# А.В.Вавулина, Н.З.Кольцова *(Москва)*

# К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПРИРОДЕ РОМАНА М.А.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Космогония булгаковского романа «Мастер и Маргарита», безусловно, заставляет вспомнить о жанре мистерии – как о действе, подразумевающем не только донесение сакрального знания через вовлеченность участников в происходящее, но и о единении различных видов искусств, обращенных ко всем способам чувственного восприятия и познания мира. Можно сказать, что мистерия – это и сакральное действо, и высшая форма проявления синтеза искусств, интермедиальность.

С окончанием средних веков жанр мистерии не исчезает, но обретает новые формы – и если оперу можно воспринимать как мистерию «нового времени», то магическим, «волшебным» действием времени «новейшего», безусловно, является кино. М.А.Булгаков, как и многие его современники, на протяжении всей своей жизни учится у художников «смежных профессий» - у актеров, композиторов, режиссеров. И, проявляя себя как любитель в мире театра и кинематографа, в литературе он становится подлинным профессионалом, мастером, умеющим перенести достижения других видов искусства в словесный текст. Так, в период создания романа Булгаков работал над экранизацией гоголевских «Мертвых душ» (первая редакция сценария, самая интересная с точки зрения прочтения гоголевского текста в русле «русской гофманианы», или гротескного реализма, являлась собственно авторской, остальные, интерпретирующие поэму как сугубо реалистическое произведение, создавались в соавторстве с режиссером И.Пырьевым), и многие «кинематографические» находки Булгакова-сценариста нашли свое воплощение в романе. Задуманные киноэксперименты в духе немецкого экспрессионизма предвосхитили способы создания гротескных образов «инфернальных» героев романа, в частности приемы, или, точнее, «спецэффекты», сопровождающие появление или существование персонажей в «кадре» (превращение Варенухи в вампира «созвучно» появлению страшной физиономии плюшкинского «племянника» как некоего упыря в темном окне). Сам же проект создания «кинопоэмы» (определение Булгакова) «Мертвые души», к сожалению, остался нереализованным. Более плодотворным оказалось сотрудничество с Большим театром. Из-за разгрома «Кабалы святош» в «Правде» в 1936 году Булгаков уходит из МХАТа и принимает приглашение Большого театра работать либреттистом. За годы работы пишет отзывы на чужие либретто, переделывает либретто современных опер и балетов, рецензирует новое либретто «Иоланты» и, наконец, режиссирует грандиозный финал «Ивана Сусанина» («Жизнь за царя»). Сам за это время пишет либретто к операм «Минин и Пожарский», «Рашель», а также «Черное море» и «Петр I». Известно, что С.С.Прокофьев мечтал поставить с Булгаковым оперу по «Пушкину» - дирекция театра даже устроила чтение, но проект так и остался нереализованным.

Думается, однако, что нереализованность многих булгаковских замыслов в киноискусстве и в оперном театре не только обусловлена роковым стечением обстоятельств, но и свидетельствует о глубинном стремлении художника «вернуться к слову», обогатив его новым знанием и опытом. Как истинно русский писатель, Булгаков признает словоцентричность русской культуры, и, даже обращаясь к иным видам искусства, остается прежде всего художником слова, но художником особым – который уже на этапе написания текста арий и дуэтов слышит, как звучит опера, знает, как зазвучит литературный текст, когда будет положен на музыку, видит, как созданные им словесные картины обретут жизнь в движении. При этом кинематографический тип мышления писателя не отменяет его умения воспринимать реальность сквозь призму оперного искусства, прежде всего потому, что опера и кино – родственные явления, особенно в культурном пространстве тридцатых годов ХХ века (и голливудский, и отечественный кинематограф в это время особое внимание уделяет музыкальным фильмам – мюзиклу, ревю, музыкальной комедии, кинооперетте). «Итоговый» роман Булгакова обобщает обретенный писателем художественный опыт: влияние оперы и кино сказывается на уровне как макро-, так и микропоэтики. В данном выступлении, однако, речь идет именно о макропоэтике романа, а именно о различных способах организации материала – архитектонике, соотношении пространственно-временных планов, принципах группировки персонажей.

Структура романа в значительной степени задана композицией оперы – или т.н. ритмом партитуры, который обусловлен динамикой следования сольных, ансамблевых арий, хоровых номеров, колористических картин, вставных эпизодов, оркестровых обобщений. Напряженность романного действия во многом определяется именно характером чередования перечисленных элементов. Уже с XVII века ключевой структурной единицей оперы является ария, с помощью которой идея драмы выражается собственно через музыку. Иными словами, ария – не столько «движитель» сюжета, сколько способ передачи чувства, аффектов (страсти), образов внутреннего мира героя (при том, что ария в известной степени является эквивалентом монолога и внутреннего монолога, она, безусловно, не сводима к нему, поскольку средством «досказывания» переживаний персонажа является именно музыка). В романе Булгакова можно обнаружить различные виды арий, самыми известными из которых являются ария *da capo*, *lamento* (ария скорби), а также *ария мести*. Последняя занимает особое место в романе Булгакова, ориентированном, думается, как на европейскую, так и на русскую оперу. Так, в «дуэте» Пилата и Каифы реплика «Тесно мне» не может не вызывать ассоциаций со знаменитым «Душно, душно», живущим в сознании современного человека именно в музыкальном воплощении: вероятно, Булгаков использует аллюзию на музыкальный текст «Бориса Годунова» как своеобразную подсказку читателю, превращающемуся в слушателя. Наиболее значимой в произведении оказывается ария скорби (*lamento*), которая предопределяет развязку любовной линии романа и подводит к еще одному композиционному оперному клише – *«большому финалу»*. Но если *ария мести* заимствована Булгаковым из русской оперы, то *ария скорби* реализует традиции оперы итальянской и в первую очередь любимой Булгаковым «Аиды». И в этом случае в качестве подсказки используется цитата, которая стала узнаваемым клише – своего рода аналогом оперного «горестного вздоха»: в качестве лейтмотива в булгаковском романе выступает реплика-рефрен из оперы Верди «Аида» «О боги, боги мои!» - именно она, эмоционально связывая всех героев произведения, поддерживает особый накал переживаний, общее состояние невыносимых душевных терзаний, передает ключевое настроение произведения – некую «переполненность» чаши страданий. Ансамбли и дуэты-диалоги, в которых принимают участие Мастер и Маргарита, максимально аффектированы, и для того, чтобы оперная подача речи выглядела уместно, автор ремарками подчеркивает нервное, взвинченно-болезненное состояние героев. Выражению аффектации страсти способствуют и лексические оперные клише. Так, реплика Маргариты «Я погибаю из-за любви» трафаретно перекликается с чередой клишированных оперных реплик – в частности со знаменитой «Я умираю за любовь» из «Аиды». В целом мелодраматизации романного сюжета способствуют особенные, максимально аффектированные «оперные смерти» с яркими репликами героев и театральной атрибутикой – ядом, ножами. Герои ярко, подчеркнуто театрально появляются и мелодраматично исчезают: таков «уход со сцены» умирающего Иуды, словно выпевающего «низким и укоризненным» (а не свойственным ему высоким и чистым молодым голосом): «Ни…за». В памяти читателя герой должен остаться именно в окружении этого «звукового ореола». Образы и сюжетные линии не только центральных, но и второстепенных и даже «проходных» (а часто и «не видимых читателем») персонажей вводятся в текст и сознание читателя как «голосовые партии»: «басовая партия» («бас», «тяжелый бас», «низкий тяжелый голос» Воланда), «партия тенора» (точнее, теноров – это и «треснувший тенор» регента, и невидимый «нервный тенор», исполняющий арию Германна), баритона (баритонов – «приятный звучный и очень настойчивый баритон» председателя акустической комиссии Семплеярова, «мягкий баритон» артиста из сцены сна Никанора Ивановича), контральто (контральто писательницы Штурман Жорж, «контральтовый голос мадам Петраковой»).

Как уже отмечалось, при организации художественного материала Булгаков учитывает и законы кинематографа, в частности основополагающий композиционный прием – монтаж. Притом что Булгаков владеет техникой параллельного и вертикального монтажа (о чем позволяет судить работа над киносценарием «Мертвых душ»), особого внимания заслуживает техника монтажных переходов, или, в терминах Б.Гаспарова, коммуникативных швов. По словам И.Мартьяновой, «давно отмечено, что Булгаков откровенно монтирует «Мастера и Маргариту», на стыках глав (1и 2, 2 и 3, 16, 24 и 25) происходят сюжетные и модальные сдвиги текстовой ткани. Повторы синтаксем и синтагм, актуализирующие монтажные швы, осложняются сменой речевого плана»[[1]](#footnote-1).

Безусловно, уже театральный опыт писателя дарит ему особую свободу в обращении с художественным пространством и временем, и все же, думается, именно кинематограф, показывающий пространство и время в бесконечном движении, явно и зримо превращающий хронотоп в бергсоновскую длительность, оказывает решающее воздействие на структуру булгаковского произведения. Нетрадиционная даже для литературы «новейшего времени» головокружительная смена пространственно-временных планов совершенно органично воспринимается в искусстве кино. По мнению М.Петровского, фильм «Нетерпимость» Д.Гриффита мог повлиять и на замысел, и на структуру булгаковского романа[[2]](#footnote-2).

И, может быть, именно кино – с его «легковесностью» и установкой на развлекательность – определяет характер булгаковской «мистерии», в которой высокое подается через профанное, карнавально-шутовское, а трагическое существует в неразрывной связи с комическим, позволяя исследователям утверждать, что Булгаков создает свой вариант мистерии новейшего времени – свою «мистерию-буфф»[[3]](#footnote-3).

1. *Мартьянова И.А.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2001. С. 15. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Петровский М*. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Издание 2-е, исправленное и дополненное. СПб., 2008. С. 188. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Он же*. Михаил Булгаков и Владимир Маяковский // М.Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 372. [↑](#footnote-ref-3)