцев В.И. Вопросы изучения художественного наследия М. А. Булгакова: учебное пособие для студентов филологического факультета. Материалы к лекциям / В.И. Немцев. – Самара : Изд-во Саратовского университета, 1999. – 142 с.
132. Нечипоренко Ю. Космогония Гоголя / Ю. Нечипоренко // Литература – Первое сентября. – 2002. – № 1. – Режим доступа : <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200200103>
133. Нинов А. О драматургии и театре М. Булгакова (Итоги и перспективы изучения) / А. Нинов // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. / Союз театр, деятелей РСФСР, Сост. А.А. Нилов. – М.: СТД РСФСР, 1998. – С. 6-39.
134. Овчаренко О. Магический реализм / О. Овчаренко // Теория литературы. – М. : Наследие, 2001. – Т. 4. Литературный процесс. – С. 425-441.
135. Одесский М.П. Четвёртое измерение литературы: Статьи о поэтике / М. П. Одесский. – М.: РГГУ, 2011. – 522 с.
136. Орлова Е. Память ритма / Е. Орлова // Арион. – 2002. – № 4. – С. 18-21.
137. Пави П. Словарь театра : Пер с фр. / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
138. Петрищева Ника Юрьевна. Русская народная лубочная литература XIX-начала XX века: культурологический аспект : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01. – Москва, 2006. – 173 с.
139. Петровский М. С. Городу и миру : Киев. очерки / Мирон Петровский. – К. : Рад. пысьмэннык, 2001. – 334,[1] с.
140. Петровский М. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. – К. : Дух и литера, 2001. – 370 с.
141. Платон. Диалоги / Сост., ред. и авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев ; Авт. примеч. А. А. Тахо-Годи ; Пер. с древнегр. С. Я. Шейнман-Тонштейн. – М. : Мысль, 1998. – 607 с.

142. Покальчук Ю. Традиції Гоголя і "магічний реалізм" [творів письменників Латинської Америки] / Ю. Покальчук // Вітчизна. – 1984. – № 4. – С. 187–192.
143. Постмодернізм : енциклопедія / Сост. и науч. ред. А.А.Грицанов, М.А.Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – Режим доступа : <http://www.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/index.htm>
144. Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня ; Сост., подгот. текста и примеч. А. Л. Топоркова ; Ин-т философии АН СССР ; Филос. о-во СССР. – М. : Правда, 1989. – 623 с.
145. Раушенбах Б. В. Пристрастие / Б. В. Раушенбах. – М.: Аграф., 1997. – 428 с.
146. Ребель Г. М. Художественные миры романов Михаила Булгакова / Г. М. Ребель. – Пермь : ПРИПИТ, 2001. – 196 с.
147. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 9. – С. 772-780.
148. Романтизм : (Теория, история, критика) : [сб. ст.] / [науч. ред. Л. И. Савельева]. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1976. – 184 с.
149. Русская литература XX века: Направления и течения. Вып.4. /Под ред. Н.В. Барковской. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1998. - 258 с.
150. Сазонова Л. И. Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Сазонова Л. И., Робинсон М. А. // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. – Т. 50. – С. 763-784.
151. Сапаров М. А. Размышления о структуре художественного произведения / М. А. Сапаров // Структура литературного произведения. – Л.: Наука, 1984. – С. 179-205.

152. Сарнов Б. М. Каждому по его вере: О романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М. : Изд-во МГУ, 1997. – 90 С.
153. Сахаров В. Прощание и полет / В. Сахаров // Московский вестник. – 1995. – №. 2. – С. 171-197.
154. Скуратівський В. Гоголь у становленні новоукраїнської літератури / В. Скуратівський // Гоголезнавчі студії. – Вип. 1. – Ніжин, 1996. – С. 10-12.
155. Скуратовский В. На пороге как бы двойного бытия (из наблюдений над мирами Гоголя) / В. Скуратовский // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1997. – С. 64-102.
156. Смирнов Ю. М. Театр и театральное пространство в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Ю. М. Смирнов // Михаил Булгаков: «Этот мир мой». – СПб, 1993. – С. 139-146.
157. Смирнов Ю. Мистика и реальность сатанинского бала / Ю. М. Смирнов // Памир. – 1988. – №. 9. – С. 139-163.
158. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка : семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Ю. С. Степанов ; АН СССР ; Ин-т языкознания. – М. : Наука, 1985. – 335 с.
159. Тamarченко Н. Д. Теоретическая поэтика : понятия и определения / Н. Д. Тamarченко. – М. : РГГУ, 2001. – 467 с.
160. Тamarченко Н. Д. Теория литературы : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности "Филология" : В 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса ; Теоретическая поэтика / Под ред. Н. Д. Тamarченко ; Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : АCADEMIA, 2004. – 511 с.
161. Тamarченко Н.Д. Разноречие прозаическое / Н. Д. Тamarченко // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 199-200.
162. Тamarченко Н. Д. Теория литературных жанров : учебное пособие для вузов / Под ред. Н. Д. Тamarченко ; Тamarченко Н. Д., Магомедова Д.М., Тюпа В.И., Дарвин М.Н.. – М. : АCADEMIA, 2011. – 256 с.

163. Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография : в 3 кн. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1991-1995.
164. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
165. Топоров В.Н. О ритуале : введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – Москва, 1988. – С. 7–61.
166. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М.: Издательская группа "Прогресс" – "Культура", 1995. – 624 с. .
167. Топоров В. Любовь во время холеры / В. Топоров // Частный корреспондент. – 05.04.10. – Режим доступа : [http://www.chaskor.ru/article/lyubov\\_vo\\_vremya\\_holery\\_16479&text=subscribe](http://www.chaskor.ru/article/lyubov_vo_vremya_holery_16479&text=subscribe).
168. Топоров В. Чем новый реализм отличается от старого / В. Топоров // 812'online. – 10.09.10. – Режим доступа : <http://www.online812.ru/2010/09/09/011/>.
169. Успенский П. Д. Новая модель Вселенной / П. Д. Успенский. – СПб., 1993. – 560 с.
170. Успенский П. Д. `Tertium Organum`. Ключ к загадкам мира / П. Д. Успенский. – М., СПб. :Эксмо 2006. – 800 с.
171. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. – М.: Книга, 1986. – 238 с.
172. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – М.: Комкнига, 2006. – 280 с.
173. Фёдоров Ф. П. Человек в романтической литературе : учебное пособие / Ф.П. Федоров .– Рига : Издательство Латвийского университета им. П.Стучки, 1987 . – 118 с.
174. Фёдоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф.П.Фёдоров. – Даугавпилс. пед. ин-т им. Я.Э.Калнберзиня. – Рига: Зинатне, 1988. – 454, [2] с.

175. Фиалкова Л. Л. К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Л.Л.Фиалкова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – М., 1981. – Т. 40, № 6. – С. 523-537.
176. Физическая энциклопедия / Гл. ред. А. М. Прохоров, редкол.: Д. М. Алексеев [и др.]. – Т. 2: Добротность — Магнитооптика. — Сов. энцикл., 1990. — 703, [1] с.
177. Флоренский П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский. – Режим доступа : <http://www.yourdreams.ru/biblio/pages/pavel-florensky-pp-1.php>
178. Флоренский П. А. Собрание сочинений в 2-ух томах / П. А. Флоренский ; [Вступ. ст. С.С. Хоружего]. –Т. 1. –М. : Правда, 1990. – 496 с.
179. Флоренский П. А. Собрание сочинений в 2-ух томах / П. А. Флоренский. – Т. 2. –М.: Правда», 1990.– 447 с.
180. Флоренский П. А. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский ; [Авт. вступ. ст. Л. Янович, с. 5-21]. –Новосибирск : Кн. изд-во, 1991. – 181, [2] с.
181. Флоренский П.А. Иконостас / П.А. Флоренский. – М. : Искусство, 1995. – 254 с.
182. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.
183. Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь : Исслед. магии и религии / Пер. с англ. М. К. Рыклина. –М. : АСТ, 1998. – 784 с.
184. Чернец Л. В. Литературные жанры : пробл. типологии и поэтики / Л. В. Чернец. –М. : Изд-во МГУ, 1982. – 189 с.
185. Чудакова М. О. Булгаков и Гоголь / М. О. Чудакова // Русская речь. – 1979. – № 2. – С. 38-48.; № 3. – С. 55-59.
186. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М.О. Чудакова. – М.: Книга, 1988. – 496 с.
187. Шамсутдинова Н. З. Магический реализм в современной британской литературе (А. Картер, С. Рушди) : дисс. ... канд. филол. наук / Н. З. Шамсутдинова. – М., 2008. – 181 с.

188. Шаршун С. Магический реализм / С. Шаршун // Числа. – 1932. – № 6. – С. 229-231.
189. Шемякин Я. Г. Отличительные особенности "пограничных" цивилизаций (Латинская Америка и Россия в сравнительно-историческом освещении) / Я. Г. Шемякин // Общественные науки и современность. – 2000. – № 3. – С. 96-114.
190. Шемякин Я. Г. Пограничные цивилизации планетарного масштаба. Особенности и перспективы эволюции / Я. Г. Шемякин // Латинская Америка. – 2007. – № 7. – С. 75-84.
191. Шмелёва Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелёва // Жанры речи. – Саратов : Колледж, 1997. – Вып.1. – С.88-99.
192. Щирова И. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация : учебное пособие / Щирова И. А., Гончарова Е. А.. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – 472 с.
193. Элиаде М. Священное и мирское / М Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
194. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии / Мэнли П. Холл; [пер. с нем. С.Целищева]. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. – 1008 с.: ил.
195. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны : о литературном развитии XIX-XX веков / М. Н. Эпштейн. – М. : Сов. писатель, 1988. – 415 с.
196. Эпштейн М . Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Н. Эпштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. — 864 с.
197. Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия / сост. Хренов Н.А., Мигунов А.С. – М.: 2008. – 688 с.
198. Юрков С. Е. От лубка к «Бубновому валету» : гротеск и антиповедение в культуре «примитива» / Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). – СПб., 2003, – С. 177-187

199. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
200. Якимович А. К. Реализмы 20 века; Магический и метафизический реализм; Идеологический реализм; Сюрреализм / А. К. Якимович. – М. : Галарт : Олма-Пресс, 2001. - 176 с.
201. Якобсон Р. О. Язык и бессознательное / Р. О. Якобсон. –М. :Гнозис, 1996. – 248 с.
202. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 335 с.
203. Яновская Л.М. Записки о Михаиле Булгакове / Л.Яновская. – М.: Параллели, 2002. – 413 с.
204. Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С отступлениями, сокращениями, дополнениями / Л. М. Яновская. – М. :ПРОЗАиК, 2013. – 752 с.
205. Amoroso G. Il Realismo Magico di Bontempelli / G. Amoroso. – Messina, 1964. – 123 p.
206. Chanady A. Magical Realism and the Fantastic: resolved Versus Unresolved Antinomy/A. Chanady. – Garland: Univ. of Texas Press, 1985. – 183 p.
207. Erll A. Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory used in Literary Studies / Erll A., Nunning A // *Literature, Literary History and Cultural Memory* / ed. by Herbert Grabes. Nar:Tübingen, 2005. Vol.21. P.261-294.
208. Faris W. B. Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. – Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 2004. – 323 p.
209. *Magical Realism : theory, History, Community* / ed. by L. P. Zamora, W. B. Faris. – Durham : Duke University Press, 1995 – 592 p.
210. Magritte R. Les Mots et les Images. Choix d'écrits / R. Magritte. Bruxelles, Labor, 1929. – 286 p.

211. Roh F. Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zur Nachexpressionismus / F. Roh // "Der Cicerone". – 1923. – N 15. – S. 598–602.

212. Roh F. Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei / F. Roh. – Leipzig, 1925. – 134 s.

213. Roh Fr. Realismo mágico. Poseexpressionismo. Madrid, 1927. – 139 p.

214. Schroeder, Sh. Rediscovering Magical Realism in the Americas / Sh. Shroeder. – Westport : Greenwood Publishing Group, 2004. – 183 p.