

Екатерина Шевченко (Самара, Россия)

ЖОРЖ МЕЛЬЕС И МИХАИЛ БУЛГАКОВ: ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Вопрос о происхождении фантастики в романе «Мастер и Маргарита» имеет достаточно развернутое толкование в булгаковедении. Так, inferнальные образы романа Булгакова исследователи связывают с самыми разнообразными традициями: от философско-мистической фантастики Теодора-Амадея Гофмана и драматической поэмы «Фауст» Иоганна-Вольфганга Гете до романа А. Белого «Московский чудак», подаренного автором М. Булгакову в 1925 году, героем которого Эдуард Эдуардович фон-Мандро представляет собой, по словам Белого, смесь «маркиза де-Сада и Калиостро XX века», и неоконченного романа литератора и журналиста Эмилия Львовича Миндлина «Возвращение доктора Фауста» [3, 157]. Однако, несмотря на обилие трактовок фантастических inferнальных образов булгаковского романа, а также их «литературной родословной», тот аспект, который затрагивает предлагаемая статья, наукой практически не затронут.

На наш взгляд, фантастика в романе «Мастер и Маргарита» во многом обусловлена такими культурными феноменами, как «театр иллюзий», возникший еще в XIX веке, и трюковой кинематограф 1900-1910-х годов. Обращение к ним Булгакова представляется не случайным. Театр и кинематограф относятся к пространственно-временным формам искусства и опираются прежде всего на иконический знак, вследствие чего они в большей степени, чем временные формы искусства, к числу которых относится и литература, поддерживают у зрителя ощущение реальности происходящего на сцене или на экране. Иллюзия достоверности была для Булгакова безусловно важной. «Реальность» и «призрачность», точнее, их соотношение, из мюзик-холла, цирка и трюкового кинематографа переносятся им в роман.

Такие явления культуры, как «театр иллюзий» и трюковой кинематограф, связаны с именем француза Жоржа Мельеса. Жорж Мельес – владелец «театра иллюзий» и кинорежиссер, личность во всех

смысла неординарная как для своего времени, так и для последующих эпох. В сознании современников он представлялся фигурой демонической, о чем красноречиво свидетельствовало прозвище «Мефистофельес», объединившее в одно целое Мефистофеля и Мельеса [2]. Сам Мельес всячески поддерживал (правильнее будет сказать – культивировал) собственную inferнальность. Из всех сыгранных на сцене и на экране ролей и всевозможных перевоплощений Мельес на протяжении долгих лет предпочитал роль Сатаны.

Жорж Мельес стоял у истоков мирового кинематографа и в историю искусства вошел прежде всего как создатель трюкового кино, явившегося по сути первым жанром нового искусства кинематографа. Попыты братьев Люмьер вряд ли можно отнести к какому-то определенному жанру. Однако начало режиссерской и актерской карьеры Мельеса относится к «докинематографической» эре и связано с таким специфическим зрелищем, как «театр иллюзий».

Конечно, «театр иллюзий» существовал и до Мельеса. Известно, что, еще будучи ребенком, он испытал потрясение от представления Жана-Эжена Робен-Удэна, а много лет спустя стал владельцем театра Робен-Удэна, выкупив его у наследников великого иллюзиониста. Театр Робен-Удэна, приобретенный Мельесом, «был оборудован по последнему слову фокуса конца XIX века: механические трапы проваливались под землю и выскакивали из-под земли, а скрытые в черном бархате зеркала превращали отражения в призраков» [2]. Иллюзионистскую технику Мельес осваивал в Лондоне, на Пиккадилли, в Египетском зале, где королевские иллюзионисты Джон Невил Маскелин и Джордж Альфред Кук проводили сеансы магии с ее последующим разоблачением (попутно заметим, что название одной из глав «Мастера и Маргариты» почти дословно совпадает с названиями подобного рода представлений). Сильное впечатление на Мельеса произвел танец скелетов, позвякивающих во тьме позвонками. Когда свет зажгли, все прояснилось: актеры в разрисованных черных трико танцевали на фоне черного задника [2]. Впоследствии технологию этого номера Мельес использовал неоднократно не только в театральных представлениях, но и в кино. Так, именно на его основе был создан кинематографический трюк с потерей головы. Мельес становился на фоне черного задника, камера располагалась напротив. Сначала камера снимала Мельеса «с головой», затем «без голо-

вы» – точнее, с черным мешком на голове на фоне черного задника. Зритель же видел только исчезновение головы, так как во время всех манипуляций с мешком работа камеры приостанавливалась, а затем возобновлялась.

До кинематографа, пожалуй, никакому другому искусству, включая и театрално-цирковые зрелища, не удавалось так свободно и «безнаказанно» манипулировать реальностью. Даже самые невероятные происшествия, происходившие на экране, не могли поколебать уверенность зрителя в реальности показанного, поскольку он видел все своими собственными глазами. Кинематограф апеллировал к тому свойству человеческой психологии, которое подмечено в общеизвестной восточной мудрости: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать».

Со временем в трюковом кино утвердился специфический набор приемов/трюков, способных разворачиваться в сюжет. Ю. Лотман и Ю. Цивьян в совместной монографии «Диалог с экраном» приводят наиболее значительные среди них:

1. «Призрачные полеты» – съемки с передка идущего поезда. При воспроизведении кадры ускорялись до предела и вызывали у публики головокружение. Для полноты впечатлений сеансы проводились в вагонетках и сопровождалась имитацией стука колес и дрожанием пола.

2. «Наезд» – движение камеры в сторону снимаемого объекта. Этот трюк основывался на деформации (невероятном росте) объекта при быстром приближении к нему камеры.

3. «Двойная экспозиция» – наложение или совмещение фигур разного масштаба. Данный прием был заимствован кинематографом из фотографии. Применялись также многократные экспозиции.

4. «Скрытый монтаж» – приостановка пленки в киноаппарате, изменения в сцене (появление или удаление героев, предметов и т.д.) и последующая съемка. Люди или предметы внезапно исчезали с экрана и столь же внезапно на нем появлялись. Этот прием был подлинным открытием эпохи трюкового кино и производил сильнейшее впечатление на публику [1, 49].

Мельес был не единственным, кто разрабатывал эти приемы. Достаточно ограниченный набор приемов трюкового кино компенсировался разнообразием стилей. Наиболее значительными в данной

области были стили английских и французских кинематографистов. Далеко за пределы Англии распространилось влияние так называемой брайтонской школы фотографов. Некоторые исследователи именно с нею связывают возникновение монтажа в кинематографе. Другие, не менее справедливо, относят монтажное кино к открытиям Л. Кулешова (так называемому «эффекту Кулешова») и С. Эйзенштейна. Не углубляясь в подробности этого спора, скажем только, что монтаж брайтонской школы и монтаж Кулешова и Эйзенштейна все-таки качественно различные явления. Стиль брайтонской школы Ю. Лотман и Ю. Цивьян связывают с традицией английского «черного юмора» и характеризуют следующим образом: «<...> горничная разжигает камин керосином – взрыв – она вылетает в трубу; фотограф снимает прохожего – «наезд» – фотограф исчезает во рту прохожего, успевшего чудовищно увеличиться» [1, 49]. Похожий стиль культивировали во Франции фирмы «Пате» и «Гомон». С брайтонской школой их сближало то, что невероятные происшествия помещались в обыденный контекст. На фоне этих стилей выделялся стиль Мельеса. Его трюковое кино строилось на совершенно иных принципах, причем следует отметить, что школа Мельеса была не менее авторитетной в жанре трюкового кино, чем брайтонская школа фотографов, с одной стороны, и его французских конкурентов – с другой. В отличие от них, Мельес отказался от повседневного фона; действие его фильмов, как правило, разворачивалось в условном фантастическом пространстве и времени. Мир виделся Мельесу сквозь призму магии и волшебства. Его героями становились то средневековые алхимики (фильм «Путешествие через невозможное» (1904)), то адские чудища с рыбьими и птичьими головами, как на картинах Иеронима Босха (фильм «Галлюцинации барона Мюнхаузена» (1911)). Фильмы Мельеса представляли собой зрелища в духе театральных чудес (феерий) и имели успех в мюзик-холлах и ярмарочных балаганах [4, 115]. Они изобиловали трюками и аттракционами. Так, в раннем фильме Мельеса «Исчезающая дама» (1896) пышно разодетая дама неожиданно для зрителей превращалась в скелет, а в фильме «Четыреста шуток дьявола» (1906) герои свободно перемещались по воздуху и демонстрировали чудеса чёрной и белой магии. Мельес отважился даже на космические приключения в фильме «Путешествие на Луну» (1902), поставленном им по мотивам научной

фантастики Жюль Верна и Герберта Уэллса. Стилль Мельеса сочетал гротеск и фантастику и генетически был связан с паноптикумом. Он снимал свои фильмы в специально оборудованной комнате, похожей на стеклянный аквариум. Кинопавильон Мельеса делился на сцену и условный зрительный зал; камера была зафиксирована в том месте партера, откуда открывался лучший вид на сцену. Осваивая вслед за братьями Люмьер (точнее, одновременно с ними – киноаппарат Жорж Мельес приобрел у Огюста Люмера еще в 1896 году) новое искусство кинематографа, он, тем не менее, оставался театральным режиссером. Фильмы Мельеса были не чем иным, как спектаклями, снятыми на пленку. И все же они являли собой новый шаг в кино. Мельес обозначил следующий после братьев Огюста и Луи Люмьер (после «люмьеровского реализма») этап развития кинематографа и своими фантастическими фильмами дал серьезный импульс развитию постановочного кино. Его фильмы справедливо считаются первыми игровыми картинами [Фрейлих, 115].

На роман Булгакова «Мастер и Маргарита», безусловно, наложила отпечаток практика «театра иллюзий» и трюкового кинематографа. Впрочем, это касается и других его произведений. Очевидно, влияние Мельеса на Булгакова не было прямым; скорее всего, оно опосредовано деятельностью отечественных мюзик-холлов. Известно, что прототипом булгаковского Театра Варьете послужил Московский мюзик-холл (1926-1936), располагавшийся недалеко от Нехорошей квартиры по адресу Б. Садовая, 18. До 1926 года в этом здании размещался цирк братьев Никитиных, причем построено оно было в 1911 году специально для цирка [З, 461].

В московских главах, особенно в главе «Чёрная магия и ее разоблачение», Булгаков описывает события, прибегая к основным приемам иллюзионистской техники Мельеса – театрально-цирковой и кинематографической. Сам Мельес, как известно, мечтал о таких трюках, которые невозможно разоблачить, с сожалением признавая, что самое сильное впечатление на публику производят простейшие трюки. Таков трюк с потерей головы. Не менее сильное, чем в фильмах Мельеса, впечатление производит он и в романе Булгакова; заметим, кстати, что автор усиливает полученный от него эффект тем, что использует ситуацию с потерей головы дважды: в истории с Берлиозом и в эпизоде с Бенгальским. Поначалу трагикомическое

происшествие с Берлиозом выглядит вовсе не как прием или трюк, а, скорее, как нелепое стечение обстоятельств, предсказанное Воландом. Оно начинает казаться трюком, подобным цирковому, после неожиданного исчезновения головы (и столь же неожиданного ее появления на Великом Балу у Сатаны), а также после представления в Театре Варьете, где Бегемот откручивает конферансье Бенгальскому голову, а затем возвращает ее на место, уступив просьбам сердобольной публики. Берлиоз и Бенгальский идентичны в своей ничтожности и варварском отношении к Слову: первый своей должностью и всем своим существованием профанирует саму идею литературного творчества, второй, подобно американским эксцентрикам, шутит со сцены неостроумно и грубо, чем навлекает на себя гнев Бегемота.

Что касается Мельеса, то он в своих фильмах фокусы с головой проделывал неоднократно, причем в самых разнообразных вариациях. Помимо уже описанных случаев с исчезновением и появлением головы, Мельес проделывал кинематографические трюки с изменением ее размеров. Так, в фильме «Человек с резиновой головой» (1901) режиссер Мельес, одновременно выполнявший и функцию актера, установил напротив камеры специальный эскалатор, а сам разместился на эскалаторе таким образом, чтобы в кадре находилась только голова. Техническая уловка Мельеса давала совершенно неожиданный эффект, сдвиг реальности: приближающаяся к неподвижной камере голова увеличивалась, разрасталась в пространстве. В объективе кинокамеры движение головы предстало как увеличение, заставив зрителя пережить шок от того, что огромная раздувшаяся голова вот-вот разорвется.

Манипуляции и разного рода трюки с внезапным исчезновением головы, столь же внезапным ее появлением и т.п. по сути своей мифологичны. В древности шаманы защищались от чуждых сил частоколом черепов, слушали советы вещей голов, а обладание отрезанной головой давало особую силу – достаточно вспомнить Давида и Голиафа, Юдифь и Олоферна, Ирода и Иоанна Крестителя, Мероу и Сократа («Метаморфозы» Апулея).

Исчезновения, раздвоения, мгновенные перемещения в пространстве, полеты и т.д. – все эти приемы «театра иллюзий» и трюкового кино использует в своем романе Булгаков. Конечно, литературе эти приемы были известны и до возникновения кинематографа – до

статочно вспомнить Гоголя. Однако в случае с Булгаковым их кинематографическое и театральное-цирковое происхождение очевидно. Особенно насыщенной в этом смысле является глава, где описывается представление в Театре Варьете. Так, во время сеанса чёрной магии на зрителей сыплется дождь из бумажных червонцев, которые впоследствии превращаются в ничего не стоящую бумагу, внезапно появляется и столь же внезапно исчезает магазин парижского модного платья, причем не только с новыми заграничными нарядами, но и московскими обносками, и публика остается в чем мать родила. Помимо этого, Коровьев-Фагот достает из кармана непонятно как очутившиеся там часы финдиректора Варьете Римского, волшебную колоду карт и т.д. Неожиданно исчезают и появляются не только деньги и вещи, но и люди. Директор Театра Варьете Степа Лиходеев оказывается за тысячи километров от Москвы в Ялте. Помимо этого, люди превращаются в вампиров (администратор Варьете Варенуха), животных (в бора превращается сосед Маргариты), обретают невесомость, способность летать (Маргарита и Наташа) и т.д. Все фантастические метаморфозы в романе «Мастер и Маргарита» свидетельствуют об одном: мир современной Булгакову Москвы родственен «театру иллюзий», где возможны любые фокусы, любые манипуляции с реальностью. Воланд вместе со своей свитой предстает в нем конструктором «московского» мира; в этом смысле он подобен Мельесу, который тщательно конструировал свои чудеса. В обоих случаях дьявольщина предстает как изящная и изощренная игра. Конечно, генеалогию Воланда можно прочертить и дальше, в глубь веков. Очевидно, его проделки восходят к ритуалам древних магов и шаманов. Однако Булгакову, как автору, едва ли не важнее было связать inferнальные образы своего романа с близкими по времени явлениями, такими как «театр иллюзий» и трюковой кинематограф, хорошо известными булгаковскому современнику, обозначив тем самым ироническое к ним отношение. Таким образом, в романе высокое остранивается при помощи низкого, маргинального: маргинальных явлений культуры («театра иллюзий» и мюзик-холла) и низких жанров (трюкового кино и циркового аттракциона). Ориентация на эти культурные явления прослеживается на протяжении всего творчества Булгакова: от «проходных» фельетонов («Египетская мумия») до повестей и романов («Дьяволиада» и т.д.). На возможность

«кинематографического» прочтения булгаковского текста (правда, другого – повести «Дьяволиада») указывал еще Замятин: «У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин <...> Термин «кино» – приложим к этой вещи, тем более что вся повесть плоскостная, двухмерная, все – на поверхности и никакой, даже вершковой, глубины сцен – нет» [цит. по: З, 200]. Визуальный эффект от использования кинематографической техники – ощущение плоскости, отсутствия глубины, объема. Мир Москвы 1930-х годов в «Мастере и Маргарите» предстает как редукция жизни, ее упрощение.

Однако кинематографические приемы приводят и к прямо противоположному результату. Известно, что, создавая кинокомпанию «Стар Фильм», Жорж Мельес в качестве девиза выбрал следующее: «Целый Мир в пределах Досягаемости» [2]. Эти слова вполне можно отнести и к булгаковскому роману. Благодаря использованию в качестве материала (или элементов фабулы) кинематографической и театрально-цирковой иллюзионистской техники целый Мир в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» оказывается в пределах Досягаемости.

Список использованной литературы:

1. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 216 с.
2. Магия и ее магистр: От киноавангарда к видеоарту (архив программы К. Разлогова) <http://www.otkakva.ru/archiv/37/index.htm>. (01.03.07)
3. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. – М.: Локид; Миф, 2000. – 592 с.
4. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академич. Проект; Альма Матер, 2005. – 510 с.