

## Окно в художественном мире М. Булгакова

В статье на материале прозы и драматургии М. А. Булгакова рассматривается семантика окон и их функции в различных булгаковских контекстах. Автор статьи показывает, как посредством образа окна реализуется основная мифопоэтическая оппозиция *своё-чужое*, как окна актуализируют семантику границы и переходные состояния мира и персонажей, являются индикаторами семантической эквивалентности, театральности и маркируют структуру «текст в тексте». Кроме того, в статье говорится о семантической соотнесенности окон с зеркалом, иконой и текстом.

The article deals with the semantics of windows and their functions in different Bulgakov contexts by the material of prose and dramaturgy of M. A. Bulgakov. The author shows how the main mythopoetic opposition *friend-or-foe* is realized through the image window, how the Windows actualize the semantics of the boundaries and transitional states of the world and characters, are indicators of semantic equivalence, theatricality and mark the structure of the “text in the text”. In addition, the article refers to the semantic correlation of Windows with a mirror, icon and text.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** окно, *своё-чужое*, обмен, пародия, симметрия, театр.

**KEY WORDS:** window, *friend-or-foe*, exchange, parody, symmetry, theater.

Согласно словарю «Славянские древности», окно — часть дома, которая (наряду с порогом, дверью, воротами, печной трубой) осмысливается как граница между своим (домашним) и чужим (внешним) пространством и обеспечивает связь с внешним миром; семантика окна как медиатора между «тем» и «этим» светом проявляется в похоронных обрядах [Славянские...]. Так как булгаковский текст аккумуля-

лирует семантику переходных и, в частности, святочных обрядов, мифопоэтическая семантика, связанная с манифестацией границы, здесь актуальна и реализована в целом комплексе «маркеров». В этом контексте интересно посмотреть, как работают окна в булгаковском тексте, какой набор функций «одевают плотью» как готовый предмет поэтического мира<sup>1</sup>.

В рассказе «*Полотенце с петухом*» Юный врач сначала видит «гробовые загадочные окна»<sup>2</sup> своей будущей резиденции; чуть позже, уже осваиваясь в ней, он созерцает свой собственный «бледный лик рядом с огоньками лампы в окне»; ещё позже он посылает «тьме за окном» моление об ущемленной грыже. Окно здесь — граница, за которой новоиспеченного доктора ожидает не просто неизвестность, но смерть, которую он сначала осознает как собственную профнепригодность, а потом — как трудный случай, в который попала пациентка. Дипломированному врачу только предстоит стать практикующим доктором; находясь в тревожном «лиминальном» состоянии, он переживает раздвоение.

В повести «*Роковые яйца*» окна являются неотъемлемой частью зеркального сюжета, поэтому и сами они зеркальные. Такие окна изолируют кабинет Персикова от внешнего мира и препятствуют проникновению избыточного солнечного света и любопытного взгляда. Они являются коррелятами «окошка» микроскопа, задействованы в улавливании красного луча и «работают» как изоляторы естественного освещения. Но изоляция оказывается временной: «внутреннее» и «внешнее» вступают в обмен, следствием которого становится катастрофа. Зеркальность окон — это остроумное совмещение семантики окна с семантикой зеркала: и то и другое — маркеры перехода.

Окно маркирует оппозиции «внешнее — внутреннее», «естественное — искусственное». Луч — продукт искусственного освещения; для его поддержки изготовлена специальная зеркальная камера; с его помощью предполагается искусственное выведение новой породы кур (новой реальности). Это искусственное «поголовье» может быть осилено только холодом, который естественным способом противодействует расплотившимся гадам, расплзшимся из оранжереи Рокка.

В пьесе «*Зойкина квартира*» окна означены в первой ремарке, где они также актуализируют оппозицию «внешнее — внутреннее». «...За окнами двор громадного дома

играет как страшная музыкальная табакерка...»<sup>3</sup>. С точки зрения персонажей «внутреннее» — квартира, «внешнее» — двор, разделяющая их граница — окно. Двойное предприятие, устроенное хозяйкой квартиры, делает квартиру окном в Париж (откуда привозятся платья и куда собираются съехать сами хозяева). Смысл предприятия — в уходе от «уплотнения», подобного смерти, которая вытесняет человека из жизненного пространства<sup>4</sup>. Однако в самом двойном предприятии совмещается стремление к изоляции от внешнего мира, с одной стороны, и превращение его в публичное место — с другой. «Оконная» ремарка выполняет функцию «текста в тексте» и является увертюрой, музыкальные и бытовые темы которой получают развитие в реальности сюжета «Зойкиной квартиры». Такая ремарка работает как предсказание. Уже в этой «законной» ремарке обозначено соседство искусства (оперный голос Шаляпина) и жизни (голос точильщиков). Все усилия победить страшную реальность искусством (шитья и сводничества) будут сведены на нет китайцем, который владеет другими видами искусств. Китаец Херувим — смерть, которую приглашает сама хозяйка; он приходит в квартиру через дверь, обосновывается в ней как у себя дома и убивает главный источник витальности — Гуся. Окно в Париж захлопывается, квартира превращается в гроб.

В пьесе «*Багровый остров*» окно появляется в ремарке второй картины третьего акта. Через него Ликки и Тохонга грузят вещи Гленарванов на катер с целью отправиться обратно на остров. Эта конфискация имущества лорда пародийно соотносится с изъятием островного жемчуга англичанами, удваивает его как текст в тексте. Окно здесь — знак пародии как удвоения. Вся следующая сцена проходит в режиме раздвоения: в процессе её разворачивания вынужден раздваиваться и лорд (он же директор театра), и попугай (он же Метелкин). Раздвоение вызвано сообщением суфлера о приезде Саввы Лукича: эта весть заставляет Геннадия отдавать хозяйственные распоряжения, а Метелкина — их выполнять. Одновременно Метелкин озвучивает попугая и играет слугу Паганеля Паспарту (ему приходится совмещать не две, а три роли). Попугая сначала возвращают на сцену через окно, потом снова выбрасывают через него же. Таким образом, оконный микросюжет в «Багровом острове» строится вокруг попугая. Окно — условная граница, отделяющая репетируемую пьесу от закулисной суеты, составляющей нерв внешнего

сюжета. Но в той ситуации, которая изображена Булгаковым, отделить одно от другого невозможно. Окно в декорации репетируемой пьесы становится дырой, через которую на сцену проникает улица (ср. с проникновением улицы в квартиру Зои Пельц). Происходящее с попугаем подобно происходящему с театральным репертуаром, в частности, с пьесой Дымогацко, которую то запрещают, то разрешают к постановке.

В пьесе «Бег» окна означены в заставочных ремарках к трем первым действиям. Окно монастырской церкви в начальной ремарке первого сна забрано решеткой и соседствует с шоколадным ликом неназванного святого: «За окном безотрадный октябрьский вечер с дождем и снегом»<sup>5</sup>; действие происходит в день памяти Димитрия Мироточца («Святой и славный великомученик Димитрий Мироточец, твою же память празднуем сегодня», — говорит монах Паисий. За окнами движущаяся линия фронта (сначала красные, потом белые), за которую бегут Голубков и Серафима. Из пространства за окном исходит смертельная опасность.

Особенно интересна ремарка к действию второму, где означены «необычных размеров окна» на заднем плане вокзала «неизвестной и большой станции на севере Крыма».

За ними чувствуется черная ночь с голубыми электрическими лунами <...> Окна оледенели, и по ледяным зеркалам время от времени текут змеиные огненные отблески от проходящих поездов.

В том же помещении «на темном облупленном фоне белый юноша на коне копьём поражает чешуйчатого дракона. Юноша этот Георгий Победоносец, и перед ним горит граненая разноцветная лампада». Люди в здании вокзала боятся не предполагаемого противника, а Хлудова, который находится внутри того же помещения, за стеклянной перегородкой, и отдает приказы о повешении и которого Крапилин называет мировым зверем. За окнами люди пытаются сдвинуть застрявшие составы, чтобы дать путь бронепоезду. О том, чтобы броненосец прошел, начальник станции молится перед Георгием Победоносцем. Окна — ширмы, загораживающие страшную картину хлудовских казней; в финале второго действия они обрушиваются от «нетеатрального пушечного залпа с бронепоезда» и открывают повешенного на фонарях вестового Крапилина.

В ремарке, открывающей третий сон, снова означено окно — на сей раз кабинета контрразведки в Севастополе. В финале сна стекло в этом окне выбивает Серафима, зовя на помощь Чарноту.

В ремарке к четвертому сну отмечена одна наполовину оборванная портьера на окне кабинета в большом дворце в Севастополе, «на стене беловатое квадратное пятно на том месте, где была большая военная карта». «С видом лукавым и загадочным манит Африкана к окну» Хлудов, потом он же призывает смотреть в окно Главнокомандующего, потом указывает на окно Голубкову, который хочет жаловаться сбежавшему Главнокомандующему на Хлудова. Пространство за окном для Хлудова равнозначно небытию, куда погружаются все бегущие, словно тараканы, падающие с края стола в ведро с водой. Сам Хлудов ощущает себя на краю стола, на границе:

И вот с двух сторон: живой, говорящий, нелепый [Голубков. — *Е. И.*], а с другой — молчащий вестовой [Крапилин. — *Е. И.*]. Что же я, чугунный постамент, к которому приставили двух часовых, или душа моя раздвоилась, и снова я слышу мутно, как сквозь воду, в которую я погружаюсь, как свинец.

Хлудов и сам хочет остаться, и то же советует Голубкову, при этом манит его к окну: «Там вон Константинополь». Решение ехать он принимает спонтанно, из-за Голубкова и Крапилина.

В ремарке к пятому сну вместо окна — «необыкновенного вида сооружение вроде карусели», за которой живет лихорадочной жизнью переулочек. Карусель здесь — метафора истории, которую Хлудов в разговоре с призраком Крапилина сравнивает с колесом; это дьявольский механизм, участники которого — марионетки [Яблоков 2018: 89]. Аттракцион внутри карусели — тараканьи бега — овестьвлeнная пародия того бега, который пришел к своему завершению и из линейного бегства от большевиков под предводительством Главнокомандующего превратился в кукольный бег внутри карусели, равносильный смерти (механический), под предводительством Артурки — тараканьего царя. Карусель неслучайно замещает окна в предыдущих ремарках. Отсутствие окна знаменует отсутствие выхода. Круг замкнулся, как и в «Зойкиной квартире». Карусель здесь занимает ту же позицию, что и вводная ремарка к «Зойкиной квартире», и является

«текстом в тексте». Разница в том, что там музыкальная табакерка была снаружи, а здесь персонажи оказались внутри такой табакерки-шарманки (что соответствует финалу «Зойкиной квартиры», где жизненный круг для хозяев квартиры замыкается выходом Аллы в качестве «модели» новой жизни для Гуся).

В пьесе «Александр Пушкин» в ремарке к первому действию, происходящему в пушкинской квартире, читаем: «За окном слышна вьюга»<sup>6</sup>. Александра Гончарова напевает пушкинское стихотворение о вьюге, а сыщик Битков восхищается этой песней. Вьюга здесь — и природное явление, и пушкинский текст. Чуть позже в квартире появляется запорошенный снегом Дантес, и, когда он уходит, Пушкина «подбегает к окну, смотрит в него». Из-за окна к поэту приближается смерть, о которой говорят между собой Пушкина и Дантес (каждый применительно к себе, представляя себя убитыми Пушкиным).

Во втором действии ту же пушкинскую строчку про бурю повторяет Дубельт и, глядя в окно, поправляет эполеты (видит в окне царя). Николай I приходит в Третье отделение по поводу Пушкина, чтобы устроить его дуэль с Дантесом. Царь и Дантес оказываются в одинаковой позиции — за окном и против Пушкина. Окна здесь являются маркерами эквивалентности пушкинских антагонистов.

Во втором действии (дворец Воронцовой) Николай I говорит Пушкиной:

Я не знаю почему, но каждый раз, как я выезжаю, какая-то неведомая сила влечет меня к вашему дому. И я невольно поворачиваю голову и жду, что хоть на мгновение мелькнет в окне лицо.

В начальной ремарке четвертого действия в окно на улицу всматривается находящийся в пушкинской квартире Жуковский, потом Гончарова (в окне они видят растущие толпы народа). В сцене выноса налитые светом окна квартиры показаны с улицы. Эти окна угасают, погребальное пение переходит в свист вьюги, и действие переносится на глухую почтовую станцию, где, припав к окну, пытается что-то рассмотреть в метели смотрительша, жена станционного смотрителя. Жандармский ротмистр Ракеев и смотритель запрещают ей это делать, но она всё

равно смотрит. За окном — гроб с телом Пушкина и вьюга. Смерть пришла и забрала поэта; Пушкин за окном растворился во вьюге, которая предстает как текст, им самим написанный.

В пьесе «*Батум*» во второй картине Сильвестр прячет у себя на конспиративной квартире Сталина, заводит его в темную комнату со словами: «Осторожнее, тут ширма... окно на задвижку, имей в виду, не закрыто, на всякий случай... хотя ничего такого я не жду»<sup>7</sup>. В картине третьей Сталин снова тайно появляется в городе во время празднования Нового года; собравшиеся у Сильвестра люди видят в окне дальнее зарево, которое к концу действия «уже стоит до полнеба». Горит Ротшильд. Находясь на нелегальном положении, Сталин раздувает революционный пожар, который в пьесе начинается с нефтепромышленного завода. Он идеолог, которого называют Пастырем.

Именно Сталин является тем персонажем, сюжетная линия которого связана с образом окна. В восьмой картине третьего действия это окно одиночной камеры кутаисской тюрьмы, сквозь которое Сталин разговаривает с Уголовным и бросает ему пачки папирос. Потом Канделаки и Сталин выбрасывают в окна свои кружки.

В четвертом действии Николай II стоит у открытого окна своего кабинета (в петергофском дворце) и курит, поглядывая на взморье. Такое положение царя симметрично положению Сталина (тот в неволе, за закрытым тюремным окном). Симметричны и эпизоды с чудодейственным купанием: Николай рассказывает про принесшее ему и императрице физическое и душевное облегчение купание в Саровском прудике; сосланный Николаем в Сибирь Сталин исцеляется, провалившись в прорубь («Какой-то граничащий с чудом случай», — говорит он, рассказывая об этом). Но если в Саровском прудике исцелялись, по словам царя, все присутствующие там люди, происходило это «на миру» и налицо был некий всеобщий исцеляющий закон, то исцеление Сталина в ледяной проруби, возможно, иное — оно свидетельствует о вмешательстве других сил; вспомним, что пьеса начинается с изгнания Сталина из семинарии; детали позволяют предположить, что подтекст работает против центрального персонажа<sup>8</sup>.

О своем появлении в последней картине Сталин заявляет тихим стуком в окно. Если соотнести этот стук со строчкой

пушкинского стихотворения про бурю, которая *к нам в окошко постучит*, то герой пьесы попадает в разряд непогоды. Частью вьюги становится в финале посвященной ему пьесы Пушкин, но он уходит, тогда как Сталин возвращается. Обращает на себя внимание сама возможность соотнесения Сталина с Пушкиным посредством оконного и вьюжного мотива. За окном тьма и вой непогоды, так что Порфирий и Наташа не могут разобрать, кто это стучит. Вся сцена опознания «чужого» сосредоточена у окна. Окно здесь — граница между миром живых и миром мертвых. Финальная реплика Порфирия «Вернулся!» в контексте предыдущего разговора о Сталине-покойнике и еще более раннего разговора царя с министром о чудесном исцелении приобретает пасхальный смысл. Но можно интерпретировать это возвращение и иначе, то есть видеть в нем пришествие темной силы.

В романе «Белая гвардия» окна отделяют свое пространство (дом) от чужого только в рамочных позициях. До начала событий в окно смотрит Николка; в доме уютно, окна занавешены, светит лампа, топится печка, а за окнами — хаос и неизвестность. Этот хаос вписан в рождественский контекст:

В окнах настоящая опера «Ночь под Рождество» — снег и огонечки. Дрожат и мерцают. Николка прильнул к окошку. Из глаз исчез зной и училище, в глазах — напряженнейший слух. Где?<sup>9</sup>

И само окно здесь — рамка, превращающая заоконное пространство в театральное зрелище (оперу). Николка всматривается в окно, чтобы понять, где стреляют; Елена всматривается, тревожась сначала за Тальберга, потом за Алексея. В финале, когда в окно смотрит выздоравливающий Алексей Турбин, он видит то же, что и Николка:

В гостиной Турбин, как сорок семь дней тому назад, прижался к стеклу и слушал, и, как тогда, когда в окнах виднелись теплые огонечки, снег, опера, мягко слышны были дальние пушечные удары. Сурово сморщившись, Турбин всею тяжестью тела налег на палку и глядел на улицу. Он видел, что дни колдовски удлинились, свету было больше, несмотря на то, что за стеклом валилась, рассыпаясь миллионами хлопьев, вьюга.



Между этими крайними позициями усиливается функция окон как медиаторов, что актуально для рождественского контекста. Имеют значение наличие/отсутствие освещения и герметичность, которая в мирное время обеспечивается наличием штор. Особого внимания заслуживают окна в сюжетах Василисы и Николки, где они задействованы в устройстве тайников. Василиса устраивает свой тайник внутри квартиры и прячет в нем деньги. При этом он принимает меры предосторожности, чтобы его не видно было с улицы: «Левое окно завесил простыней до половины, а правое пледом при помощи английских булавок. Заботливо оправили, чтобы не было щелей». Но именно белая простыня на зелено окрашенном окне привлекает зрителя с обратной стороны, который наблюдает через предательскую щель над верхним краем простыни работу инженера. Реальность за окном не менее таинственна, чем то, что происходит в квартире. Мотив обратной стороны актуализируется во время рассматривания Василисой фальшивых купюр: «Василиса глядел на свет, и Лебидь явно фальшиво просвечивал с обратной стороны». Как Василиса различает глазом фальшивые бумажки, так и взгляд из-за окна, привлеченный простыней, видит то, чего, по замыслу Василисы, как раз видеть не должен; один разоблачающий взгляд как бы заключается в другой. Хотя Василиса запечатывает окно, именно оно выдает его тайну, превращая происходящее за окном в притягательное зрелище. Особую притягательность этому зрелищу придает ситуация подсматривания в щель. Окно снова связано с приемом театрализации, но теперь сцена расположена во внутреннем пространстве жилища. Окно выворачивает пространство, превращает внутреннее во внешнее.

Эта сцена симметрична той, где Николка с Лариосиком прячут шкатулку с пистолетами за окном, в щели между двумя соседними домами: «Представьте себе великолепное ущелье в аршин, темное и невидное даже с улицы и не доступное со двора ни для кого, кроме разве случайных мальчишек». В отличие от Василисы, Николка не запечатывает окно, а, наоборот, распечатывает, и не включает, а тушит свет:

Эта каторжная работа заняла не менее полчаса, распухшие рамы не хотели открываться. Но, в конце концов, все-таки удалось открыть сперва первую, а потом и вторую, причем на Лариосиковой стороне лопнуло длинной извилистой трещиной стекло.

Подобно Василисе, Николка радуется своей находчивости, но его радость тоже не оправдается: и этот тайник окажется пуст. Оружие, как и деньги, покидает своего владельца, оказывается схороненным от него навсегда, как бы выброшенным в окно. Оба тайника опустошаются одной и той же командой «волков». Именно с этими пистолетами бандиты придут к Василисе, чтобы унести и его деньги, и его одежду. В описанных микросюжетах окна не изолируют свое от чужого, а, наоборот, связывают их, что характерно для рождественских сюжетов, в которых через окна осуществляется коммуникация с потусторонним (ср. с колядованием).

Окна актуализируют и оппозицию *свет — тьма, жизнь — смерть*. Вот как выглядят окна гимназии:

Черные окна являли полнейший и угрюмейший покой. С первого взгляда становилось понятно, что это покой мертвый. Странно, в центре города, среди развала, кипения и суеты, остался мертвый четырехъярусный корабль, некогда вынесший в открытое море десятки тысяч жизней. Похоже было, что никто уже его теперь не охранял, ни звука, ни движения не было в окнах и под стенами, крытыми желтой николаевской краской.

Свет появляется, когда гимназия перепрофилируется под цейхгауз:

Строй прошел по бесконечным и черным подвальным коридорам, вымощенным кирпичными плитами, и пришел в громадный зал, где в узкие прорезы решетчатых окошек, сквозь мертвую паутину, скуповато притекал свет.

Аналогичным образом перепрофилируется магазин «Парижский шик». Самые интересные с семиотической точки зрения окна — как раз в этом магазине, где они образуют геральдическую конструкцию («текст в тексте»). Размещенные в них вывески запечатлевают происходящие в Городе перемены и являются индикатором языкового смешения.

Три ступеньки вели с улицы через стеклянную дверь в магазин, а по бокам стеклянной двери были два окна, завешенные тюлевыми пыльными занавесками. Никому не известно, куда делась сама мадам Анжу и почему помещение ее магазина

было использовано для целей вовсе не торговых. На левом окне была нарисована цветная дамская шляпа с золотыми словами «Шик паризьен», а за стеклом правого окна большущий плакат желтого картона с нарисованными двумя скрещенными севастопольскими пушками, как на погонах у артиллеристов [курсив наш. — Е. И.], и надписью сверху: «Героем можешь ты не быть, но добровольцем быть обязан». Под пушками слова: «Запись добровольцев в Мортирный Дивизион, имени командующего, принимается».

Магазин расположен на Театральной улице в самом центре города. Если происходящее в Городе актуализируется как театр («оперетка» [Яблоков 1997: 78-79]), то магазин удваивает театральность происходящего и предстает как театр в театре. В центре этого театра — полковник Малышев, «нарисованный» так:

Господин полковник сидел в низеньком зеленоватом будуарном креслице на возвышении вроде эстрады в правой части магазина за маленьким письменным столиком. Груды голубоватых картонок с надписью «Мадам Анжу. Дамские шляпы» возвышались за его спиной, несколько темня свет из пыльного окна, завешенного узористым тюлем. Господин полковник держал в руке перо и был на самом деле не полковником, а подполковником в широких золотых погонах, с двумя просветами и тремя звездами, и со скрещенными золотыми пушечками [курсив наш. — Е. И.].

Малышев углубляет геральдическую конструкцию и предстает как фигура, дублирующая плакат за стеклом правого окна.

Магазин связан с Александровской гимназией, и оператором этой связи являются окна. Они создают сюжетное напряжение, соединяя два здания световыми лучами:

Ночь важная, военная. Из окон мадам Анжу падают лучи света. В лучах дамские шляпы, и корсеты, и панталоны, и севастопольские пушки. И ходит, ходит маятник-юнкер, зябнет, штыком чертит императорский вензель. И там, в Александровской гимназии, льют шары, как на балу. Мышлаевский, подкрепившись водкой в количестве достаточном, ходит, ходит, на Александра Благословенного поглядывает, на ящик с выключателями посматривает.

Когда война для Турбина окончена и он бежит, на пути его снова возникает магазин: «И вот Анжу. В окнах нет пушек, в окнах нет золотых погон. В окнах дрожит и переливается огненный, зыбкий отсвет. Пожар?» Окна здесь используются как симптом, по которому можно определить состояние боеспособности Города. Но окна могут быть и симптомом болезни персонажа: «В маленькой спальне Турбина на двух окнах, выходящих на застекленную веранду, упали темные шторы». Спасти Алексея Турбина может только чудо, как и его пациента Ивана Русакова. Сифилитик Русаков молится, «возводя глаза к черному безотрадному окну». За Алексея молится Елена, которой окном к спасению открывается икона, свет которой оказывается сильнее света дня за окнами и сильней смерти, которая изгоняется заступничеством «смуглой девы».

В пьесе «Адам и Ева» означенные в ремарках окна являются обязательным элементом декорации каждого акта<sup>10</sup>. В первом действии Ефросимов появляется, вскакивая на подоконник со двора; вслед за Ефросимовым — через окно же — попадает в комнату Маркизов (точнее, попадает только наполовину, так как стоит на подоконнике как на границе). Мир за окном осваивают персонажи, близкие к авторской сфере («чужие» в первом акте входят в комнату Адама и Евы через дверь). В первом акте Ефросимов вспоминает о Жаке, начинает тревожиться и просит Еву успокоить его, спрашивает, идет ли еще «Фауст»; при этом в ремарке читаем: «Подходит к окну и начинает смотреть в него». Окно здесь связано одновременно с памятью и предчувствием катастрофы, оно как бы связывает прошлое с будущим, в то же время сигнализирует о психическом расстройстве Ефросимова. В ремарке, открывающей второй акт, означен «большой универсальный магазин в Ленинграде»:

В гигантских окнах универмага ад и рай. Рай освещен ранним солнцем сверху, а внизу ад — дальним густым заревом. Между ними висит дым, и в нем призрачная квадрига над развалинами и пожарищами.

Окна этого магазина выполняют ту же функцию, что и окна «Мадам Анжу», то есть являются «текстом в тексте». В начале второго акта Ева «входит с улицы, пройдя через разбитое окно» магазина с мертвым продавцом и мертвыми

покупателями. В финале второго акта Ефросимов и Пончик в окно выбегают. Сразу вслед за их уходом в окне происходит пространственная метаморфоза (см. финальную ремарку второго акта: «Бесшумно обрушивается целый квартал в окне, и показывается вторая колоннада и еще какие-то кони в странном освещении»), и тотчас после этого звучит реплика Маркизова: «Граждане, поглядите в окно!!» Эта реплика обращена в две стороны: к убегающим персонажам (чтобы те не забыли Маркизова) и к читателю (чтобы тот увидел метаморфозы за окном-текстом). Окно размыкает пространство в сторону автора и является знаком авторского присутствия в тексте.

В романе «*Мастер и Маргарита*» окна актуализируются в разных функциях: как изолятор от внешнего мира и знак избранности, как индикатор психического расстройства и как театральная рама, в которой разыгрывается представление. В начале романа окно — индикатор массового сознания («...он [иностранец. — Е. И.] испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту»<sup>11</sup>) и транслятор массовой культуры:

...Все окна были открыты. В каждом из этих окон горел огонь под оранжевым абажуром, и из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы «Евгений Онегин».

Через окно незнакомой квартиры, в которую во время погони за Воландом попадает Иван, к нему приходит озарение; «оператором» этого озарения становится лунный луч, просочившийся «сквозь пыльное, годами не вытираемое окно» и осветивший «тот угол, где в пыли и паутине висела забытая икона». Когда Иван уже находится в клинике Стравинского, окно выполняет функцию мембраны, принудительно изолирующей поэта от внешнего мира: Иван бросается головой в окно, но стекла оказываются небьющимися. После очередного разговора со Стравинским в поле зрения поэта попадает сетка в окне и то, что находится за ней. Изменчивый вид за окном становится индикатором изменчивости внутреннего состояния Бездомного, которое корректируется уколами. В случае с Бездомным такая изоляция — знак избранности.

Через балкон попадает в палату к Иванушке Мастер. Иван видит его, когда находится в пограничном состо-

янии между сном и явью; появление соседа становится разрешением той пограничной тревоги, которая готовила его приход. С окном здесь сопряжен весь период «лиминального» состояния, само окно становится маркером переходности.

История самого Мастера тоже представляет собой оконный нарратив, который связан с предчувствием перемен и ожиданием. «Маленькие оконца над самым тротуарчиком, ведущим от калитки», как бы открываются весной навстречу судьбе, которая настигает Мастера в кривом переулке. Сначала это просто окна, сквозь которые Мастер видит «чьи-нибудь черные ноги», потом те же окна становятся вестниками ее прихода:

...равнялись с окном туфли с черными замшевыми накладками-бантами, стянутыми стальными пряжками. Иногда она шалила и, задержавшись у второго оконца, постукивала носком в стекло.

Когда начинаются неприятности, связанные с попыткой напечатать роман, ожидания меняются, и уже других гостей предчувствует Мастер в сгущающейся вокруг тьме, перемочь которую помогает только лампа и огонь в печи; «мне казалось, что через оконце, хотя оно и было закрыто, влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами»<sup>11</sup>. И далее: «Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах». Фаза счастья в окне сменяется фазой беды, а окно становится индикатором психического расстройства. И в сюжете Мастера, и в сюжете Бездомного окно предвещает перемены и связывает внутреннее состояние с внешними причинами. В финале, когда после бала, Мастер и Маргарита снова оказываются в своем подвальчике, они видят, как «в оконце показались тупоносые ботинки и нижняя часть брюк в жилочку. Затем эти брюки согнулись в колене, и дневной свет заслонил чей-то увесистый зад».

Ещё один оконный сюжет разворачивается с участием финдиректора варьете Римского. Сначала, высунувшись из своего кабинета в окно, выходящее на Садовую, он видит сов в подведомственном ему театре; затем чувствует тревогу, связавшуюся у него с другим окном, выходящим в сад:

...Финдиректор положил трубку и оглянулся почему-то на окно за своей спиной. Сквозь редкие и еще слабо покрытые зеленью ветви клена он увидел луну, бегущую в прозрачном облачке. Почему-то приковавшись к ветвям, Римский смотрел на них, и чем больше смотрел, тем сильнее и сильнее его охватывал страх.

Затем в этом лунном окне Римский видит «прильнувшее к стеклу лицо голой девицы и ее голую руку, просунувшуюся в форточку и старающуюся открыть нижнюю задвижку». «Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести и аромата лип в комнату ворвался запах погребя. Покойница вступила на подоконник. Римский отчетливо видел пятна тления на ее груди». Побороть эту надвигающуюся из окна погибель помогает только третий утренний крик петуха.

Похожее представление в раме окна будет разыграно Маргаритой перед нижним жильцом Николаем Ивановичем, только это зрелище направлено в противоположную сторону (освещенный луной зритель находится на улице, а Маргарита — в квартире, на подоконнике, освещенная электрическим светом). Из этого же окна Маргарита вылетает на щетке, навсегда простившись со старой жизнью. Окно становится границей, разделившей старую и новую Маргариту. Преобразившаяся героиня сначала невидимой влетает в окно коммунальной кухни, где ссорятся соседки, и тушит их примусы, а затем устраивает разгром в квартире Латунского, куда тоже попадает через окно. Затем она планомерно разбивает окна в литераторском доме.

Но самое интересное окно в романе — это ершалаимские главы. Они открываются подобно тому, как открывается театральная сцена, скрытая занавесом. Их явление подобно явлению Спасителя перед молящейся смуглой девой Еленой.

Итак, булгаковские окна участвуют в реализации основной мифопоэтической оппозиции *своё — чужое / живое — мертвое (свет — тьма, внутреннее — внешнее, тепло — холод, верх — низ)*. Окна в художественном мире Булгакова работают как источники и «переключатели» света и тьмы, как трансляторы изменений внешней ситуации и как симптом переходного состояния персонажа. Окно может быть изолирующей мембраной, но такая мембрана или нестойкая, или предполагает альтернативный контакт с законным пространством (ср. с ширмой). Окно у Булгако-

ва коррелирует с зеркалом, иконой и текстом (соотносится или противопоставляется им в разных контекстах). В окне появляются двойники или персонажи, воплощающие судьбу (смерть). Окно работает как транслятор предсказаний. Входят и выходят в окно в булгаковском мире «свои» персонажи («чужие» смотрят в окно снаружи, но пользуются для входа дверью). Окно становится способом подтекстной связи персонажей и эпизодов, маркером художественной симметрии. И, наконец, окно работает как знак удвоения/раздвоения, пародийности («текст в тексте») и как рама, превращающая вид за окном/из окна в театральное зрелище. Применительно к булгаковскому миру можно говорить об оконном персонаже, обязательным признаком которого является способность вступить в коммуникацию с иным миром.

## Примечания

1 Идеей статьи мы обязаны образцовой работе А. Жолковского и Ю. Щеглова. См.: [Жолковский, Щеглов]. Понятие готового предмета основано на представлении о вещах и конкретных ситуациях как о своего рода словах языка искусства. Вещи используются художником для того, чтобы «одеть плотью» некоторый набор функций, вытекающих в конечном счете из темы произведения. Если формулу 'искусство = язык вещей' принять всерьез, то к искусству естественно применить лингвистические методы описания. Описать единицы языка значит точно указать их функциональные свойства, то есть те, от которых зависит их употребление в речи. В первую очередь это семантические признаки, фиксирующие значения слов в терминах особого семантического метаязыка. Использование языка для выражения мысли предстает как «обмен» мыслей (т. е. комбинаций элементов семантического метаязыка) на слова, обладающие соответственными семантическими признаками. Описывать вещи, как лингвистика описывает слова, значит считать, что художник извлекает их из словаря (т. е. из своей памяти или фантазии) в порядке обмена элементов своего замысла (функций, подлежащих воплощению) на те же самые элементы, но как бы затвердевшие в виде предмета, для которого они являются конститутивными свойствами, так что они могут быть заранее учтены в словарном толковании его значения (в этом отличие готового предмета от составной конструкции). Иначе говоря, готовым предметом для некоторого набора подлежащих выражению функций называется предмет, в число консти-



тутивных свойств которого входит весь этот набор [Жолковский, Щеглов: 210–212].

2 Текст рассказа «Полотенце с петухом» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 2. М.: АСТ : Астрель, 2008. С. 266–281.*

3 Текст пьесы «Зойкина квартира» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 4. М.: АСТ : Астрель, 2009. С. 98–191.*

4 О витальной семантике квартиры см: [Яблоков 2018: 94]. Зоя означает «жизнь»; «Зойкина квартира» — «вместилище жизни» и центр мирового пространства.

5 Текст пьесы «Бег» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 4. М.: АСТ : Астрель, 2009. С. 281–382.*

6 Текст пьесы «Александр Пушкин» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.: АСТ : Астрель, 2010. С. 181–244.*

7 Текст пьесы «Батум» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.: АСТ : Астрель, 2010. С. 245–323.*

8 См. об этом: [Черашняя].

9 Текст романа «Белая гвардия» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ : Астрель, 2008. С. 32–348.*

10 Текст пьесы «Адам и Ева» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.: АСТ : Астрель, 2010. С. 6–76.*

11 Текст романа «Мастер и Маргарита» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. М.: АСТ : Астрель, 2007. С. 5–560.*

12 Здесь цит. по: *Булгаков М. А. Избранное: «Мастер и Маргарита»: Роман; Рассказы. М.: Художественная литература, 1983. В тексте издания: Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. М.: АСТ: Астрель, 2007 — эта фраза выглядит так: «Мне казалось, в особенности когда я засыпал, что какой-то очень гибкий и холодный спрут своими щупальцами подбирается непосредственно и прямо к моему сердцу».*

## Литература

*Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 209–239.*

*Окно // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М.: Институт славяноведения РАН, 2004. С. 534–539.*

*Черашняя Д. И.* Еще одно измерение в пьесе М. Булгакова «Батум»: сфера автора-повествователя // Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход : учебное пособие. Ижевск, 2004. С. 382–392.

*Яблоков Е. А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М.: Языки русской культуры, 1997.

*Яблоков Е. А.* Подвал Мастера. М. А. Булгаков: поэтика и культурный контекст. М.: Полимедиа, 2018.