

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2019-6-2-06>

УДК 82

ПОЛЕ ВИДЕНИЯ И НАПРАВЛЕННОСТЬ ВЗГЛЯДА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ М.А. БУЛГАКОВА

Т.А. Загидулина (Красноярск, Россия)

Аннотация

Проблема и цель. В статье анализируются проблемы границ поля видения булгаковского наблюдателя. Особое внимание уделено рассмотрению структуры, модификаций и смысловых вариаций этого поля. В работе произведен анализ семантики визуальных образов в ментальном и физическом планах (сон, галлюцинация, бред). В фокусе внимания психические и эмоциональные процессы, происходящие в сознании наблюдателя. Необходимым элементом исследования является мотив самоубийства как один из основных приемов визуальной техники наложения иллюзий.

Методологию исследования составляют комплексный анализ образной структуры художественных текстов – циклов «Записки юного врача», «Записки на манжетах», а также «Театрального романа», обобщение и применение опыта исследования художественного произведения зарубежных и отечественных ученых, признанных научным сообществом. Визуальность в статье рассматривается в том числе и в нарративном ключе.

Результаты. На основе структурно-типологического, культурологического, философского подходов описаны основные элементы поля видения булгаковского наблюдателя. Поставлен вопрос о ключевой роли визионера в раннем творчестве М.А. Булгакова.

Заключение. Выявлена принципиально важная идея взгляда в себя, что дает повод осмысливать визуальные техники автора как фундамент, на котором он выстраивает конструкт текста.

Ключевые слова: визуальность, наблюдатель, визионер, Булгаков, нарратор, визуальные техники, поле видения.

Прозу М.А. Булгакова относят к «неклассической», орнаментальной прозе, тенденции которой воплотились в творчестве писателей-модернистов начала XX века. «Переставая быть только объектом выражения, слово до известной степени становится целью, делая форму, художественную конструкцию произведения осязаемой» [Кожевникова, 1976, с. 56]. По мнению Н.А. Кожевниковой, данное обстоятельство создает тесную взаимосвязь словесной формы с мотивами и сюжетами произведения. Принцип лейтмотивности в «орнаментальной» литературе – конструктивный.

В контексте данной работы интересно следующее свойство орнаментальной прозы: «она не стремится к адекватности изображаемой действительности» [Кожевникова, 1976, с. 58]. Она вся состоит из ассоциаций и соответствий, то есть одно толкуется через другое – на уровне текста, например, состояние человека через состояние природы. Все есть лишь отражение. Ценны замечания М. Хатямовой о принципе смены нарратологических масок как об «олицетворении мета-

фор» [Хатямова, 2008, с. 94]. Исследовательница отмечает, что «сказовая структура, основанная на смене повествовательных масок, позволяет прочитывать <...> не только в контексте реалистической традиции, но и в контексте модернистской прозы как воплощения мифа автора, в сознании которого мир распадается на оппозиции» [Хатямова, 2008, с. 94]. У М.А. Булгакова этот принцип реализуется, например, в «Театральном романе», где нарратологическая маска издателя сменяется маской Максудова, или в «Морфии», где маска доктора Бомгарда, читателя записок самоубийцы, сменяется маской доктора Полякова – морфиниста.

Использование сказовой формы повествования также актуализирует аллегорические, сказочные мотивы, которые реализуются исключительно в видениях булгаковского Наблюдателя, таким образом можно проследить связь булгаковских текстов с текстами древнерусскими, написанными в жанре видения. Например, рассказ «Морфий» обладает идентичной структурой с одной из моделей видения: «Нередко видению предшествует тяжелая болезнь визионера, во время которой он размышляет о своей посмертной участи, призывает смерть. В видении визионер получает ответ на свои размышления, убеждаясь в ничтожности земных страданий перед загробными, иногда узнает дату своей смерти. Один из устойчивых мотивов – невозможность излечиться у живых врачей, бессилие перед тайнами Божьего помысла. К ясновидцу, находящемуся в состоянии обмирания, приглашают „фельдшера“, „лекаря“, которые никакими средствами не могут вернуть его к жизни» [Пигин, 1997, с. 555]. Хотя у Булгакова и происходит некоторая трансформация этого жанра, например, проводником является оперная певица, актриса, а такой род занятий, как известно, в православной традиции считался греховным. Но, учитывая, что мир булгаковских текстов идеологически перевернут и на месте Бога-Творца находится некая потусторонняя сила, такая трансформация вполне логична.

Таким образом, можно сделать вывод, что принципы построения ранней прозы М.А. Булгакова напрямую соотносятся с конструктивными принципами неклассической, орнаментальной поэтики. Сказовая форма повествования способствует формированию фантастического (внутренне, глубинно фантастического) содержания. Модель мира выстраивается диалогически, театрально, благодаря нарративным маскам, которые активно использует М.А. Булгаков.

Вводя повествование от первого лица, автор выстраивает своеобразную персонажную систему – все персонажи представлены сквозь призму сознания и видения главного героя-повествователя. Использование такой техники визуальности обусловлено, во-первых, актуальностью дневниковых и мемуарных форм повествования в первой трети XX века, во-вторых, личностным восприятием автора. «Записки покойника», «Записки юного врача» и «Записки на манжетах» имеют явный автобиографический характер.

В. Шмид считает, что «Систематическое осложнение образа нарратора имеет место в русской прозе 1920-х годов, отличающейся <...> „гипертрофией“ двух противоположных стиливых тенденций – „литературности“, проявляю-

щейся больше всего в „орнаментальной“ прозе, и „характерности“, воплощающейся с наибольшей полнотой в сказе» [Шмид, 2003, с. 69]. Усложнение образа нарратора имеет психологическую основу, позволяет говорить о диалоге фиктивного адресата и фиктивного адресанта. Именно синтез «литературности» и «характерности» реализуется в «Записках на манжетах», где фиктивный автор близок к автору реальному. То же реализовано в «Записках юного врача» и «Театральном романе».

Сама композиция «Театрального романа» намекает на игровой момент. Предисловие написано от лица издателя, который, по его словам, получил текст романа с посмертной запиской Максудова, в которой содержалась просьба издать роман. Издатель утверждает, что Максудов никакого отношения к драматургии не имел, работал в «Вестнике пароходства», а события, описанные в романе, – плод его больного сознания. По той же модели выстраивается композиция рассказа из цикла «Записки юного врача» – «Морфий». Там также описана ситуация посмертной просьбы, реализуется рамочная композиция, где мы видим двух повествователей.

Таким образом, повествование в плане визуальности выстраивается по принципу матрешки. Одно повествование ведется непосредственно участником описываемых событий, другое (рамка) – издателем-читателем, о котором мы не знаем ничего, имеет явный модус оценочности. Так автор максимально отстраняется от своего автобиографического трагического героя. В плане визуальности «матрешечная композиция» работает при помощи техники «наложения иллюзий».

Морфий в рассказе «Морфий» создает «двойную жизнь», иллюзии, причудливым образом накладывающиеся на реальность. Стираются пространственные и временные рамки. Прошлое и настоящее сливаются, сливаются город (который маркирован как театр, так как основная ассоциация Полякова с городом – его возлюбленная, оперная певица, которая в видениях является ему именно на сцене, во время выступления) и деревня, где вынужден находиться главный герой. Но подобного отстранения не происходит в «Записках на манжетах». Архитектоника цикла максимально упрощена, композиция линейна. Жанровая принадлежность более чем очевидна. Автор в этом цикле максимально приближается к своему герою. Об этом свидетельствует еще и то, что в текст введены абсолютно реальные люди, которые в то время занимались литературой во Владикавказе.

Итак, можно сделать вывод, что в ранней прозе М.А. Булгакова Наблюдатель направляет свой взгляд вовне и внутрь, но эти взгляды становятся одним, и это взгляд в себя. Наблюдатель посредством этого «внутреннего зрения» рефлексивирует относительно процессов, которые происходят вокруг него, этим и обусловлено появление повествования от первого лица.

Для понимания функций визуальной техники наложения иллюзий необходимо обозначить один из основных приемов техники – мотива самоубийства. Этот мотив характерен для русской литературы 20–30-х годов XX века, он структурирует мир как театр, самоубийство совершается как театральное действие, по за-

ранее заданному сюжету, когда самоубийца играет уже определенную им самим роль. Самоубийство – добровольный, во многом эстетический акт, своеобразный «перформанс». Самоубийца уходит в иной мир благодаря своей сущности: драматург – Максудов из-за своей пьесы, доктор Поляков – из-за морфия, который тогда являлся лекарством, то есть средством исцеления, а следовательно, метафорически – воскрешения.

И. Паперно в монографии «Самоубийство как культурный институт» говорит об особом русском дискурсе самоубийства как о «причудливом конгломерате понятий, контекстов, метафор, в пределах которого самоубийство сделалось емким культурным символом – символом положения человека в эпоху общественного, морального и метафизического кризиса» [Паперно, 1999, с. 8]. И. Паперно рассматривает самоубийство как акт инверсии «imitation Christi» [Там же, с. 13]. В контексте данного исследования, само понятие «imitation Christi» актуально, так как главный герой «Театрального романа» пытается именно «обессмертить» себя в своем творении, убивая свое тело, но оставляя текст (как дух). Но в иной парадигме, в парадигме народных верований, образ самоубийцы связывался с дьяволом.

В «Театральном романе» о самоубийстве говорится следующим образом: «Как раз в день самоубийства <...> я получил посланную самоубийцей заблаговременно толстейшую бандероль и письмо. В бандероли оказались эти записки, а письмо было удивительного содержания: Сергей Леонтьевич заявлял, что, уходя из жизни, он дарит мне свои записки с тем, чтобы я <...> выправил их, подписал своим именем и выпустил в свет» [Булгаков, 1995, т. 8, с. 57]. Это прямое указание на то, что Максудов хотел обессмертить себя посредством записок, духовно, но убить себя физически. Текст предсмертного письма доктора Полякова таков: «Милый товарищ! Я не буду Вас дожидаться. Я раздумал лечиться. Это безнадежно <...> Мой дневник вам дарю. <...> Если интересуется вас, прочтите историю моей болезни» [Булгаков, 1995, т. 3, с. 427]. В данном случае главный герой также обессмерчивает себя, оставляя дневник – историю болезни морфиниста и предсмертное письмо.

Идеи воскрешения были актуальны в 20–30-х годах XX века, стоит вспомнить идеи русских философов-космистов, например Н. Федорова, о воскрешении предков и осеменении Космоса [Ковтун, 2004, с. 179–183]. Но если в русской философии идея воскрешения достаточно прочно закреплена, то в русской литературе того периода ситуация иная. Фактически воскрешения нет. Есть только визуальная репрезентация воскрешения – текст, оставленный покойником, самоубийцей (у Булгакова), текстовая репрезентация «приглашения на казнь» (в качестве будто театральной афиши, так как казнь становится элементом игры), но иногда и визуальная репрезентация воскрешения отсутствует.

Об истоках жертвы-воскресения пишет О. Фрайденберг: «Недаром протагонистом театра является бог смерти и воскресения, Дионис: жертва тождественна актеру; и играть, как учит Рим, – это значит умереть и воскреснуть» [Фрайден-

берг, 1997, с. 178]. Такая схема и реализуется у М.А. Булгакова в произведениях, где одними из ведущих являются категория театральности, мотив самоубийства, который приобретает новый смысл – игры, ритуала. Самоубийство, как и жертва, характеризуется добровольностью. В контексте русской литературы данного периода это довольно частотный сюжетный сценарий: достаточно вспомнить «Котлован» А. Платонова, где «кулаки» практически добровольно, без сопротивления уходят в изгнание. Идея ухода как перехода в иной мир реализуется также в творчестве В. Набокова, в романе «Приглашение на казнь», где Цинциннат даже не сопротивляется своей неправомерной казни, более того, он мечтает о приближении этого момента.

В «плане идеологии» или в «оценочном плане» циклы «Записки юного врача», «Записки на манжетах» и «Театральный роман» практически однородны, что обусловлено жанром. Во всех произведениях есть только одна точка зрения – точка зрения повествователя (повествование ведется от первого лица). Тексты М.А. Булгакова не полифоничны. В рассказах писателя центральная фигура (главный герой, рассказчик) является носителем оценки. Автор использует в своих целях систему восприятия главного героя – повествователя.

Типологизируя композиционные роли различных точек зрения психологически, Б.А. Успенский выделяет случай с отсутствием смены авторской позиции при повествовании: «субъективное» описание. «В этом случае все действие в произведении последовательно изображается с какой-то одной точки зрения, т.е. через призму восприятия одного какого-то лица. Соответственно лишь в отношении этого лица правомерно описание внутреннего состояния, тогда как все остальные должны описываться „извне“, а не „изнутри“» [Успенский, 1995, с. 116]. При таком композиционном построении автор и читатель солидаризируются с повествователем, вживаются в его образ.

М.О. Чудакова пишет о двух направлениях творчества М.А. Булгакова. Произведения «Записки юного врача», «Записки на манжетах», «Записки покойника» можно отнести к первому – эти произведения характеризуются автобиографичностью, написаны в жанре *дневника* или *записок*. Данная стратегия была характерна для раннего творчества. Этап, пришедшийся на конец 10 – начало 20-х годов XX века, характеризовался развитием автобиографизма или квазиавтобиографизма. Распространение жанров записок, дневника, одним из основных свойств которых являлось повествование от первого лица, было признаком неклассической модернистской поэтики, выступившей в качестве противовеса классическому романному сознанию XIX века.

На протяжении всего повествования в циклах «Записки юного врача», «Записки на манжетах», произведения «Записки покойника. Театральный роман» автор использует форму повествования от первого лица. Подобный тип нарратива характерен для жанра дневника, записок, романа-путешествия. Он обладает следующим семантическим наполнением, во-первых, «для произведений, написанных от первого лица характерно утверждение подлинности излагаемых фактов»

[Атарова, Лескис, 1980, с. 346], во-вторых, «это возможность раскрыть субъективность взгляда на мир» [Там же, с. 348]. В данном случае интересен второй аспект семантического наполнения. То, что повествователь находится внутри текста, определяет психологические и физические особенности его позиции.

Для каждого из циклов характерно разделение видения на внутреннее и внешнее. Внешнее видение – это восприятие визионером того, что реально существует в физическом мире, так как оно существует – без искажения. В контексте данной работы нас интересует не столько то, *как* воспринимает реальный мир визионер, сколько то, на чем останавливается его взгляд, когда он переживает то или иное состояние.

Творчество М.А. Булгакова в этом отношении интертекстуально обращено прежде всего к текстам Н.В. Гоголя. В данном случае общим мотивом является госпитальный фон событий. Больница – сумасшедший дом, в котором оказывается Поприщин. Сам мотив сумасшествия проходит через весь цикл «Записки юного врача», особенно актуализируясь в рассказе «Морфий». Этот мотив также присутствует в «Театральном романе», где главный герой находится на грани самоубийства, т.к. у него появляются видения, и, кроме того, в «Записках на манжетах», где повествователь находится на грани сна и бреда по причине болезни. Мотив сумасшествия является реминисценцией на повесть Ф.М. Достоевского «Двойник», где грань между реальным и ирреальным абсолютно исчезает, а герой живет между мирами, постоянно галлюцинируя. Введение галлюцинаторных видений напрямую связано с мотивом сумасшествия, а также с мотивом множасьихся изображений [Загидулина, 2018, с. 53].

То же можно сказать о связи М.А. Булгакова с Ф.М. Достоевским. Мотив замкнутого пространства выражается в топосах тюрьмы у Достоевского («Записки из мертвого дома»), больницы в «Записках юного врача», театра в «Театральном романе», города, из которого невозможно бежать («Записки на манжетах» Булгакова). Сюжет и композиция произведений строятся на типичных оппозициях – свой – чужой, свет – тьма, город – деревня, туман – ясность. Например, в «Записках на манжетах» повествователь противопоставляет состояние покоя и состояние тревоги, ассоциируя тревогу с туманом, с *чужим*, а покой с ясной видимостью и *своим*: «Проклятый февральский туман! Лишь бы не заболеть...» [Булгаков, 1995, т. 1, с. 125]. Автор даже использует глагол *туманится* – по отношению к внутреннему состоянию героя – «А мозг горит. Туманится» [Булгаков, 1995, т. 1, с. 130]. Таким образом, можно пронаблюдать переход физического восприятия природного явления в восприятие ментальное, которое уже маркируется не нейтрально, а приобретает вполне определенные коннотации (страха, бреда, болезни).

Основным органом видения, разумеется, являются глаза. Но глаза – это не только природный инструмент видения, это еще и отражение внутренней сущности их обладателя. У Рудольфи в «Театральном романе» глаза сверкают, блестят, глаза Стрижа в театре сверкают, когда тот соблазняет Максудова: «Теперь вы наш, –

решительно продолжал Стриж. Глаза его сверкали, – вам бы вот что сделать, заключить бы с нами договор на всю вашу грядущую продукцию! На всю жизнь!» [Булгаков, 1995, т. 8, с. 111]. Сверкающие и блистающие глаза в текстах М.А. Булгакова являются маркером демонического, потустороннего. Блеск в глазах обладает явно негативным содержанием: главный герой «Записок на манжетах» видит блеск своих глаз, когда едва не умирает от голода. «...Вот глаза. Нехорошие. Опять с блеском. Совет: берегитесь этого блеска» [Булгаков, 1995, т. 1, с. 60]. В театральном романе блеск глаз – один из атрибутов потустороннего. Слова *блеск* и *соблазнять* этимологически родственные, обладают одним корнем.

В книге «Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм» А. Ханзен-Леве говорит о топосе дуальности бытия и видимости (отблеска), он пишет, что «теневое репрезентирует ноуменальные качества таинственного, нехватка бытия компенсируется избытком переживания (по большей части эстетического), суггестивностью, аурой» [Ханзен-Леве, 1999, с. 227]. Именно избыток суггестивности теневого можно наблюдать в «Театральном романе», теневое, отблеск, преследует героя, вытесняя объективную реальность. Помимо прочего, актуализируется мотив двойничества, так как отблеск – это не сам свет, это его отражение, это его второе, искаженное бытие.

В текстах М.А. Булгакова экфрасисы аллюзивны, они выполняют функцию интертекста. В «Записках на манжетах» встречается экфрасис: «Подотдельский декоратор нарисовал Антона Павловича Чехова с кривым носом и в таком чудовищном пенсне, что издали казалось, будто Чехов в автомобильных очках» [Булгаков, 1995, т. 1, с. 137]. Интерпретируя его, можно сказать, что искаженное изображение Чехова отражает искажение всей культуры в целом, ужас, испытанный визионером, подчеркивается эпитетами *кривой* (нос), *чудовищное* (пенсне). Интертекстуальным связям М.А. Булгакова и А.П. Чехова посвящено множество исследований. Это работы Н.Е. Титковой [Титкова, 1998], А.М. Альтшулера. Е.А. Яблоков пишет, что «анализ булгаковского наследия позволяет обнаружить реминисценции не менее чем из двадцати произведений Чехова» [А.П. Чехов и мировая культура, 2010]. Также исследователь говорит о фабульных ассоциативных связях между романом «Записки покойника», рассказом «Морфий» и чеховским «Черным монахом». В «Морфии» Булгакова монах заменен женским персонажем, вестником смерти.

Еще один экфрасис, только интертекстуально обращенный к Гоголю, встречается в «Записках на манжетах»: «Ровно за полчаса до начала я вошел в декораторскую и замер... Из золотой рамы на меня глядел Ноздрев. Он был изумительно хорош. Глаза наглые, выпуклые, и даже одна бакенбарда жиже другой. Иллюзия была так велика, что казалось, вот он громыхнет хохотом и скажет: – А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух!» [Булгаков, 1995, т. 1, с. 138].

Для экфрасисов характерно наложение иллюзий: «Но следующая акварель поразила меня выше всякой меры. „Не может этого быть!“ – подумал я. В бедной комнате, в кресле, сидел человек с длинейшим птичьим носом <...> Гоголь чи-

тает Аристарху Платоновичу вторую часть „Мертвых душ“» [Булгаков, 1995, т. 8, с. 117]. Описанная картина представляет собой нечто, чего существовать не могло, то есть картина, которая априори иллюзия, несет в себе заведомо нереалистичное содержание. В данном случае сцена с читающим человеком дана сразу сквозь призму двух взглядов – художника и созерцающего картину.

В анализируемых произведениях интересна топика психологических состояний героя и повествователя. Помимо реального топоса – театра, больницы, отдела Лито, в тексте присутствует топос ирреальный – это галлюцинация, бред и, наконец, сон. Посредством сна автор намечает интертекстуальные и культурные связи. Например, в «Записках на манжетах» герой видит себя во сне Львом Толстым, что подчеркивает связь главного героя с миром русской литературы. Но сон не часто фигурирует в рассказах цикла «Записки юного врача», актуализируются лишь метафоры: сон-туман, сон-пелена: «Ночью я видел в зыбком тумане неудачные операции; Потянулась пеленою тьма египетская» [Булгаков, 1995, т. 3, с. 342].

Топос сновидения символически значим в контексте «Театрального романа»: «И мне снилось, что падают карнизы и обваливаются балконы, и были эти сны вещи», – пишет М.А. Булгаков, обозначая этим описанием дальнейшее, в целом катастрофическое для наблюдателя, развитие событий [Булгаков, 1995, т. 8, с. 113].

Ситуация сна напрямую связана с ситуацией бреда и галлюцинации. Булгаковские герои бредят во время болезни. И наконец, ситуация галлюцинации, которая описывается в рассказе «Морфий». Галлюцинация представляет особый интерес. А.Ф. Лосев трактует галлюцинацию как миф: «С другой стороны, этот миф о черте, формально будучи галлюцинацией Ивана, по существу оказывается все-таки для него подлинной реальностью...» [Лосев, 1982, с. 45]. Явление галлюцинации встречается в рассказе «Морфий», рассказчик – доктор Поляков осознает, что происходящее – галлюцинация, возникшая под действием морфия. Однако образ, порожденный сознанием непосредственно во время видения, является рассказчику реальным: «Теперь о прозрачности; так вот, сквозь переливающиеся краски Аиды выступает совершенно реально край моего письменного стола, видный из двери кабинета, лампа, лоснящийся пол и слышны, прорывшись сквозь волну оркестра Большого театра, ясные шаги, ступающие приятно, как глухие кастаньеты» [Булгаков, 1995, т. 3, с. 432]. Образ прозрачности говорит о том, что в данном случае рассказчик осознает, что два процесса – реальный и кажущийся – происходят параллельно.

Итак, можно сделать вывод о поле видения булгаковского наблюдателя. Формально это взгляд, направленный вовне и внутрь, но на самом деле является взглядом, направленным в себя. Во всяком случае все, что описывается в произведениях, является в большей или меньшей степени результатом восприятия нарратора, своеобразным впечатлением, характерным для импрессионистической поэтики орнаментальной прозы. Особое внимание необходимо уделить слову как таковому, что важно в контексте того, что орнаменталисты наделяют слово множеством смыслов. Слово трансформируется, как, например, туман из фи-



зического явления, воспринятого повествователем, становится характеристикой его психического состояния. Явления, которые можно объяснить, следуя банальной логике, в восприятии булгаковского повествователя приобретают мистический, потусторонний оттенок. Повествователь следует своеобразной, нереалистической, логике, он не встраивается в реальный мир, поэтому реальный мир для него практически лишен причинно-следственных связей, например, актуализируется процесс внезапного исчезновения-появления.

Библиографический список

1. А.П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя: материалы международной научной конференции / под ред. Н.В. Изотовой, Е.В. Маслаковой. М.: Логос. 2010.
2. Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Серия литературы и языка. 1980. № 4.
3. Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Голос, 1995.
4. Голубков М.А. Русская литература XX века. После раскола. М.: Аспект-пресс, 2002.
5. Загидулина Т.А. Образ летчика в сатирической литературе 30-х годов (на материале романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок») // Сибирский филологический форум. 2018. № 2. С. 49–56.
6. Ковтун Н. Роман В. Одоевского «4338 год» и традиции интеллектуальной утопии в России // Известия Томского политехнического университета. 2004. Т. 307, № 5. С. 179–184.
7. Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Серия языка и литературы. 1976. № 1.
8. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 31–65.
9. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 256 с.
10. Пигин А.В. Видения потустороннего мира в рукописной традиции XVIII–XX вв. // Труды отдела древнерусской литературы. СПб., 1997. Т. 50.
11. Титкова Н.Е. Чеховская традиция в поэтике драмы М.А. Булгакова // Молодые исследователи Чехова. М., 1998. Вып. 3. С. 240–245.
12. Успенский Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы // Семиотика искусства. М., 1995. С. 7–218.
13. Фрайденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
14. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
15. Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. 328 с.
16. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

Сведения об авторе

Загидулина Татьяна Андреевна – аспирант, кафедра мировой литературы и методики ее преподавания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: zagi9@rambler.ru

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2019-6-2-06>

FIELD OF VISION AND VIEW-DIRECTION IN M.A. BULGAKOV'S FICTION

T.A. Zagidulina (Krasnoyarsk, Russia)

Abstract

Problem and purpose. The article explores the boundaries of the field of vision of the observer in Bulgakov's fiction. Special attention is given to the structure, modification and conceptual variations of this field. The paper provides the analysis of visual imagery semantics both in mental and physical sense (dream, hallucination, delirium). The attention is focused on psychological and emotional processes inside the observer's mind. Important element of the study is the suicide motif as one of the main ways to implement the visual technique of imposing illusions.

The methodology of the study is a complex analysis of the figurative structure of the fiction – the “Notes of a Young Doctor”, “Notes on Cuffs” cycles, as well as “Theatrical Novel”. The generalization and application of the experience of research works by foreign and domestic scientists, recognized by scientific community is suggested.

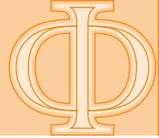
Results. Based on the structural-typological, cultural, philosophical approaches, the main elements of the field of vision of Bulgakov's observer are described. The issue of the key role of the visionary in the early works of M.A. Bulgakov is raised.

Conclusion. A fundamentally important idea of looking into oneself is revealed, which gives reason to comprehend the author's visual techniques as the foundation on which he builds the text construct.

Keywords: *visuality, observer, visionary, Bulgakov, narrator, visual techniques, field of vision.*

Bibliograficheskij spisok

1. A.P. Chekhov i mirovaya kul'tura: k 150-letiyu so dnya rozhdeniya pisatelya: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii / pod red. N.V. Izotovoj, E.V. Maslakovoj. M.: Logos. 2010.
2. Atarova K.N., Lesskis, G.A. (1980). Semantika i struktura povestvovaniya ot pervogo lica v hudozhestvennoj proze [The semantics and structure of the narrative from the first person in fiction] // Seriya literatury i yazyka, 346 s.
3. Bulgakov M.A. (1995). Sobranie sochinenij v 10 t. [Collected Works in 10 t.]. M.
4. Golubko, M.A. (2002). Russkaya literatura XX veka. Posle raskola [Russian literature of the twentieth century. After the split]. M., 450 s.
5. Zagidulina T.A. (2018). Obraz lechika v satiricheskoj literature 30-h godov (na materiale romana I. Il'fa i E. Petrova «Zolotoj telyonok») [The image of a lechik in the satirical literature of the 1930s (on the material of the novel “The Golden Calf” by I. Ilf and E. Petrov)] // Sibirskij filologicheskij forum. № 2. S. 49–56.
6. Kovtun N. Roman V. (2004). Odоеvskogo «4338 god» i tradicii intellektual'noj utopii v Rossii [Odoyevsky “4338 Year” and the Traditions of Intellectual Utopia in Russia]. T. 307, № 5. S. 179–184.
7. Kozhevnikova N.A. (1976). Iz nablyudenij nad neklassicheskoj («ornamental'noj») prozoy [From observations of non-classical (“ornamental”) prose] // Seriya yazyka i literatury.
8. Losev A.F. (1982) Problema variativnogo funkcionirovaniya zhivopisnoj obraznosti v hudozhestvennoj literature [The problem of the variable functioning of pictorial imagery in fiction] // Literatura i zhivopis'. L., s. 31–65.



9. Paperno, I. (1999). Samoubijstvo kak kul'turnyj institute [Suicide as a cultural institution]. M., 256 s.
10. Pigin A.V. (1997). Videniya potustoronnego mira v rukopisnoj tradicii XVIII–XX vv. [Visions of the other world in the manuscript tradition of the XVIII–XX centuries] // Trudy otdela drevnerusskoj literatury. Spb. T. 50.
11. Titkova N.E. (1998). Chekhovskaya tradiciya v poehtike dramy M.A. Bulgakova [Chekhov's tradition in the poetics of the drama MA Bulgakov] // Molodye issledovateli Chekhova. M. S. 240–245.
12. Uspenskij B.A. (1995). Poehtika kompozicii: Struktura hudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozicionnoj formy [Poetics of composition: The structure of a literary text and the typology of a compositional form] // Semiotika iskusstva. M. S. 7–218.
13. Frajdenberg O.M. (1997) Poehtika syuzheta i zhanra [Poetics of the plot and genre]. M., 448 s.
14. Hanzen-Lyove A. (1999). Russkij simvolizm. Sistema poehticheskikh motivov. Rannij simvolizm [Russkij simvolizm. The system of poetic motives. Early symbolism]. SPb. 512 s.
15. Hatyamova M.A. (2008). Formy literaturnoj samorefleksii v russkoj proze pervoj treći XX veka. M.: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2008, 328 s.
16. Shmid V. Narratologiya. M.: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2003, 312 s.

About the author

Tatiana Andreevna Zagidulina – graduate student, Faculty of Philology, Krasnoyarsk state pedagogical University named after V.P. Astafieva; e-mail: zagi9@rambler.ru