

МИХАИЛ БУЛГАКОВ,
ЕГО ВРЕМЯ И МЫ

MICHAŁ BUŁNAKOW,
JEGO CZASY I MY

Михаил Булгаков

Коллективная монография под редакцией
Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего



МИХАИЛ БУЛГАКОВ, ЕГО ВРЕМЯ И МЫ
MICHAŁ BUŁNAKOW, JEGO CZASY I MY

MICHAŁ BUŁHAKOW, JEGO CZASY I MY

Praca zbiorowa
pod redakcją Grzegorza Przebindy i Janusza Świeżego
przy współpracy Dżmitrego Kliabanaua

Kraków 2012

МИХАИЛ БУЛГАКОВ, ЕГО ВРЕМЯ И МЫ

A large, stylized handwritten signature in black ink, which appears to be 'Михаил Булгаков' (Mikhail Bulgakov), written diagonally across the page.

Коллективная монография
под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего
при участии Дмитрия Клебанова

Краков 2012

Seria: BARWY RUSI, tom 2

Redaktor serii
Grzegorz Przebinda

Redaktorzy tomu
Grzegorz Przebinda
Janusz Świeży

Recenzenci
Galina Niefagina
Anna Skotnicka
Tadeusz Szczerbowski
Alicja Wołodźko-Butkiewicz

Korekta
Dzmitry Kliabanau
Janusz Świeży

Układ graficzny, dtp
Tomasz Sekunda

Projekt okładki
Tomasz Sekunda, Janusz Świeży

Na okładce i w książce wykorzystano zdjęcia ze zbiorów
Muzeum Michała Bułhakowa w Kijowie
oraz © Les Cunliffe – Fotolia.com

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ, 2012
Wydawnictwo «scriptum», 2012

ISBN 978-83-60163-87-0



Wydawnictwo «scriptum»
Tomasz Sekunda
tel. 604 532 898
e-mail: scriptum@scriptum.strefa.pl
www.scriptum.strefa.pl/sklep

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

ОТ РЕДАКТОРОВ

Интерес к творчеству Михаила Афанасьевича Булгакова (1891–1940) имеет в Польше давние традиции. Писатель принадлежит к числу наиболее известных, любимых и высоко ценимых читателями русских прозаиков и драматургов. Творческое наследие Булгакова – в первую очередь, конечно, роман *Мастер и Маргарита* – давно стало также предметом изучения для польских литературоведов. Особенного внимания в этой связи заслуживают выдающиеся достижения Анджея Дравича (1932–1997), судьба которого в 80-е годы прошлого века была тесно связана с краковской русистикой: с 1981-го по 1992 год ученый преподавал современную литературу в Институте восточнославянской филологии Ягеллонского университета. Вехи булгаковианы Дравича – это диссертационная (докторская) диссертация *Мастер и дьявол (Михаил Булгаков)*, выпущенная в 1987 году университетским издательством; первое академическое издание *Мастера и Маргариты* (1990) с почти 90-страничной вступительной статьей Дравича и комментариями Гжегожа Пшебинды; новый перевод булгаковского «закатного романа», вышедший в 1995 году.

Неслучайно именно в нашем Институте возникла идея отметить две булгаковские годовщины – 120-летие со дня рождения писателя (2011)

и 70-летие со дня его смерти (2010). Первым мероприятием, приуроченным к этим памятным датам, стала международная научная конференция «Михаил Булгаков, его время и мы», прошедшая в Кракове с 22 по 24 сентября 2011 года. В ней приняли участие 86 булгаковедов из 17 стран Европы и Азии (Армения, Беларусь, Венгрия, Германия, Грузия, Израиль, Италия, Казахстан, Латвия, Польша, Россия, Словакия, Украина, Франция, Швейцария, Эстония, Япония), причем интерес к конференции превысил все наши ожидания. Тогда же у нас родилась мысль о создании коллективной монографии, которая отразила бы весь спектр вопросов, затронутых в ходе конференции. На основе прочитанных докладов (как правило, переработанных, расширенных, подчас существенно измененных авторами) специально для данного сборника подготовлено 69 статей.

Год выхода книги для польского булгаковедения тоже по-своему знаменателен. В мае 2012-го исполнилось 80 лет со дня рождения Анджея Дравича и – увы – 15 лет со дня его скоропостижной смерти. А в начале декабря пришло печальное известие о кончине Ядвиги Урбаньской-Слиш – первой польской исследовательницы творчества Булгакова, выпускницы и многолетней сотрудницы Ягеллонского (1949–1972) и Варшавского (1972–1991) университетов. Имена обоих присутствуют на страницах сборника.

Авторы статей – филологи-литературоведы и лингвисты, театроведы, культурологи, искусствоведы, историки и философы – пытались пополнить наши знания о Михаиле Булгакове и его времени новыми темами научных изысканий и новым прочтением его творчества, то есть уловить и описать те аспекты художественного мира писателя, которые открываются перед исследователями в наше время, когда сближаются национальные культуры и налаживается все более тесный диалог между народами в Европе от Атлантики до Урала.

Всем авторам статей, а также рецензентам – Галине Львовне Нефгаиной, Алиции Володзько-Буткевич, Анне Скотницкой и Тадеушу Щербовскому – мы выражаем искреннюю признательность за их добросовестный труд. Мы благодарим также Людмилу Викторовну Губианури, директора киевского Литературно-мемориального музея М. А. Булгакова, за любезное разрешение использовать в оформлении книги фотографии из музейного фонда. Отдельно хотелось бы поблагодарить Евгения Александровича Яблокова за ту отзывчивость, которую он проявил к нам на разных этапах подготовки сборника.

*Гжегож Пшебинда
Януш Свежий*



**ПРОЗА МИХАИЛА БУЛГАКОВА:
ТЕКСТОЛОГИЯ, ПОЭТИКА,
МИРОВОЗЗРЕНИЕ**

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Ирина Захаровна Белобровцева**

Эстония

МИССИАНСТВО МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Учитывая непривычность звучания темы статьи, имеет смысл сразу же разграничить понятия **мессианство** и **миссианство**.

Мессианству, или мессианизму, в последнее время понимаемым зачастую как синонимы, отдали дань многие исследователи, изучавшие славянофильство. Идея исключительности религиозного сознания того или иного народа, в частности, для русских философов, понимается, русского народа-мессии, в разных аспектах обсуждалась в работах отца Сергия Булгакова, В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, Е. Н. Трубецкого, Питера Данкана, автора недавно изданной книги о русском мессианстве¹, и др. Известны также определения сущности мессианизма, принадлежащие Вальтеру Беньямину, Гершому Шолему, Джорджо Агамбену и выходящие далеко за рамки обсуждения мессианской роли русского народа.

Основываясь на положениях названных и многих других авторов, можно определить мессианизм (мессианство) как учение об индиви-

* Доктор философии, профессор Таллинского университета.

¹ P. J. S. Duncan, *Russian Messianism: Third Rome, Holy Revolution, Communism and after*, London 2000.

дуации, т. е. выделенности некоего народа, сообщества, отмеченности его богоизбранничеством. Этому народу, или государству, или личности приписывается роль мессии в историческом процессе. Мессия – посланец Бога, избавитель человеческого рода, призванный установить справедливость.

Перенос акцента с мессианской деятельности народа, сообщества и т. п. на мессианство индивида актуализирует проблему мессианства. Судя по числу литературоведческих работ, включающих в название термин мессианство, в последнее время можно говорить о серьезной степени метафоризации этого понятия.

Питер Данкан противопоставляет две мессианские концепции – иудейства:

Это [...] концепция о мессии – человеке, который обладает особым поручением Бога по освобождению еврейского народа. В более общем смысле, мессия должен улучшить состояние всего человечества, выступив в качестве завершающего момента истории. Здесь можно говорить и о религиозной вере в пришествие Спасителя, который положит конец нынешнему положению вещей и идей, установит новый порядок справедливости и счастья²,

и русского мессианства, которое, на его взгляд,

[...] предполагает более размытое определение: Спаситель может быть и личностью, и целым народом. [...] С другой стороны, русское мессианство базируется на христианском мессианстве, которое отталкивается от веры в то, что Иисус Христос искупил грехи человечества. [...] идея о том, что пройдя через страдания, Россия укажет лучший путь всему миру³.

Это коррелирует с выводом Андрея Петрова о том, что мессианство является ценностным основанием русской культуры, архетипом русской культуры⁴, для русского мессианства характерны избранность, духовный максимализм, культ органической целостности.

Понятие м и с с и а н с т в о впервые возникло в приложении к историко-культурным и религиозно-философским воззрениям Хомякова, исследованием которых занимался Н. А. Бердяев. Затем, выявив противоречия в трактовке понятия м е с с и а н и з м у русских философов, в частности у Бердяева, Е. Н. Трубецкой писал:

² П. Данкан, *Мессианство России*, «Washington ProFile», 29.04.2008, <www.kontinent.org/article_rus_48090e2a715a3.html>.

³ Там же.

⁴ А. П. Петров, *Мессианство русской культуры*, <<http://www.referun.com/n/messianstvo-russkoy-kultury>>.

Вопреки Н. А. Бердяеву, оправдан не messiанизм, а *миссионизм* по отношению к нациям. У каждого народа свое служение, свое призвание и своя миссия в Царстве Божиим⁵.

Соотношение понятий messiанизм и миссионизм становится одним из значимых положений в дискуссии о русской идее (как и сопутствующее им и живо обсуждаемое понятие национализм). Известные размышления В. С. Соловьева о человечестве как едином соборном организме, отдельные части которого – нации, народы – выполняют свои цели, приводят его последователей едва ли не к отождествлению messiанизма и миссионизма. Сущность русской идеи виделась им как идея долга и высокой нравственной миссии русского (как и любого другого) народа.

Однако миссианство, так же как messiанство, можно перенести в сферу индивида, транспонировав туда это понятие как особым образом осмысленную отдельным человеком миссию в его, как говаривал М. А. Булгаков, «земной жизни».

Разговор о миссианстве Булгакова имеет смысл начать с прояснения его отношения к messiанству. По-видимому, к нему в полной мере можно отнести сказанное о А. П. Чехове:

Ко всякого рода избранничеству, messiанству Чехов относился с большой осторожностью, если не сказать – с неприязнью, что можно заметить в изображении бывшего террориста-народника из *Рассказа неизвестного человека* или зашедшегося в своих амбициях магистра Коврина из *Черного монаха*⁶.

Точно ту же откровенную неприязнь по отношению к любому виду messiанства можно обнаружить и в произведениях Булгакова. Первым messiей, появляющимся на страницах его прозы, можно считать Александра Семеновича Рокка, забирающего аппарат с лучом жизни у профессора Персикова ради «величайшей важности дела» – возрождения в Советской республике поголовья кур. Реакция Персикова ожидаема и полна иронии: «вы не зоолог? Нет? жаль... из вас вышел бы очень смелый экспериментатор»⁷. Персиков не верит в удачу новоявленного

⁵ Е. Н. Трубецкой, *Старый и новый национальный messiанизм. Реферат, прочитанный на собрании Религиозно-философского общества 19 февраля 1912 г.*, в кн.: он же, *Смысл жизни*, Москва 1994, с. 333–351.

⁶ Л. Калюжная, Г. Иванов, *Сто великих писателей*, Москва 2000, <<http://lib.rus.ec/b/176059/read>>.

⁷ М. Булгаков, *Роковые яйца*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 2, Москва 1989, с. 84.

мессии, но, конечно, даже он не в силах представить последствия набега Рокка, который, по сути, – мелкая сошка среди безоглядно смелых экспериментаторов, накрывших страну огромным лабораторным колпаком.

В повести *Собачьё сердце* образ профессора Преображенского двойствен. До тех пор, пока Преображенский, виртуоз в медицине (вспомним, как тянуло Булгакова и некоторых его героев к людям, обладавшим особыми умениями), предстает в повести как человек миссии, автор явно на его стороне.

Я сторонник разделения труда. В Большом пусть поют. А я буду оперировать. Вот и хорошо, и никаких разрух⁸.

Но, предстывая в ином облике – обожествленным, мессией (ср. восторг в записях Борменталья: «Профессор Преображенский – вы творец!») Характерно, что эта фраза в записях Борменталья тут же снижается замечанием в скобках: «[Клякса.]»⁹, – Преображенский, намеревающийся в конечном итоге спасти человечество от старости, терпит сокрушительное поражение в своих амбициях. Авторская ирония усугубляется вводом известных аллюзий на образ мессии при изображении Шарикова (дата рождения 24 декабря, чудесное воскрешение и т. п.).

Любой намек на индивидуальное мессианство обнаруживает иронический ореол. Для Алексея Турбина комически звучит уже сам вопрос фантомиста-футуриста Ивана Русакова в *Белой гвардии*:

Сколько, доктор, вы берете за ваш святой труд?

– Помилуйте, что у вас на каждом шагу слово «святой». Ничего особенно святого я в своем труде не вижу. [...]

Вы облегчаете по-своему человечество.

– И иногда очень удачно¹⁰.

Стоит задуматься и над первоначальным названием последней пьесы Булгакова – *Пастырь*, содержание которой справедливо определяют как превращение пророка в вождя, т. е. пророка как человека, выполняющего м и с с и ю провозглашения Божьей воли, в вождя, представляющего себя спасителем, м е с с и е й.

Наконец, особое напряжение в этом плане создается при работе над образом Иешуа в «закатном романе» Булгакова. Следы работы по превращению Сына Божьего, т. е. Мессии, предопределением всемогущего Отца посланного искупить грехи человечества и дать ему вечную жизнь,

⁸ М. Булгаков, *Собачьё сердце*, в кн.: он же, *Собрание сочинение...*, т. 2, с. 146.

⁹ Там же, с. 164.

¹⁰ М. Булгаков, *Белая гвардия*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 416.

в просто человека, хотя и наделенного удивительными чертами и способностями, обнаруживаются во всех редакциях романа. На фоне евангельского подтекста Булгаков убирает доказательства его сверхъестественной сущности; локус солнца, традиционный локус Бога, меняет на лунный. Если, например, в Евангелии от Иоанна Иисус утверждает перед учениками свой статус мессии – «Я есмь путь и истина и жизнь»¹¹, то романский герой на вопрос Понтия Пилата об истине отвечает предельно сниженно: «Истина, прежде всего, в том, что у тебя болит голова...»¹².

Таким образом, представляя Иешуа Га-Ноцири слабым, прежде всего, физически, Булгаков добивается значимого противоречия: слабость героя в конечном счете оказывается могущественнее силы Понтия Пилата. И здесь в параллель с булгаковскими усилиями и по созданию этого провокативного образа, и по четкой трансформации / ревизии членов оппозиции сила – слабость вообще стоит привести тезис итальянского философа Джорджо Агамбена о сильных и слабых мессианских знаках: по Агамбену, слабые мессианские знаки, к которым он относит знаки культурные, одерживают победу над сильными (знаками авторитета, традиции и власти). Это явление, по-видимому, было проблематизировано учеными, занимавшимися миссианством, – например, Вальтер Беньямин ввел для аналогичного утверждения термин «слабая мессианская сила» («eine schwache messianische Kraft»)¹³.

Своим «миссианским» героям Булгаков сочувствует. Всего один пример: восклицание Хлудова: «Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ничего не выйдет и который должен делать?»¹⁴ – сродни осознанной Булгаковым собственной миссии писателя, столь же бессильного довести свои произведения до читателя и до зрителя. И самоубийство Хлудова происходит не только из-за чувства вины, но и потому, что миссия его оказывается невозможна. Его смерть на время отодвигает другая, временная миссия – забота о Серафиме, порученной ему Голубковым. Обращаясь к безвинно казненному и постоянно являющемуся ему в видениях вестовому Крапилину, Хлудов говорит:

¹¹ Ин. 14:6.

¹² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, (1990), с. 26.

¹³ G. Agamben, *The Time That Remains: A Commentary On The Letter To The Romans (Meridian)*, Stanford 2005. См. об этом: Б. Гройс, *Репетиция революции*, доклад на семинаре «Russian Avant-garde Revisited» 13–14 марта 2010 г., <http://artinfo.ru/RU/news/main/Grois-Eindhoven_03_2010.htm>.

¹⁴ М. Булгаков, *Бег*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, (1990), с. 245.

Пойми, я согласен. Но ведь нельзя же забыть, что ты не один возле меня. Есть живые, они повисли на моих ногах и тоже требуют¹⁵.

Можно было бы не называть отдельно миссию физического самосохранения, присущую каждому человеку, если бы она не сопрягалась для Булгакова со стержневыми принципами жизни. Время, в которое он жил, постоянно актуализировало миссию самосохранения, что наиболее прямолинейно вычитывается в знаменитой формуле 1921 года, приведенной в письме матери: «В числе погибших быть не желаю»¹⁶.

Миссия выживания напрямую связана у Булгакова с нормой. Здесь он придерживается «старых» убеждений и представлений о нормальной жизни, более того, называет норму своей идеей-фикс. В том же письме матери он ставит перед собой задачу «в 3 года восстановить норму – квартиру, одежду, пищу и книги»¹⁷.

Булгаков, писавший о своем поколении: «Жизнь-то им как раз перебило на самом рассвете»¹⁸, достаточно рано осознал свою миссию как миссию традиционалиста, консерватора, собирателя осколков утерянного им мира, человека нормы (попранной нормы). Разница в возрасте в 4 года с Э. Багрицким, в 6 лет с И. Ильфом и В. Катаевым, в 8 лет с Ю. Олешей именно в начале 1920-х годов обнаруживала не различия верхнего и нижнего предела одного поколения, но разномыслие едва ли не во всех областях жизни.

Стоит вспомнить сделанное в 1970-е годы признание Катаева, что он с друзьями (Олешей, Багрицким) был против нэпа, а Булгаков «мог быть и за нэп. Могу»¹⁹ (само строение фразы говорит о некоей растерянности Катаева и даже, похоже, о нежелании выдавать нелестный для репутации Булгакова факт). По мнению гудковских друзей, Михаил Афанасьевич был завзятым провинциалом в быту:

Мы бы, например, не удивились, – свидетельствовал Катаев, – если бы однажды увидели его в цветном жилете и в ботинках на пуговицах, с пронелевым верхом [...]. Впоследствии [...] наши подозрения насчет его провинциализма подтвердились²⁰.

¹⁵ Там же, с. 273.

¹⁶ М. Булгаков, *Письмо В. М. Булгаковой-Воскресенской от 17 ноября 1921 г.*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 403.

¹⁷ Там же, с. 404.

¹⁸ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 180.

¹⁹ М. Чудакова, *О мемуарах и мемуаристах (Вместо послесловия)*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове*, сост. Е. С. Булгакова и С. А. Ляндрес, Москва 1988, с. 494.

²⁰ В. Катаев, *Алмазный мой венец*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В десяти томах*, т. 7, Москва 1985, с. 67). К провинциализму здесь в одном ряду отнесены: купленный

По-видимому, Булгаков не скрывал от приятелей своих запросов, компрометирующих его в их глазах (вспомним, как подчеркнута эта норма жизни в *Белой гвардии*, – часы, играющие гавот, хрустящая крахмальная скатерть, чашки из праздничного сервиза в виде фигурных колонок, с золотой серединкой, ковер с соколом на руке Алексея Михайловича и т. д.). И потому приятелями норма, к которой Михаил Афанасьевич стремился, воспринималась в штыки и неизменно окарικатурировалась. Такой – карикатурный – портрет Булгакова набросан Катаевым в рассказе *Зимой*, где брат возлюбленной рассказчика составляет список того, что этот самый рассказчик должен приобрести, чтобы заслужить право жениться на его сестре:

Две дюжины белья, три пары обуви (одна лаковая), одеяло, плед. Три костюма, собрание сочинений Мольера, дюжина мыла, замшевые перчатки, бритва, носки и т. д. и т. п. и Библия. [...] Да, еще одна вещь. Он совсем и забыл. Золото, золото. Золотые десятки. Это самое главное. О, я преклоняюсь перед золотом²¹.

Тяга Булгакова к норме воспринималась с иронией не только младшими, но и старшими собратями-писателями. Ю. Слезкин записывал: «Б[улгаков] стал попивать красное винцо, купил будуарную мебель, заказал брюки почему-то на шелковой подкладке...». И стоит ли удивляться добавлению: «Портрет Булгакова тех дней очень верно написан Вал[ентином] Катаевым в рассказе *Зимой*»²².

Однако карикатура, пусть не беззлая, легко перерастает в политические инвективы:

Миша Б[улгаков] проговорился однажды в своем *Багровом острове* – «Мне бы хороший гонорар, уютный кабинет, большая библиотека, зеленая лампа на письменном столе и чтобы меня оставили в покое». Все это он получил, поставив во МХАТЕ I *Дни Турбинных* – не хватало только одного – его не оставили в покое... ему не дали спокойно стричь купоны – революция, большевики, пролетариат. Долой революцию, большевиков и пролетариат! Вывод ясен? Да, конечно. Но неужели это знамя русской интеллигенции?²³

Уместно напомнить, что же именно написано в *Багровом острове*. После неудавшегося показа пьесы о революции, совершенной туземца-

мебельный гарнитур с шелковой обивкой, монокль, развод со «старой женой», изменение круга знакомых.

²¹ В. П. Катаев, *Зимой*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 1: *Рассказы и сказки*, Москва 1968, с. 291.

²² Ю. Слезкин, *Записки писателя*, ОР РГБ Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 2.

²³ Ю. Слезкин, *Записки писателя*, РГАЛИ Ф. 801. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 31 об.

ми на острове, у автора – драматурга Дымогацкого, избравшего псевдоним Жюль Верн, вырывается крик души:

Чердак?! Так, стало быть, опять чердак? Сухая каша на примусе?.. Рваная простыня?.. [...] Прачка ломится каждый день: когда заплатите деньги за стирку кальсон?! Ночью звезды глядят в окно, а окно треснувшее, и не на что вставить новое... Полгода, полгода я горел и холодал, встречал рассветы на Плющихе с пером в руках, с пустым желудком. А метели воют, гудят железные листы... а у меня нет калош!.. [...] Чердак! 16 квадратных аршин и лунный свет вместо одеяла. О вы, мои слепые стекла, скупой и жиденький рассвет...²⁴

Однако после тут же сымпровизированного театром вполне благонадежного с политической точки зрения финала цензор разрешает постановку. И Дымогацкий заговаривает по-новому:

Червонцы! Кто написал *Багровый остров*? Я, Дымогацкий, Жюль Верн. Долой, долой пожары на Мещанской... бродячих бешеных собак... Да здравствует солнце... океан... Багровый остров... [...] А, репортеры, рецензенты! Ах... Так! Дома ли Жюль Верн? Нет, он спит, или он занят, он пишет... Его не беспокоить... Зайдите позже... Его пылающее сердце не помещается на 16 аршинах, ему нужен широкий вольный свет... [...] Прошу вас, граждане, ко мне на мою новую квартиру, квартиру драматурга Дымогацкого – Жюль Верна, в бельэтаже, с зернистою икрою... Я требую музыки...²⁵

И режиссер подытоживает: «Осатанел от денег... Легкое ли дело... Сто червонцев...»²⁶.

Даже если вопреки канонам литературоведения отождествить автора и созданного его пером конформиста Дымогацкого, то все равно перечня тех компонентов булгаковской нормы, которые упоминает Слезкин, не найти. Возможно, он цитирует слова самого Булгакова – ведь они бывшие приятели. Если же, однако, принять материальную обеспеченность за цель Булгакова, то стоит вспомнить, с какой легкостью он готов был отказаться от своей знаменитой шубы из медведя гризли, лишь бы сохранить достоинство и уплатить долг чести, как рассказывал об этом С. А. Ермолинский.

Но, конечно, самое серьезное недовольство нормой коллеги-писатели высказывали по поводу языка и формы булгаковских произведений – *Белая гвардия* казалась «вторичной, традиционной» (Слезкин), «на уров-

²⁴ М. Булгаков, *Багровый остров*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 209.

²⁵ Там же, с. 214–215.

²⁶ Там же.

не Потапенко» (Катаев); Булгакова сравнивали с В. М. Дорошевичем: «Дорошевич хоть искал новую форму, а он ее не искал»²⁷.

Но Булгаков и сам вторит приятелям, начиная фразу об обращении к дневнику самоопределением «консерватор»: «Вероятно, потому что я консерватор [...] всегда в старые праздники меня влечет к дневнику»²⁸; он подчеркнуто дистанцируется от «легких» отношений, от фамильярности (под ней он понимал, например, обращение к нему в разговоре по фамилии); от советского «новояза» (здесь стоит вспомнить архаизированный язык его писем).

* * *

Миссия вторая: медицина²⁹. Это была нелюбимая профессия, но миссианство Булгакова сказалось и здесь. Возможно, именно потому, что вела его не любовь, но чувство долга, в *Записках юного врача* врачебная служба в захолустье изображается «вопреки» – в более романтических тонах, чем позже занятия литературой. «Я буду бороться с египетской тьмой ровно столько, сколько судьба продержит меня здесь в глуши»³⁰; «Чувство гордости, неизменно являющееся каждый раз, когда я верно ставил диагноз, пришло ко мне»³¹. Миссия медика вообще предстает как миссия борьбы. В *Звездной пыли* герой-рассказчик ищет «его» – врага, т. е. сифилис:

Я буду с «ним» бороться [...]. Завтра я поеду в город и добьюсь разрешения открыть стационарное отделение для сифилитиков. [Фельдшер сомневается в том, что они справятся. – И. Б.] Но я тупо, упрямо помотал головой и отозвался: – Добьюсь³².

И апофеоз – многожды цитировавшийся финальный сон юного врача во *Тьме египетской* – окрашенный легкой иронией, но и здесь – борьба:

Потянулась пеленою тьма египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь... В глуши. Но не один. А идет моя рать: Демьян Лукич, Анна Николаевна, Пелагея Иванна. Все в белых халатах, и все вперед, вперед... Сон – хорошая штука!³³

²⁷ М. Чудакова, *О мемуарах и мемуаристах...*, с. 493.

²⁸ М. Булгаков, *Под пятой. Мой дневник*, в кн.: М. и Е. Булгаковы, *Дневник Мастера и Маргариты*, Москва 2001, с. 29.

²⁹ Рамки настоящей статьи позволяют сказать об этом лишь тезисно, серьезность же этой темы заслуживает отдельной работы.

³⁰ М. Булгаков, *Тьма египетская*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 117.

³¹ М. Булгаков, *Звездная пыль*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 135.

³² Там же, с. 143, 145.

³³ М. Булгаков, *Тьма египетская...*, с. 121.

Миссия существует независимо от материальных благ, и, когда благодарные пациенты привозят юному врачу дары в виде яиц и масла, романтический доктор, сытый своей миссией, гордо отказывается. В реальности же «Миша очень сетовал на кулацкую, черствую натуру туземных жителей, которые, пользуясь неопределимой помощью его как врача, отказали в продаже полуфунта масла, когда заболела жена...»³⁴.

* * *

Миссия литературная. Еще во Владикавказе решив, что главным в его жизни будет литература, Булгаков медлит называть себя писателем, слово решает – взять ли на себя эту миссию. С этого времени две миссии – самосохранение и литература (а порой в обратном порядке – литература и самосохранение) наслаиваются друг на друга, переплетаются, а часто и отождествляются. Осуществление той и другой требует, по Булгакову, подвижничества и дистанцированности от сиюминутности, выхода на другой, философский, уровень осмысления происходящего. Это, в свою очередь, определило целый набор самоидентификаций. Например, в отношении политики. Несправедливость мнения исследователя о том, что «политических разногласий с правительством у писателя не было, они касались вопросов философии»³⁵ опровергается при первом прочтении булгаковского дневника *Под пятой* (красноречиво уже само его название). Да и проблема свободы слова и цензуры волновала писателя отнюдь не только в философском плане.

Из воспоминаний С. Н. Ермолинского известен примечательный эпизод булгаковского розыгрыша: летом 1938 года Булгаков издал и показал ему журнал с написанной якобы о нем статьей и зачитал несколько убедительных цитат. И лишь затем признался, что цитирует статью И. Миримского о Гофмане. Эту статью, сохранившуюся в его архиве с многочисленными пометами, Булгаков воспринял как своего рода зеркало, проекцию на самого себя³⁶. В ней он нашел и созвучное своему представлению о миссии писателя и его отношении к политике: отчеркнут на полях и подчеркнут (у него это означает высшую степень заинтересованности) фрагмент статьи:

³⁴ Письмо А. П. Гдешинского Н. А. Булгаковой-Земской от 13 ноября 1940 г., в кн.: Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет, Москва 2004, с. 122.

³⁵ Т. М. Вахитова, Письма М. Булгакова правительству как литературный факт, в кн.: Творчество Михаила Булгакова, Санкт-Петербург 1995, с. 19.

³⁶ См. об этом подробнее: И. Белобровцева, С. Кульюс, Автомодель творчества М. Булгакова: М. Булгаков – читатель Гофмана, в кн.: Булгаковский сборник II, Таллин 1994, с. 26–36.

Он [Гофман] превращает искусство в боевую вышку, с которой как художник творит сатирическую расправу над действительностью. Шаг за шагом отвлеченный субъективно-эстетический протест в творчестве Гофмана вырастает в бунт большого социального напряжения, ставящий Гофмана в оппозицию ко всему политическому правопорядку Германии³⁷.

Среди прочих, и эта цитата, видимо, зачитывалась Ермолинскому с заменой имени автора и немецких реалий.

Еще один вариант миссии писателя, как это часто бывает у Булгакова, «спрятан» среди «комикования» по адресу Лермонтова с его кавказским опытом в рассказе *Необыкновенные приключения доктора*. Иронические пассажи³⁸ здесь принадлежат не автору, а герою, и все же показательны, потому что соседствующие с ними уже знакомы нам, заявлены как авторские, булгаковские, в других произведениях. Они узнаваемы едва ли не как набоковские бабочки или шахматы: «Моя любовь – зеленая лампа и книги в моем кабинете»³⁹ (с вариациями повторено в *Белой гвардии*, *Записках покойника* и т. д.; не отсюда ли черпал Слезкин свой полудоннос?); «почерк у меня ужасающий. Понимаете ли, букву „а” я пишу как „о”...»⁴⁰ (и почерк именно такой, и характеристика эта перейдет позже к герою *Записок покойника* Максудову). Но среди них есть одна миссианская черта: Лермонтов становится знаком ненавистной кавказской войны. Писатель ответственен за все, в чем участвует, – этого правила Булгаков придерживается всю жизнь.

Миссия самосохранения подразумевала точную самоидентификацию: кто же такой Михаил Булгаков? Цитата из *Мастера и Маргариты*, где заглавный герой реагирует на вопрос Ивана Бездомного «Вы – писатель?» вначале мимикой и жестом: «Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком», а после самоопределением: «Я – мастер»⁴¹, трактовалась многократно, но как бы она ни трактовалась, ясно одно: мастер и писатель – занятия противоположные.

³⁷ Пометы на статье И. Миримского *Социальная фантастика Гофмана* (журнал «Литературная учеба» 1938, № 5), ОР РГБ Ф. 562. К. 23. Ед. хр. 2. Л. 30 об.

³⁸ «Временами я жалею, что я не писатель. Но, впрочем, кто поверит! Я убежден, что попадись эти мои заметки кому-нибудь в руки, он подумает, что я все это выдумал! [...] Да что я, Лермонтов, что ли! Это, кажется, по его специальности? При чем тут я!! [...] Противный этот Лермонтов. Всегда терпеть не мог Хаджи. Узун. В красном переплете в одном томе. На переплете золотой офицер с незрячими глазами и эполеты крылышками...» (М. Булгаков, *Необыкновенные приключения доктора*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 436–437).

³⁹ Там же, с. 432.

⁴⁰ М. Булгаков, *Тайному другу*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 565.

⁴¹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 134.

Вопрос, писатель ли он, мучил Булгакова, совершавшего первые шаги в литературе. 26 октября 1923 года он записывает в дневнике: «Горько раскаиваюсь, что бросил медицину и обрек себя на неверное существование»⁴². А через 10 дней там же:

В литературе вся моя жизнь. Ни к какой медицине я никогда не вернусь [...]. Не может быть, чтобы голос, тревожащий сейчас меня, не был вещим. Не может быть. Ничем иным я быть не могу, я могу быть одним – писателем⁴³.

Между тем, можно собрать несколько его высказываний на тему «я не писатель». Как правило, они появлялись вместе с очередным приступом отчаяния: так, в 1924 году, после стычки с пролетарским писателем Ляшко, в дневнике записывается вопрос: «Больше всех этих Ляшко меня волнует вопрос – беллетрист ли я?»⁴⁴; в 1933 году, после отказа в издании *Жизни господина де Мольера*, в письме П. С. Попову он замечает: «По сути дела, я – актер, а не писатель»⁴⁵. В 1929 и 1930 годах в письмах правительству и после них Булгаков нарочито избегает называть себя писателем, тем самым настаивая на том, что как писатель он уничтожен:

Я предлагаю СССР совершенно честного, без всякой тени вредительства, специалиста режиссера и автора, который берется добросовестно ставить любую пьесу, начиная с шекспировских пьес вплоть до сегодняшнего дня⁴⁶.

Я представляю собой сложную (я так полагаю) машину, продукция которой в СССР не нужна⁴⁷.

В 1929 г. совершилось мое писательское уничтожение⁴⁸.

⁴² М. Булгаков, *Под пятой...*, с. 34.

⁴³ Там же, с. 36.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ *Письмо М. А. Булгакова П. С. Попову от 13 апреля 1944 г.*, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 488.

⁴⁶ *Письмо М. А. Булгакова правительству СССР от 28 марта 1930 г.*, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 449.

⁴⁷ *Письмо М. А. Булгакова Н. А. Булгакову от 21 февраля 1930 г.*, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 441. Этому ощущению себя как машины соответствует и булгаковская риторика – мастер говорит: «Меня сломали»; а по воспоминаниям Ермолинского, после запрета на постановку *Батума* Булгаков сказал ему: «Вот я лежу перед тобой продырявленный», и слово было настолько неожиданным, что Ермолинский его сразу запомнил (С. Ермолинский, *Из записок разных лет*, Москва 1990, с. 82).

⁴⁸ *Письмо М. А. Булгакова Н. А. Булгакову от 24 августа 1929 г.*, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 433.

[...] к концу 10-летия [...] с удушающей документальной ясностью я могу сказать, что я не в силах больше существовать как писатель в СССР⁴⁹.

Булгаков уже давно понимает раздражающий характер своего творчества и свое место в советской литературе и в советском обществе, где ангажированности от писателя ждут не менее, чем в обществе буржуазном, в котором, по утверждению советской пропаганды, свободы слова нет и быть не может.

В *Записках покойника* Максудову передано то же отталкивание от писательского сообщества, какое есть у создававшегося параллельно с образом Максудова образа мастера:

[...] как червь, начала сосать мне сердце прескверная мысль, что никакого, собственно, писателя из меня не выйдет. И тут же столкнулся с еще более ужасной мыслью о том, что... а ну, как выйдет такой, как Ликоспастов? Осмелев, скажу и больше: а вдруг даже такой, как Агапенов?⁵⁰

Этот мир, куда так стремился герой *Записок покойника*, он называет «нестерпимым»⁵¹. Всем нам известно, что проекции речений героев на автора недопустимы. Но что, если уже в самом начале писательского пути Булгаков в дневнике говорит о себе как о лучшем из современных ему писателей:

Среди моей хандры и тоски по прошлому иногда, как сейчас, в этой нелепой обстановке временной тесноты, в гнусной комнате гнусного дома, у меня бывают взрывы уверенности и силы. И сейчас я слышу в себе, как взмывает моя мысль, и верю, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю (2.09.1923)⁵².

Однако при всех сомнениях в своей писательской сущности, к концу 1920-х – началу 1930-х годов (по времени это совпадает с работой над пьесой и романом о Мольере) Булгаков уже ясно осознавал свою миссию и свое место в литературе, помещая себя в один ряд с теми, кем восхищался. В письмах П. С. Попову он словно очерчивает с двух сторон свое пространство русского писателя: во-первых, по поводу возобновления во МХАТе *Дней Турбиных*, создает в письме целую фантазмагорическую картину, апеллируя к своему литературному учителю, Гоголю:

⁴⁹ Письмо М. А. Булгакова начальнику Главискусства А. Н. Свидерскому от 30 июля 1929 г., в кн.: М. и Е. Булгаковы, *Дневник...*, с. 78.

⁵⁰ М. Булгаков, *Записки покойника*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 433.

⁵¹ Там же, с. 431.

⁵² М. Булгаков, *Под пятой...*, с. 27–28.

[...] ко мне ночью вбежал хорошо знакомый человек с острым носом, с большими сумасшедшими глазами. Воскликнул: «Что это значит?!» А это значит, – ответил я, – что горожане и, преимущественно, литераторы играют IX главу твоего романа, которую я в твою честь, о великий учитель, инсценировал⁵³.

Во-вторых, по поводу отказа Большого драматического театра от постановки *Мольера*, Булгаков прямо сопоставляет себя с А. С. Пушкиным:

Когда сто лет назад командора нашего русского ордена писателей пристрелили, на теле его нашли тяжкую пушечную рану. Когда через сто лет будут раздевать одного из потомков перед отправкой в дальний путь, найдут несколько шрамов от финских ножей. И все на спине...⁵⁴

Принципиальной была для М. А. Булгакова самоидентификация по отношению к заказным работам. В письме к сестре Вере он еще в самом начале литературного пути разделил свое творчество на подлинное и вымученное. Но и в дальнейшем заказная работа, несмотря ни на какие материальные затруднения, имела смысл, только если совпадала с кругом его интересов и давала возможность высказаться способом, не противоречащим его убеждениям, в том числе и по поводу этих самых заказных работ.

Проблематизируя собственные жизненные ситуации, стесненные условия, в которых он оказался, Булгаков проверяет их на своих героях, обнаруживает аналогии и получает эффект обратимости текста – так, по мнению М. Золотоносова, «длительная работа Булгакова над биографией Мольера, изучение его сочинений сопровождалось философской переориентацией его собственной творческой деятельности»⁵⁵. Его образ жизни, с одной стороны, вписывается в социальную ситуацию, а с другой, выступает в качестве компонента, эту ситуацию структурирующего. Для примера можно привести послание Мольера королю и посвящение очередной комедии брату монарха, описанные в романе *Жизнь господина де Мольера*. Вторжением прямого слова автора представляется здесь вопрос и ответ на него героя-рассказчика:

Как, о мой читатель, вы смотрите на подобные посвящения? Я смотрю так. Прав был Мольер, когда адресовался с посвящениями к королю и его брату. Поступай он иначе, кто знает, не стала ли бы его биография несколько

⁵³ Письмо М. А. Булгакова П. С. Попову от 25 января – 24 февраля 1932 г., в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 469–470. Разрядка моя. – И. Б.

⁵⁴ Там же, с. 474.

⁵⁵ М. Золотоносов, *Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени*, «Вопросы литературы» 1989, № 4, с. 179.

короче, чем она есть теперь? [...] Потомки! Не спешите бросать камнями в великого сатирика! О, как труден путь певца под неусыпным наблюдением грозной власти!⁵⁶

Здесь, когда выполнение миссии литературной угрожает миссии самосохранения, встает вопрос о компромиссе – о его мере, о том, насколько компромиссы разрушали единство и цельность художественного мира Булгакова. Его упорное стремление сохранить независимость включало осмысление пределов компромисса. Порой это проявлялось с артистичной иронией:

Однажды днем я застал его в халате танцующим посреди комнаты. [...] Он сам открыл дверь и продолжал выделывать па, вскидывая босые ноги и теряя шлепанцы. – Миша, что с тобой? – остолбенел я. – Творю либретто для балета. Что-то андерсеновское – *Калоши счастья*. [...] Ничего, брат, не попишешь. Надо – буду балериной. Но... не более⁵⁷.

Более внятно отношение Булгакова к компромиссам можно проследить, исходя из его решений о приемлемости изменений, которые ему предлагалось внести в то или иное произведение. Эти решения бывали диаметрально противоположными: известно, с какой легкостью он соглашался на переделки киносценария по *Мертвым душам* (речь шла о «чужом слове»). Но известно и его категоричное заявление в письме брату:

В *Беге* мне было предложено сделать изменения. Так как изменения эти вполне совпадают с первым моим черновым вариантом и ни на йоту не нарушают писательской совести, я их сделал⁵⁸.

Между тем перед нами не просто демонстрация покорности и смирения – это письмо с ключом, которое служит ответом на известный писателю отзыв о *Беге* Сталина.

Впрочем, я бы не имел ничего против постановки *Бега*, если бы Булгаков прибавил к своим восьми снам еще один или два сна, где бы он изобразил внутренние социальные пружины гражданской войны в СССР, чтобы зритель мог понять, что все эти, по-своему «честные» Серафимы и всякие приват-доценты оказались вышибленными из России не по капризу большевиков, а потому, что они сидели на шее у народа (несмотря на свою «честность»), что большевики, изгоняя вон этих «честных» сторонников эксплу-

⁵⁶ М. Булгаков, *Жизнь господина де Мольера*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 319, 323.

⁵⁷ С. Ермолинский, *Михаил Булгаков*, в кн.: он же, *Из записок разных лет*, Москва 1990, с. 66.

⁵⁸ *Письмо М. А. Булгакова Н. А. Булгакову от 14 сентября 1933 г.*, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 496.

атации, осуществляли волю рабочих и крестьян и поступали поэтому совершенно правильно⁵⁹.

Оформленный как частное письмо В. Н. Билль-Белоцерковскому, этот отзыв распространялся в политических и литературных кругах. Однако «еще один или два» рекомендованных сна так и не были написаны. Точно так же в 1935-м, на пятом году репетиций *Мольера*, в ответ на требования изменений он отвечает:

«Запятой не переставлю» и настаивает на снятии пьесы с постановки, поскольку «намеченные в протоколе [репетиции] изменения по сцене Кабалы, а также и ранее намеченные текстовые изменения по другим сценам окончательно, как я убедился, нарушают мой художественный замысел и ведут к сочинению какой-то новой пьесы, которую я писать не могу, так как в корне с нею не согласен»⁶⁰.

Он в резких выражениях отстаивал свое видение пьесы *Александр Пушкин*, когда чтимый им Вересаев, как казалось Бугакову, переступал через роль поставщика материала, о которой они договаривались, и начал диктовать ему способы сценического воплощения биографии поэта.

В последнее десятилетие жизни миссии творчества и самосохранения вступают у Бугакова в неразрешимое противоречие. Писатель приходит к выводу: «вопрос моей гибели – это лишь вопрос срока»⁶¹, и все последующие годы исподволь к этому сроку готовится. В эти 10 лет миссия самосохранения требует от него н е - п и с а н и я. В письмах этого периода настойчиво звучит мотив конца, подведения итогов:

Итак, усталый, чувствуя, что непременно надо и пора подводить итог, принять все окончательные решения, я все проверяю прошедшую жизнь...⁶²

[...] к концу моей писательской работы я был вынужден сочинять инсценировки. Какой блистательный финал, не правда ли?⁶³

⁵⁹ Письмо И. В. Сталина В. Н. Билль-Белоцерковскому от 2 февраля 1929 г., в кн.: А. Варламов, *Михаил Бугаков*, Москва 2008, с. 422–423.

⁶⁰ Письмо М. А. Бугакова К. С. Станиславскому от 22 апреля 1935 г., в кн.: М. Бугаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 533.

⁶¹ Письмо М. А. Бугакова Н. А. Бугакову от 24 августа 1929 г., в кн.: М. Бугаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 434.

⁶² Письмо М. А. Бугакова П. С. Попову от 14–21 апреля 1932 г., в кн.: М. Бугаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 476.

⁶³ Письмо М. А. Бугакова П. С. Попову от 7 мая 1932 г., в кн.: М. Бугаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 481.

Я должен сдать 1 февраля *Мольера* и, по-видимому, на очень большой срок отказаться от сочинительской работы⁶⁴.

Мои последние попытки сочинять для драматических театров были чистейшим донкихотством с моей стороны. И больше его я не повторю⁶⁵.

Судя по дневниковым записям Е. С. Булгаковой, Михаилу Афанасьевичу предлагали написать: сценарий на антирелигиозную тему (А. Пиотровский); рассказы для «Крокодила» (Н. Радлов); агитационную пьесу (В. Дмитриев); новую, т. е. отличную от прежних, пьесу (П. Керженцев); пьесу о перевоспитании в колониях ОГПУ (Ф. Кнорре); авантюрный советский роман (Н. Ангарский) и др. И вразрез с призывами к творчеству вымученному⁶⁶ почти заклинанием звучат мысли о невозможности творчества подлинного:

Мучительные мысли у М. А. – ему нельзя работать⁶⁷.

[Судьба] приводит меня к молчанию, а для писателя это равносильно смерти⁶⁸.

Я свою писательскую задачу в условиях невероятной трудности старался выполнить как должно. Ныне моя работа остановлена⁶⁹.

[Во время разборки архива]: Миша сказал – знаешь, у меня от всего этого (показывает на архив) пропадает желание жить⁷⁰.

Писать, преодолев миссию самосохранения, означало все то же – разгром. Написанное почти ровно за год до смерти письмо В. В. Вересаеву по своей риторике выказывает наибольшее отчаяние и свидетельствует о постоянной борьбе Булгакова с самим собой:

Все-таки, как ни стараешься удавить самого себя, трудно перестать хвататься за перо. Мучает смутное желание подвести мой литературный итог⁷¹.

⁶⁴ Письмо М. А. Булгакова Н. А. Булгакову от 14 января 1933 г., в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 486

⁶⁵ Письмо М. А. Булгакова В. В. Вересаеву от 4 апреля 1937 г., в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 557.

⁶⁶ Особенно замечательным было увещание друга Булгакова, художника В. Дмитриева: «Довольно! Вы ведь государство в государстве! Сколько это может продолжаться? Надо сдаваться, все сдались. Один Вы остались. Это глупо!», в кн.: *Дневник Елены Булгаковой*, Москва 1990, с. 147.

⁶⁷ Запись от 5 октября 1936 г., там же, с. 123.

⁶⁸ Письмо М. А. Булгакова Н. А. Булгакову от 21 февраля 1930 г., в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 441.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Запись от 24 декабря 1938 г., в кн.: *Дневник Елены Булгаковой...*, с. 232.

⁷¹ Письмо М. А. Булгакова В. В. Вересаеву от 11 марта 1939 г., в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 598.

Однако миссия неостановима. Роман, который в будущем получит название *Мастер и Маргарита*, пишется заново, как «частное дело»:

Уже в Ленинграде [...] я стал мазать страницу за страницей наново тот самый уничтоженный три года назад роман. Зачем? Не знаю. Я тешу сам себя! Пусть упадет в Лету⁷².

Перед смертью Булгаковым владело чувство крушения, провала миссии самосохранения: «... Я хотел служить народу... Я хотел жить в своем углу... [...] Я хотел жить и служить в своем углу...»⁷³. Еще в 1932 году, после снятия в Ленинграде *Мольера*, Булгаков нарисовал себе картину неумолимой игры с ним какой-то силы: «И мысль, что кто-нибудь со стороны посмотрит холодными и сильными глазами, засмеется и скажет: „Ну, ну, побарахтайся, побарахтайся...”». Несмотря на миссию самосохранения, он отказался вступать с этой силой в переговоры: «Нет, нет, немыслимо!»⁷⁴.

И не сбоем ли миссии стало решение писать *Батум*, и не этим ли объясняются полузагадочные слова А. А. Ахматовой в посвященном Булгакову стихотворении: «И гостью страшную ты сам к себе впустил / и с ней наедине остался»⁷⁵? Если страшная гостья – смерть, то вполне возможно, что отрешение от подлинного творчества обернулось и провалом миссии самосохранения.

И все же прижизненная и посмертная писательская судьба Михаила Булгакова доказывает: его миссианство себя оправдало. Возможно, именно оно и есть единственная оправданная жизненная стратегия.

⁷² От 2 августа 1933 г., с. 491

⁷³ «Лечебный дневник» Е. С. Булгаковой цитируется по: Б. Мягков, *Последние дни Михаила Булгакова (фрагменты литературно-биографической хроники*, в кн.: *Булгаковский сборник II...*, с. 121.

⁷⁴ *Письмо М. А. Булгакова В. В. Вересаеву от 15 марта 1932 г.*, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 472.

⁷⁵ А. Ахматова, *Памяти М. А. Булгакова*, в кн.: она же, «*Узнают голос мой...*», Москва 1989, с. 239–240.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Александр Александрович Кораблёв**

Украина

МИХАИЛ БУЛГАКОВ КАК МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ (К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСКОМ САМООПРЕДЕЛЕНИИ)

В 1930 году в письме Правительству СССР Михаил Булгаков позволяет себе поразительное признание: «я – МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ»¹. Поразительное потому, что нехарактерное, нелогичное и, если вдуматься, самоубийственное. Как до, так и после этого момента Булгаков воздерживался от прямых высказываний о литературном творчестве: не писал ни теоретических трактатов, ни критических статей, не участвовал в литературных диспутах, не давал интервью и т. д., а в тех редких случаях, когда все же нарушал собственные правила, то избегал каких-либо самохарактеристик. Ничего очевидно мистического за ним не числилось: фельетонные шуточки не в счет, роман о Мольере запрещен, а черновик романа о дьяволе брошен в печку, так что усугублять и без того опасную репутацию инакомыслящего вроде бы не было причин. Любовь Евгеньевна Белозерская, в то время еще жена писателя, даже отказывалась

* Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета.

¹ М. А. Булгаков, *Правительству СССР*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 5, Москва 1992, с. 446.

верить, что ее муж, человек умный и здравомыслящий, мог написать такое безумное письмо². Но, как показало дальнейшее, это был действительно умный ход: вскоре последовал телефонный звонок из Кремля, и участь опального писателя была определена.

Однако Булгаков обращался не только к Сталину. Риторика его письма, рисующая резкими чертами автопортрет на фоне эпохи, убеждает, что это было послание и будущим читателям, а значит, и нам тоже. Через головы современников, и высоко, и рядом стоящих, он сообщал о себе немного, но то необходимое, что должно отрегулировать фокус восприятия. А чтобы мы не сочли эти слова не важными, не стоящими специального внимания, он пишет их большими буквами: **Я – МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ**.

У типичного советского читателя, т. е. убежденного атеиста, такое признание должно вызывать подозрения либо в ненормальности того, кто в этом признается, либо в несерьезности сказанного. Это все равно, как если бы автор заявил: «я – инопланетянин». Если автор в своем уме, значит, он просто пошутил, высказался иронично. Иначе возникает неловкость. В конце концов, мало ли что говорят экзальтированные поэты о тайне творчества, о всяких там музах, даймонах, гениях – поэты говорят о них повсеместно и во все времена, поэтому не стоит всерьез относиться к подобным признаниям.

Примерно так рассуждал советский критик Игорь Виноградов, возражая другому советскому критику, Людмиле Скорино, одной из первых усмотревшей в романе *Мастер и Маргарита* мистицизм³. Возражал хлестко, победительно. Аргументами опровержения были: любовь к писателю, изящная стилистика и снисходительная ирония. Этого оказалось достаточно. В ответ на глухое недоумение, что в романе Булгакова многое «необъяснимо, иррационально», следовал иронический пассаж: «Этот неожиданный и неопровержимый ход мысли дает совершенно новый ключ не только к роману М. Булгакова, но и ко многим явлениям мировой литературы, до сих пор совершенно, оказывается, непонятым»⁴.

Теперь, когда мистицизм Булгакова стал общим местом, а мистика превратилась в места общего пользования, ироничность этого умозаключения выглядит неуместной, потому что ирония здесь уже ничего не доказывает. А без иронии оголяются логические связи и выпрямляются смыс-

² Л. Е. Белозерская-Булгакова, *Воспоминания*, Москва 1990, с. 92.

³ Л. Скорино, *Лица без карнавальных масок (полемиические заметки)*, «Вопросы литературы» 1968, № 6.

⁴ И. Виноградов, *Завещание мастера*, «Вопросы литературы» 1968, № 6, с. 48.

лы, и сказанное в насмешку теперь звучит почти как декларация особого, мистического подхода в литературоведении, которое – перечитаем еще раз, только медленно и серьезно – **дает новый ключ не только к роману М. Булгакова, но и ко многим явлениям мировой литературы.**

Современный читатель, формирующийся в условиях мировоззренческой свободы, куда более толерантен, чем современники Булгакова. Но только не в отношении мистики, когда непроизвольно включаются защитные интеллектуальные рефлексы, предохраняющие ум от опасных отклонений. Булгаков-врач это хорошо знал, Булгаков-художник не мог это игнорировать. Срабатывает система быстрых интерпретаций, именуемая «здравым смыслом», разделяющая, как это можно наблюдать на примере булгаковских персонажей, то, что может быть, от того, чего быть не может. Она ограничивает познание, зато оберегает от сумасшествия. Здравомыслие присуще науке, однако не тождественно ей. Оно сопровождает научное познание, главным образом, в его репродуктивной части, но самые великие открытия, как показывает история, совершаются за пределами здравого смысла.

Для того, чтобы расширение сферы познания происходило по возможности безопасно, исторически сложилась и менее жесткая система интеллектуальной защиты – искусство. Здравомыслие в литературных произведениях тоже присутствует – как неустранимый миметический принцип художественности. Но, помимо узнавания жизненных явлений, в них могут угадываться и сверхжизненные сущности. Если читатель к этому не готов, их можно понимать метафорически, в привычных понятиях знакомой реальности.

Чем сильнее мистическая претензия, тем нужнее отрезвляющий скепсис. Вражда позитивного знания и мистического ведения – недоразумение, которое преодолевается на высоких уровнях научности и мистичности. Позитивное знание, которое зачастую агрессивно и неприемлемо к мистическому, может и должно восполнять его. Об этом много писали русские религиозные философы (В. Соловьев, П. Флоренский и др.), об этом и роман Булгакова. Позитивность позитивизма не в том, чтобы отрицать недоказуемое, а в том, чтобы в пределах своей компетенции гарантировать достоверность и адекватность.

Когда писатель признается, что он мистик, как должен на это реагировать читатель? Вариантов несколько, назовем основные: 1) закрыть книгу; 2) читать так, словно этого признания не было; 3) читать так, как этого требует мистический текст. Первое и второе не требуют никаких интеллектуальных и волевых усилий. А вот третье предполагает какие-то

особые отношения с автором, который словно назначает встречу своему читателю – не на этой, привычной, а на **той** стороне бытия. И на понятные сомнения и колебания говорит призывно: «За мной, мой читатель!..» Как будто обещает привести читателя к назначенному месту, при условии, что у того достанет решимости, верности, безоглядности и хотя бы доли безумия. Вот тут-то и пригодится соразмерная с ним доля позитивизма. Прежде чем устремиться за мистическим писателем, стоит проверить и удостовериться, действительно ли он дал себе такое определение.

Казалось бы, какие еще могут быть сомнения и проверки? Прямая речь, почти документ, большие несомненные буквы! Все это так. А сомнения оттого, что в этом документе большими буквами написаны и другие фразы, и эти фразы – **цитаты**. И какие цитаты: «СУКИН СЫН», «ЛИТЕРАТУРНЫЙ УБОРЩИК», «НОВОБУРЖУАЗНОЕ ОТРОДЬЕ»⁵ и т. п. Так что, как знать, может, и фраза о мистическом писателе – из того же ряда. Разница, согласимся, существенная. Одно дело – признание, вырванное исключительными обстоятельствами, и совсем другое – дайджест из клевет и наветов.

Разница существенная, но не принципиальная. Потому что в конце этого перечня, тоже большими, запоминающимися буквами автор неожиданно резюмирует: советская пресса «**СОВЕРШЕННО ПРАВА**»⁶. И это не просто эффектный риторический прием. Критические отзывы, если не замечать их полемические излишества, всегда в чем-то верны. Булгаков, может, и не был прочитан современниками, но был узан и понят. Может, оттого и отторгнут, что понят.

«Политический автопортрет» Булгакова исполнен в смешанной технике: коллаж из цитат и скрепы из авторских комментариев. Цитаты приносили идеологическую остроту, стилистическое разнообразие, риторическое многоголосие, а заодно избавляли от необходимости говорить о себе такое, о чем лучше умолчать. Например, о той же мистичности. Повторяя сказанное о себе, автор несколько дистанцировался от даваемых ему дефиниций – прием, знакомый по евангельским текстам: на вопрос Пилата «Ты Царь Иудейский?» Иисус ответил: «ты говоришь» (Лк. 23: 3). Так что определение «мистический писатель», даже если это цитата среди других цитат, не перестает быть чертой в его автопортрете. Она не опровергнута, она принята и подчеркнута.

Можно даже сказать, откуда она – из внутренней рецензии на рукопись романа *Жизнь господина де Мольера*, где рассказчик назван развяз-

⁵ М. А. Булгаков, *Правительству СССР...*, с. 444.

⁶ Там же, с. 445.

ным молодым человеком, который верит в колдовство и чертовщину и обладает оккультными способностями⁷. А то, что рецензия будет написана только через три года после письма правительству, только подтверждает мистичность писателя, его пророческую свободу от хронологии.

Уличенный в мистицизме, Булгаков «счел за благо» не возражать. Запрет, конечно же, его огорчил, но замечания рецензента позабавили – он воспроизводит их в письме к другу, отметив восклицательными знаками⁸. Имидж писателя-мистика ему явно импонирует. Подобным же образом он, по воспоминаниям С. Ермолинского, **с восторгом** цитировал статью, якобы о себе, где якобы о нем сказано: «спирит», «теософ», «экстатик», «визионер»⁹. Это была шутка, решил мемуарист, но, судя по письму Булгакова жене, это не только шутка:

Я случайно напал на статью о фантастике Гофмана. Я берегу ее для тебя, зная, что она поразит тебя так же, как и меня. Я прав в *Мастере и Маргарите*! Ты понимаешь, чего стоит это сознание – я прав!¹⁰

Это была забавная мистификация, полагает мемуарист. Но поразившие Булгакова совпадения – это уже нечто большее, подтверждающие причастность разных писателей, разделенных временем, пространством, языком, к чему-то общему, внутренне их объединяющему.

И все-таки продолжим наши сомнения: мистик он, наш Михаил Афанасьевич, или мистификатор? Статья Миримского, которую он прочитал как статью о себе, не отвечает на этот вопрос. Сознание правоты – сильный аргумент. Но что он доказывает? Ссылаясь на эту **марксистскую** интерпретацию, где мистика названа фантастикой, к тому же социальной, а не совладавшие с ней критики – буржуазными позитивистами, где вся гофманиана понята как «боевая вышка», с которой писатель «творит сатирическую расправу над действительностью»¹¹, Булгаков, возможно, указывал на приемлемую идеологическую трактовку собственного творчества, когда мистифицировал знакомых. Но поразило писателя, как можно понять из его письма к жене, все же другое – глубокие аналогии, которые молодой литературовед ненароком выявил, описывая литера-

⁷ Г. С. Файман, *Кабала святош (Мольериана Михаила Булгакова)*, в кн.: *Творчество Михаила Булгакова: Исследования и материалы*, кн. 2, Санкт-Петербург 1994, с. 168.

⁸ М. А. Булгаков, *Письмо П. С. Попову (13.04.1933)*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 487–488.

⁹ С. Ермолинский, *Из записок разных лет*, Москва 1990, с. 78.

¹⁰ М. А. Булгаков, *Письмо Е. С. Булгаковой (6–7.08.1938)*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 593.

¹¹ И. Миримский, *Социальная фантастика Гофмана*, «Литературная учеба» 1938, № 5, с. 66.

турную судьбу Гофмана. Булгаков совпал с Гофманом, который, в свою очередь, совпал с учениями известных мистиков. «Потрясающее совпадение!» – восклицает Мастер в схожей ситуации¹². В статье Миримского об этом говорится так:

[...] солидные трактаты посвящаются отысканию родственных связей между фантастикой Гофмана и таинственными учениями средневековой магии и каббалы, цитируются с научной серьезностью подлинные сочинения знаменитых магов и демонолатров, которых сам Гофман знал только понаслышке. В результате к имени Гофмана прикрепляются и получают широкое хождение прозвания, вроде спирит, теософ, экстатик, визионер и, наконец, просто сумасшедший.

Сам Гофман, обладавший, как известно, необыкновенно трезвым и практическим умом, предвидел кривотолки своих будущих критиков¹³.

Вывести отсюда какие-либо мировоззренческие заключения сложно. Трезвый ум отнюдь не исключает мистического разума, а чтобы предвидеть кривотолки будущих позитивистов, не надо быть прозорливцем. Возможно, именно это гофмановское взаимодополнение мистики и прагматики, которое присутствует и в *Мастере и Маргарите*, вызвало у Булгакова чувство художественной правоты. Не столько интерпретация Миримского, сколько рассуждения самого Гофмана, приводимые в статье, – о **небесной лестнице**, чье основание «должно быть укреплено на почве жизни так, чтобы каждый мог взойти по ней вслед за автором»¹⁴.

Принцип лестницы, т. е. стратегия ступенчатого духовного восхождения, угадывается не только в *Мастере и Маргарите*, но и во всей совокупности произведений Булгакова. Это опыты его собственной эволюции, которая началась задолго до того, как он решил выразить ее в литературе. Если допустить, что все его признания, намеки, умолчания – не более, чем авторское мифотворчество или имиджмейкерство, то тогда следовало бы сказать, что этим делом он стал заниматься уже в 12 лет, когда сказал сестре: «Ты думаешь, я сегодня ночью спал? Я был на приеме у сатаны!..»¹⁵ или когда, гимназистом и студентом, десятки раз ходил слушать оперу *Фауст*¹⁶.

Литературное творчество Булгакова, как не раз было отмечено, не имеет характерных признаков эволюции. Уже по первой публикации –

¹² М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 131.

¹³ Там же, с. 64.

¹⁴ Там же, с. 72.

¹⁵ Л. Яновская, *Треугольник Воланда*, Киев 1992, с. 10.

¹⁶ Е. А. Земская, *Из семейного архива*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове*, Москва 1988, с. 53.

статье *Грядущие перспективы* (1919) – видно, что этот молодой человек знает, чего хочет, и уже может. Периодизация его творчества – скорее читательская, чем писательская. Это логика приобщения к некоторому знанию. Не потому, что Булгаков так дальновидно рассчитал весь свой путь. Это логика системы, уступающая другой системе зону совместного взаимодействия, это стадийность адаптации к алогичному сознанию. Назовем эти форматы для терминологического удобства **жанровыми**.

Первая стадия приобщения – фельетонная, по сути же – апофатическая. Писатель-мистик комически показывает, что не есть мистика: розыгрыши, шарлатанство, суеверия и тому подобное использование мистики в своих отнюдь не мистических интересах. Если бы читатель судил о мировоззрении Булгакова только по его рассказам *Спиритический сеанс*, *Мадемуазель Жанна* и по тому, как писатель сам участвовал в проведении подобных сеансов, то можно было бы заключить, что Булгаков – скорее **антимистик**. Но в единой сюжетно-ритуальной композиции его творчества, как и в его итоговом романе, «сеанс черной магии» завершается разоблачением самих зрителей, проясняется целостный и системный смысл булгаковской мистики.

Вторая стадия – фантастическая, тоже апофатическая, выраженная в булгаковских повестях (*Дьяволиада*, *Роковые яйца*, *Собачье сердце*): разнообразные игры воображения, имеющие, однако, научное или аллегорическое обоснование (изобретение луча жизни или пересадка органов). Фантастика – не мистика, она рациональна, даже если абсурдна или рассказывает о том, чего нет. Фантастика – следующая ступень ментального раскрепощения, переходная от рационального к иррациональному.

Третья стадия – романная. Внешне очень разные, первый и последний романы Булгакова структурно почти идентичны, и это сходство, даже не особо скрываемое, маркировано одними и теми же именами и чертами. В обоих романах присутствуют:

- **ученик** – больной поэт по имени Иван, пишущий в духе времени, а в финале исцеляемый и от болезни, и от поэзии;
- **лжеучитель** – по имени Михаил, руководитель литературного сообщества, редактор, теоретик, чья характерная черта – красноречие;
- **иерархия истинных учителей**, передающих мистическое знание жизни.

А если еще учесть, что симметрично прозаической жанровой системе Булгакова существует такая же, зеркальная, с теми же жанровыми

различиями, и драматургическая система¹⁷ – как правая и левая рука пианиста, по выражению автора, – если, как неоднократно замечено, проза Булгакова театральна, а драматургия, соответственно, обладает характерными чертами его прозы, то возникает вопрос о структурной основе разнородного, но единого булгаковского текста. И возникает ответ, который еще нужно как следует осмыслить: у этого единого повествовательно-драматического комплекса имеется общее структурно-мистическое основание – **мистерия**.

Что такое мистерия, мы не знаем. В древности за разглашение тайны мистерии можно было лишиться жизни, поэтому о том, что там происходило на самом деле, приходится догадываться по скудным и недостоверным сведениям. Известно немного, но, вероятно, главное: это были ритуальные, театрализованные техники изменения сознания, открывающие возможность созерцания некоторых тайн. Этот обретаемый опыт, по-видимому, неизъясним, невербализуем, так что любая попытка передать его словами была бы профанацией и, значит, должна быть наказуема.

Случай с Эсхилом, которого чуть было не казнили за использование в своей пьесе элементов мистерии, но которому удалось избежать наказания, имеет глубокое теоретическое значение. Он показывает, что формально-содержательные различия между публичными и тайными формами были незначительны. Эти различия тоже существенны, как существенны различия между эзотерическим и экзотерическим знанием, но прежде чем рассуждать о различиях, нужно констатировать их сходство – единый психофизический механизм воздействия, который, как полагают, был задействован также и в христианской литургии¹⁸.

Современный аналог древней мистерии – театр, но не тот, который отражает жизнь, пусть даже в самых условных формах, а тот, который экстраполирует иную реальность в формах жизни. В этом же смысле мистериальны и некоторые произведения мировой литературы: *Божественная Комедия*, *Фауст*, *Евгений Онегин*, *Мертвые души*, *Мастер и Маргарита*. Это не только современные мистерии, но и виртуальные школы эзотерического знания. В них с театрализованно-дидактической наглядностью действуют учитель и ученик, иногда – для назидательного сопоставления – лжеучитель и лжеученик. Сюжет обусловлен логикой постепенного – по степеням и ступеням – приобщения к тайному зна-

¹⁷ А. Кораблев, *Время и вечность в пьесах Булгакова*, в кн.: *М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. Сборник статей*, сост. А. Нинов, науч. ред. В. Гудкова, Москва 1988, с. 39–56.

¹⁸ Р. Штейнер, *Мистерии древности и христианство*, Москва 1912.

нию, размыкающему сознание и, соответственно, представления о природе и пределах бытия.

В *Мастере и Маргарите* содержится художественный эквивалент авторского самоопределения «я – мистический писатель». Герой романа, в котором небезосновательно видят alter ego автора, говорит о себе: «Я – мастер». Логично было бы проверить, насколько правомерно умозаключение: **мастер = мистический писатель**.

Понятие «мастер» полисеманлично: это и высшая степень писательского профессионализма, и низшая степень творчества (ремесленничество), и ступень эзотерической (не только масонской) иерархии и т. д.¹⁹ Булгаков мастерски играет этими значениями, характеризующими культурное сознание эпохи. Если раскрыть советский литературный журнал 1930-х годов, хоть бы и тот номер «Литературной учебы» со статьей о фантастике Гофмана, который был в руках Булгакова, то в нем слово «мастер» пестрит чуть ли не на каждой странице, в том числе и в самой статье Миримского. Оттого и журнал такой создан, что мастерство предполагает учебу, ученичество. Максим Горький, основатель журнала, любил это слово, а его вопрошание: «С кем вы, мастера культуры?» стало одним из «проклятых» русских вопросов.

Но еще важнее, что слово «мастер» – из активного лексикона Сталина. В телефонном разговоре с Пастернаком вождь спрашивал о Мандельштаме: «Но ведь он же м а с т е р, м а с т е р?» Ответ был очевиден, и поэт не стал отвечать, не желая уклоняться от темы, которую считал более важной. За него ответил Булгаков, изобразив **мастера**, чья судьба схожа с судьбой Мандельштама (арест, лечебница, попытка самоубийства и др.)²⁰. Правда, о Мандельштаме сложно сказать, что он не любил стихи, к тому же он не писал роман о дьяволе – это приметы Булгакова. Если вопрос генсека не остался без ответа, то этот ответ не должен вызывать сомнений, кому он принадлежит. Сквозь литературные аллюзии и художественные условности мистический писатель посылал тайное послание мистическому правителю, с некоторым даже нажимом на первом слове: «Я – мастер».

¹⁹ См. комментарии к роману: Г. А. Лесскис, *Триптих М. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита»*. Комментарии, Москва 1999, с. 333–334; И. Белобровцева, С. Кульюс, *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Комментарий, Таллинн 2006, с. 247–248; Г. Лесскис, К. Атарова, *Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Москва 2007, с. 262–265; и др.

²⁰ Б. Гаспаров, *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, «Slavica Hierosolymitana», Jerusalem 1978, vol. 3, с. 240–241.

Таинственный контекст этого высказывания предрасполагает к мысли, что его смысл тоже должен быть особенным, тайным, эзотерическим. Во всяком случае, все литературские значения слова «мастер» Мастером же решительно отвергаются: он – **не писатель**. А чтобы читатель обратил внимание на столь важное концептуальное разграничение, оно сопровождается угрожающим, не допускающим возражения жестом:

– Вы – писатель? – с интересом спросил поэт.

Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

– Я – мастер...²¹

Этот жест имеет и более определенный, **определяющий** смысл, если вспомнить, что «кулак» по-немецки – «Faust». Иначе говоря, мастер – это не писатель, а Фауст, чернокнижник, тот, кто для достижения своих целей использовал особые средства. Какие это средства – понять несложно: фаустовские аллюзии рассеяны по всему роману Булгакова, даже по всему его творчеству. Труднее допустить, что это не просто литературные аллюзии.

Образ «русского Фауста», каким Булгаков себя представлял и в литературе, и в жизни, удался ему вполне, вплоть до его мучительной кончины, весьма сходной с историческими и легендарными подробностями смерти чернокнижника Иоганна Фауста, наступившей по истечении 24 лет его странной, необыкновенной жизни. Отсчитав 24 года от кончины Михаила Афанасьевича, получим 1916 год – время военное, предреволюционное, когда совсем было не до искусства. Даже если бы в этот год и возник некий **контракт**, говоря языком традиционного чернокнижия, или, говоря более современным языком, некий **контакт**, дающий художнику мощную информационную и энергетическую подпитку, то должны же быть в этом году какие-то впечатляющие результаты этого события. А их нет. И, кажется, не было. Но могли быть. Потому что в 1920 году Булгаков пишет в письме: «Я запоздал на 4 года с тем, что я должен был давно начать делать – писать»²². Отчего такая точность? Почему на 4, а не на 3 или на 5? Впрочем, жанр научной статьи не позволяет слишком далеко уходить в эту область, поэтому вернемся к литературе.

Отдельного внимания заслуживает еще одно уточнение, уже потому, что оно содержится в самом тексте романа и непосредственно связано с основной дефиницией: «о, т р и ж д ы р о м а н т и ч е с к и й мастер...»²³.

²¹ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 134.

²² М. А. Булгаков, *Письмо К. П. Булгакову (1.02.1921)*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 391.

²³ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 371.

Почему «романтический» – кажется, понятно. Именно в романтической традиции преобладают мистические представления о творчестве, в особенности мистико-демонические. Но почему «трижды»? Для чего понадобилось это усиление, да еще втрое? Можно предположить, что это атрибутивный эквивалент авторской семантики понятия «мастер». Сказать «романтический» можно и о писателе, но «трижды романтический» – характеристика особенная, исключительная, достойная мастера. «Трижды романтический» – не значит в три раза романтичнее, это **антитеза** романтического, как и антитеза «мастер – писатель». В этом вопросе, как и в остальных, Булгаков больше доверял классикам, чем их интерпретаторам. Например, Пушкину, который стихи своего героя характеризует как пример номинального романтизма: «Так он писал темно и вяло / (Что романтизмом мы зовем, / Хоть романтизма тут нимало / Не вижу я...)»²⁴. О романтизме самого Пушкина всем хорошо известно, что он был благополучно преодолен в зрелые годы, хотя, конечно же, был замечателен, не темен и не вял. Зрелый Пушкин – «реалист», как можно прочесть в любом учебнике. Правда, то, что известно школьнику, было неизвестно Пушкину. Сам поэт называет зрелое творчество **истинным романтизмом**²⁵. Истинный романтик Пушкин так же противостоит поэтам-современникам, как трижды романтический Мастер – писателям, составившим МАССОЛИТ. Не потому, что Жуковский, Батюшков, Баратынский, Тютчев писали хуже, а потому, что «Пушкин – не стихи», как загадочно намекнул Булгаков в одном из писем²⁶.

Мастер стал писать свой роман сразу же, как только представилась возможность, словно только этого и ждал, пока занимался другим, не самым главным своим делом. Потому и представилась, что только он мог ее осуществить. Мистика творчества – это продолжение мистики судьбы. Мистика – это тоже логика и целесообразность, но обусловленная сверхчеловеческой, угадываемой целью.

Возможность творить возникает у Мастера, когда он выиграл 100 тысяч. Этот выигрыш, ставший точкой нового отсчета, можно было бы считать случайностью, если бы в самом романе, как сказано в его начале, случайность была исключена: «Кирпич ни с того ни с сего... никому

²⁴ А. С. Пушкин, *Евгений Онегин: Роман в стихах*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений. В шестнадцати томах*, т. 6, Ленинград 1937, с. 126.

²⁵ А. С. Пушкин, *Письмо А. А. Бестужеву (30.11.1825)*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений...*, т. 13, Москва – Ленинград 1937, с. 245.

²⁶ М. А. Булгаков, *Письмо П. С. Попову (24.04.1932)*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 477.

и никогда на голову не свалится»²⁷. Стало быть, и выигрыш, и все, что за ним последовало, **не случайность**.

Вначале были деньги – уже это должно насторожить. Потом другой стимул творчества – любовь. Но какая! Похожая на **финский нож**, который, заметим, за поясом у **Азazelло**, и возникла она в безлюдном перелуке – таком же пустынным, как и Патриаршие пруды накануне появления там сатаны. Далее – страх, болезнь, вследствие чего рукопись летит в огонь и оказывается в виртуальной библиотеке заказчика и вдохновителя. Автор отказывается от своего романа, а заодно и от своего имени. Странно, но закономерно.

Безымянность Мастера концептуальна, это заметили исследователи, хотя и разошлись в трактовках. Утрата имени воспринимается как утрата самости, аннигиляция личности, как нечто противоестественное для художника, который, напротив, стремится **обрести имя**. Но для мистического автора собственное имя – весьма условное обозначение авторства. Он может и не понимать, что он творит.

У мистического произведения двойное авторство: транслятор и ретранслятор, диктор и скриптор. Платон писал: «Поэты же – не что иное, как передатчики богов, одержимые каждый тем богом, который им овладеет»²⁸. То есть трансляторами могут быть разные боги, не только музы и их предводитель Аполлон. Транслирующих существностей называли еще даймонами, или демонами. С такими демонами и довелось встретиться булгаковскому Мастеру.

Не будем забывать, что Воланд – **артист**, а его свита – артистическая труппа. Почти как Аполлон с музами, которые, кстати, именно в системе христианских воззрений были переосмыслены в бесов. Можно попытаться определить, какие именно искусства они курируют: Бегемот, лучший шут в мире, – юмор и пародии; Коровьев, он же фиолетовый рыцарь, – рыцарские романы, т. е. приключения и фантастику; Азazelло – боевики и детективы; Гелла – эротику и порнографию; убийца Абадонна – триллеры и хорроры... Словом, все основные жанры и направления массовой литературы – **МАССОЛИТ**. Сам же мессир специализируется на чернокнижии, как он сам о себе сказал. При таком рассмотрении художественных начал становится понятнее, почему чернокнижник Мастер не заслужил света.

Так кто же, хочется спросить, управляет творческим процессом? Если ответить: «Сам человек и управляет» – это будет ответ Ивана Бездо-

²⁷ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 16.

²⁸ Платон, *Ион*, в кн.: он же, *Избранные диалоги*, Москва 1965, с. 263.

много. О результате такого воззрения можно судить по его поэме. Стало быть, этот ответ неверен. Но даже при неверной творческой установке герой в поэме Бездомного получился «ну совершенно как живой».

В романе Мастера герой не «как живой» – он действительно живой. Таково свойство подлинных мистических произведений. После смерти Мастер получил возможность встретиться со своим героем – для того, чтобы, как сказано, «кончить одною фразой». Мистический писатель не изображает, а **воплощает** в слове духовные сущности. Это тоже форма бессмертия, не всегда желанная – некоторых она заставляет «похолодеть на солнцепеке».

Исследователи опознали местность, где находится 12 тысяч лун прокуратор Понтий Пилат. По легенде, это одна из гор Швейцарии. Нам остается поблагодарить за эти сведения и задаться вопросом: как это возможно? В легенде, допустим, возможно, на то она и легенда, но в правдивейшем романе, где все реально? Это тоже возможно, только не в земной, а в потусторонней реальности, похожей на земную. Там, по утверждению мистиков, находятся и другие персонажи. Конечно, далеко не все.

Мистик и визионер Даниил Андреев, младший современник Булгакова, свидетельствует, что после смерти художнику-творцу приходится общаться с прообразами своих героев и помогать им в их восхождении:

Достоевский потратил громадное количество времени и сил на поднимание своих метапрообразов, так как самоубийство Ставрогина и Свидригайлова, творчески и метамагически продиктованное им, сбросило пра-Ставрогина и пра-Свидригайлова в Урм. К настоящему моменту все герои Достоевского уже подняты им: Свидригайлов – в Картиалу. Иван Карамазов и Смердяков достигли Магирна – одного из миров Высокого Долженствования. Там же находятся Собакевич, Чичиков и другие герои Гоголя, Пьер Безухов, Андрей Болконский, княжна Марья и с большими усилиями поднятая Толстым из Урма Наташа Ростова. Гетевская Маргарита пребывает уже в одном из высших слоев Шаданакара, а Дон Кихот давно вступил в Синклит Мира, куда скоро вступит и Фауст²⁹.

Мастер пишет роман, в котором пытается понять своего героя, а значит – освободить, отпустить. Это спасительное, освободительное слово он произносит, находясь уже в другой реальности – там же, где и его роман. Но это же слово должен произнести и читатель: «Свободен!» Потому что, возможно, и сам Булгаков надеялся на такое же понимание и прощение.

²⁹ Д. Андреев, *Роза Мира: Метафилософия истории*, Москва 1991, с. 70–71.

Чтобы адекватно понимать мистического писателя, нужно стать мистическим читателем. У Мастера есть такой читатель – его подруга Маргарита. Мастер и Маргарита – идеальный союз творчества и понимания.

Представлены Булгаковым и характерные образцы **непонимания**: реакция на роман Мастера поэта Бездомного и редактора Берлиоза. У одного – потрясение, но, в силу невежества, неспособность совладать с полученными впечатлениями. У другого – интерес, но в силу чрезвычайной образованности, соблазн отвлеченного восприятия. В обоих случаях предмет, который мог бы открыться при сосредоточенном, медитативном, феноменологическом прочтении, теряется и подменяется либо эмоциями, либо абстракциями. Идеальный читатель Маргарита более чем наглядно демонстрирует свое отношение к этим рецептивным возможностям: образованного редактора она ненавидит, а к сумасшедшему поэту является, чтобы поцеловать его и сказать: «все у вас будет так, как надо...»³⁰.

В реальной читательской ситуации вокруг романа громче звучит авторитарный тенор Берлиоза, чем призрачный голос Маргариты, и это естественно. Иначе и быть не могло. Булгаков это понимал, и потому даже однажды прозревший Иван вновь слепнет, превращаясь во всезнающего профессора. Что же говорить о советских критиках, для которых, как бы они ни относились к творчеству Булгакова, базовым и объединяющим является научное мировоззрение, осознаваемое как единственно верное и корректное по отношению к действительности.

Наступившая свобода слова, казалось бы, должна привести и к свободе мысли. Однако инерция мышления, описанная в романе, дихотомия эмпиризма и рационализма по-прежнему сильнее мистического мировосприятия. А если и случаются попытки мистического прочтения романа, обычно дилетантские, то они либо игнорируются профессиональными исследователями, либо даже наставительно пресекаются³¹.

Но, как мы помним, Булгаков **предвидел кривотолки своих будущих критиков**. И не только предвидел, но предпринял меры. Учинил, так сказать, над ними **сатирическую расправу**. Он изобразил на первых же страницах своего романа две характерные, но неадекватные возможности читательского восприятия – наивно-эмпирическое и учено-рационалистическое, в виде двух неидеальных персонажей, и тут же одному из них, чересчур умному, отрезает голову, а другого, слишком доверчиво-

³⁰ Там же, с. 363.

³¹ В. Гудкова, *Когда отицумели споры: булгаковедение последнего десятилетия*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 91.

го, отправляет в сумасшедший дом. И это только первые ступени школы эзотерического знания, разыгрываемые в читательском воображении. Но они обещают многое. Тому, кто прочитывает эти наставления и пытается им следовать, говорится в романе доверительно и ободряюще: «За мной, мой читатель, и только за мной!..».

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Елена Александровна Иваньшина**

Россия

КУЛЬТУРА ПРОТИВ ИСТОРИИ: О РАБОТЕ МАШИНЫ ВРЕМЕНИ У М. А. БУЛГАКОВА¹

Булгаковское творчество манифестирует тип культуры, который Ю. М. Лотман определяет как семантический (символический)². Такой тип культуры предполагает описание себя как совокупности текстов; для этого типа моделирования действительности характерно представление о том, что в н а ч а л е б ы л о с л о в о. В булгаковском творчестве слово (текст) наделяется признаками настоящей, подлинной действительности, которая является противовесом истории как реальности неподлинной.

Булгаковский текст³ дает все основания для того, чтобы рассматривать его как модель культуры. Учитывая, что культура является формой

* Доктор филологических наук, профессор, работает в Воронежском государственном педагогическом университете.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФНФ в рамках исследовательского проекта 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII–начало XX вв.)».

² О специфике этого типа культуры см.: Ю. М. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2001, с. 402–407, 490–497. К этому типу относится культура Средневековья.

³ Имеется в виду художественное наследие как единое целое, обладающее устойчивыми структурными свойствами.

коллективной памяти, можно сказать, что структура булгаковского текста и представляет собой – в своей инвариантной основе – репрезентацию пространства культурной памяти⁴. Структура такого пространства соотносима со структурой палимпсеста – многослойного письма, в котором «нижние» слои являются более ценными⁵. «Старое» и «новое» – фундаментальная оппозиция булгаковского мира. Положительным членом этой оппозиции является «старое»; такая ситуация соотносима со средневековой культурной установкой, где старое – синоним образцового⁶.

Будучи замкнутой областью на фоне не-культуры, культура, с одной стороны, охраняется от времени, а с другой стороны, воспроизводится во времени, пересоздается заново. В этом она подобна мифам, которые Я. Ассман определяет как фигуры воспоминания, в которых прошлое «сворачивается» и воскрешается⁷. Контроль над сохранностью ядерных структур памяти в культуре символического типа осуществляется с помощью ритуалов. Образцовые тексты ретранслируются; повторение имеет информационную ценность, поскольку восстанавливает утраченное знание и реставрирует деформированную структуру⁸. Повторение – репетиция. Смысл репетиции в том, чтобы что-то выучить, запомнить; у тематизирующего репетиционный процесс Булгакова репетиция – повод вспомнить⁹. В условиях смены культурной парадигмы репетиция выполняет функцию «обучения культуре».

Носителями культурной памяти, ответственными за сохранность ее механизма и правильность его работы, обычно являются шаманы, барды, жрецы, учителя, художники, писатели, ученые и т. д.¹⁰ Творящий субъект

⁴ Функцию культурной памяти (общение между аудиторией и культурной традицией) Ю. М. Лотман называет в числе коммуникативных функций текста. См.: Ю. М. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002, с. 160.

⁵ Палимпсест представлен «концентрическим» аналогом – «вложенными» друг в друга и друг другу подобными объемами (тексты в тексте).

⁶ В *Адаме и Еве* «старички» – одно из кодовых слов; все с т а р о е здесь соотносится с найденной Маркизовым с т а р о й к н и ж к о й (Библией).

⁷ Я. Ассман, *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*, Москва 2004, с. 55. Ср.: «Миф – это обосновывающая история, историю, которую рассказывают, чтобы объяснить настоящее из его происхождения» (там же).

⁸ А. Байбурин, *Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семиотический анализ восточнославянских обрядов*, Санкт-Петербург 1993, с. 11–13.

⁹ О репетиционном сюжете у Булгакова см.: Е. А. Иваньшина, *Театральная репетиция и «обучение культуре» (к проблеме перевода в творчестве М. А. Булгакова)*, «Филологические записки», вып. 30, Воронеж 2011, с. 153–173.

¹⁰ Я. Ассман, *Культурная память...*, с. 56–57.

– «инструмент» воспроизводства культуры, то есть канал связи времен. Подобно сказочному герою, пишущий является посредником между тем царством и этим (в пространстве) и между прошлым и настоящим (во времени)¹¹. Мир мертвых переосмысливается Булгаковым как мир культуры (мир отсутствующих персонажей). Путешествие в царство мертвых и пребывание там с инициационной целью – скрытая интрига булгаковского сюжета.

Утрата традиции как первоначального состояния, символически выраженного через образ сокровищницы, – глубинная мотивация этого сюжета; сокровища – его системная составляющая¹². Булгаковские сокровища принадлежат литературному ряду (являются игровыми аналогами слова, которое утрачено или испорчено). Реконструкция культурной памяти разыграна у Булгакова как поиск и присвоение утаенных сокровищ. Параллельно персонажам в такой поиск втянут и читатель, для которого местом сокрытия сокровищ становится текст. Проникновение в глубину палимпсеста соотносимо с проникновением в сокровищницу. Память – преобразование, «собрание» времени в пространстве, которое становится «фокусом» сведенных времен, символическим эквивалентом которого является золото¹³.

Память не склад информации, а механизм ее регенерирования. В частности, хранящиеся в культуре символы, с одной стороны, несут в себе информацию о контекстах, с другой, для того, чтобы эта информация «проснулась», символ должен быть помещен в какой-либо современный контекст, что неизбежно трансформирует его значение. Таким образом, реконструируемая информация всегда реализуется в контексте игры между языками прошлого и настоящего¹⁴.

¹¹ В. Н. Топоров, *Об «этропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве)*, в кн.: *От мифа к литературе*, Москва 1993, с. 25–42.

¹² В частности, в *Полотенце с петухом* сокровищем является богатейший инструментарий Леопольда Леопольдовича, в *Морфии* – сам морфий (химический эквивалент сна как превращенной формы памяти и одновременно – средство забвения); в *Белой гвардии* сокровища сосредоточены у Василисы, в *Беге* – у Корзухина; сокровищем является и бывшая жена Корзухина Серафима, которая связывает ее «хранителей» общей судьбой. В *Багровом острове* явные сокровища представлены туземным жемчугом и валютой; к разряду скрытых сокровищ относится пьеса Дымогацкого; еще одно сокровище – голубая чашка Марии Ангуанетты, которую разбивает Бетси, – вещный аналог культурной традиции. Действие в *Зойкиной квартире* сводится к вытаскиванию денег у Гуся. К сокровищам, которые передаются по наследству, у Булгакова относится и жилплощадь. Борьба за жилплощадь переосмысливается как борьба за место в культуре.

¹³ Ср.: А. И. Иваницкий, *Исторические смыслы потустороннего у Пушкина: К проблеме онтологии петербургской цивилизации*, Москва 1998, с. 21.

¹⁴ Ю. М. Лотман, *Семиосфера...*, с. 618.

Работа такого механизма особенно наглядно представлена в пьесах *Багровый остров*¹⁵ и *Адам и Ева*¹⁶. Функциональным аналогом культурной памяти как текстопорождающего механизма в булгаковском художественном мире является различная а п п а р а т у р а, в которой материализуется нематериальный творческий инструментарий мастера; секрет аппаратуры передается от старшего младшему по цеху¹⁷; смысл аппаратуры – в противостоянии разрушительному времени. Различные оптические аппараты не только способствуют развитию событий в фабульном плане, где они являются атрибутами персонажей, но и представляют собой аналоги авторской фантазии как силы, в которой определяющим моментом является специфическое креативное зрение, которое «активируется» утратой и своеобразно возмещает ее, представляя отсутствующее (утраченное) как присутствующее.

Память – категория моделирования мира, его упорядочивания; ее моделирующий характер проявляется в удвоении мира; память – не мир, а его образ, копия, двойник¹⁸. Особое место, отведенное в булгаковском сюжете оптике, объясняется необходимостью инструментального удвоения зрения в рефлексии о памяти. Место памяти соотносимо с театром: оно функционирует как оптический прибор, удваивающая и искажающая машина. Удвоения и деформации, которые производит машина памяти, связаны с неизбежным наслоением воображаемого на реальное; возвращение деформирует прошлое, создавая его по образу настоящего. И, наоборот, настоящее пересоздается по старому культурному образцу (*Адам и Ева*).

Зеркало – символический предмет, в котором актуализируется функция памяти. Коррелят зеркала – волшебное «лекарство» (морфий, опиум). Зеркало является и метафорой сновидения. Работа памяти и работа

¹⁵ В *Багровом острове*, используя отыгранный «реквизит», автор (ср. с директором театра) приспособливает его к требованиям текущего репертуара и представляет новую пьесу, «сшитую» из старого материала, который в процессе репетиции начинает просыпаться, подобно вулкану, и заслонять собой новую форму. Базой заимствования является театральная кладовая – вещественный аналог культурных «закромов».

¹⁶ В *Адаме и Еве* старый и новый тексты об Адаме и Еве поставлены в ситуацию соперничества. Генеральным событием здесь становится обретение памяти как возвращение старого текста; функцию культурной памяти выполняет испорченная книжка, найденная в подвале Маркизовым.

¹⁷ Вспомним шкаф с богатейшим инструментарием Леопольда Леопольдовича в *Полотенце с петухом*.

¹⁸ Основные смысловые оппозиции памяти – «копия – подлинник» и «прошлое – настоящее». См.: Е. Фарино, «*Я помню (чужое мгновенье...)*» и «*Я (слово) позабыл*», «*Wiener Slawistischer Almanach*» 1985, Band 16, с. 32.

сновидения имеет сходные механизмы (вытеснение, замещение, сгущение, монтаж образов). Память – актуализация утраченного, вытесненного; сон – реактивация прошлых (вытесненных) впечатлений (переживаний). Память – театр теней, зеркало, в котором отражается нечто отсутствующее. В зеркале памяти преодолеваемым расстоянием становится время; посредством зеркальных отражений времени сводятся в одном пространстве, приобретающем свойство панхронности (ср. с пространством музея или библиотеки). Функции зеркала выполняет книга – основное в булгаковском мире «место» памяти и главное сокровище. Панхронное пространство – пространство текста, в котором совмещаются разные хронотопы.

Память – трансформирующее устройство, изменяющее исходный материал. Таким материалом у Булгакова является история. Актуализации культурной памяти способствуют катастрофы – ситуации слома, смены культурной парадигмы, сталкивающие несовместимые тексты. Моделируя ситуацию культурной катастрофы, Булгаков разыгрывает в своем творчестве в разных вариантах процесс вытеснения (уничтожения, деформации) одних текстов (старых) другими (новыми). История в этом случае тоже читается как текст. При этом испорченные или уничтоженные тексты разными способами напоминают о себе, и ситуация осознания утраты запускает механизм реконструкции культурной памяти, соотносимый с археологическим раскопом или с прочтением размытого письма, найденного в бутылке (океаном, доставившим письмо, в этом случае является время).

Идеальным текстом в символическом типе культуры является текст отсутствующий, проступающий сквозь разрывы, бессвязности и то, что случайно сохранилось после уничтожения (порчи); он подобен той книге, которую находит и восстанавливает Маркизов, и является действующим аналогом машины времени. Самое ценное в булгаковском мире всегда отсутствует (является скрытой величиной)¹⁹. Осознание утраты компенсируется памятью, которая обладает воскрешающей силой: она «пересиливает» отсутствие и умножает утраченное как невротический симптом. Неслучайно поведение помнящих персонажей строится как невротическое. Утраченные тексты обнаруживают способность к регенерации, в процессе которой текст-источник неизбежно деформируется,

¹⁹ Отсутствующий персонаж – системное у Булгакова явление: таковы Леопольд Лепольдович в *Записках юного врача*, Мифическая личность в *Зойкиной квартире*, Варрара Морромехов в *Багровом острове*, Мольер в *Полоумном Журдене*, профессор Буслов в *Адаме и Еве* (именно к нему направляется профессор Ефросимов).

сталкиваясь с другими текстами; результатом метаморфозы оказывается новый текст, который тем не менее несет в себе память о своих предшествующих состояниях²⁰.

Большинство булгаковских текстов объединено «профессиональной» темой и представляет мир в образе мастерской (зоологической, медицинской, швейной, театральной, химической); все мастерские являются иноформами творческой лаборатории мастера (писателя). В мастерской изготавливается некая «вещь», которая становится мостом, соединяющим настоящее с прошлым. Мастерская, будь то земская больница, операционная, кабинет, ателье или театр, становится местом сцепления с прошлым, то есть местом памяти, где прошлое экспонируется в странных, искаженных формах (ср. с кунсткамерой или музеем). Памятной «вещью» может быть обыденная вещь (полотенце в *Полотенце с петухом*), оптический аппарат (*Роковые яйца* и *Адам и Ева*), экспериментальное существо (*Собачье сердце*), одежда (*Зойкина квартира*), спектакль (*Багровый остров*, *Мастер и Маргарита*), книга (*Адам и Ева*, *Мастер и Маргарита*), машина времени (*Блаженство*, *Иван Васильевич*). Все названные «вещи» аккумулируют память как «свернутое» прошлое, которое, разворачиваясь вновь как и н о е, провоцирует на узнавание. Все перечисленные памятные «вещи» соотносятся с текстом, представляют собой его аналоги, то есть образуют уровень метаописания. Последняя из названных вещей (машина времени) выполняет функцию метатропа по отношению ко всему ряду: булгаковский текст выполняет функцию машины времени как генератора культурной памяти.

В *Роковых яйцах* конфликт текстов инсценирован на биологическом материале. В результате столкновения, соперничества, взаимного вытеснения двух текстов (назовем их условно текст Персикова и текст Рокка) образуется третий текст-монстр (гигантские змеи), который хранит память о вошедших в него разнородных культурных «вкладах»²¹. Рокк представляет историю и одержим будущими победами в области куроводства; Персиков представляет культуру, является гением места и хранителем научных традиций в области змееводства. В концентрической композиции повести мир Персикова – внутренняя сфера (ср. с зародышем яйца); внешнюю сферу представляет Рокк. В результате серии обменов внутреннее и внешнее взаимно перекодируются (ср. с выворачиванием).

²⁰ Таким текстом является роман, который – на основе разнородного материала – сочиняет сам Маркизов.

²¹ В *Собачьем сердце* аналогичным текстом-монстром оказывается Шариков.

Открытие Персикова связано с уходом жены, неслучайно оно начинается с рассматривания цветного завитка, напоминающего женский локон, то есть замещающего жену. Связь завитка с волосами актуализирует его мнемонический потенциал²². Открытие Персикова – освобождение памяти, которая начинает «разворачиваться» и из цветного завитка превращается в змею; гигантский удав «присваивает» жену Рокка, подобно тому, как некий оперный тенор ранее присвоил жену Персикова. Налицо обмен ценностями, который спровоцирован изъятием камер.

Яйцо выполняет функцию генетического кода – наследственной информации, которая соотносима с культурной памятью и которую не берет в расчет не разбирающийся в яйцах Рокк. По сути, яйцо – аналог текста как поля методологических операций. Историю с яйцами можно прочесть как разыгранный на экспериментальном материале сюжет, в котором проявляется креативная функция памяти в процессе создания новых текстов (точнее, в процессе перехода от старых текстов к новым). Яйцо – свернутый космос²³.

В *Роковых яйцах* функцию машины времени выполняет зеркальная аппаратура. Зеркален и сюжет повести, в которой история профессора «встречается» с симметричной историей попадания Дроздовой. Сплетение двух цепей подобно столкновению языков в семиотической системе; оно приводит к катастрофе, которая соотносима со смысловым взрывом; в результате такого взрыва образуются новые тексты²⁴. Взрыв превращает непере译имое в переводимое. Виновниками катастрофы становятся дублиеры Персикова – Иванов и Рокк, которые вместе с камерами перенимают память Персикова. Связанные с памятью о жене, камеры являются магическим наследством, или сокровищем. Отбирая у профессора камеры, Рокк отнимает овеществленный в них дар; вместе с этим даром он получает «в нагрузку» и память Персикова, которая переходит к нему как дух отнятой вещи. Следствием затеянного Рокком куроводческого эксперимента становится гибель его жены (жена Персикова тоже умирает).

Камеры Персикова – Иванова – своего рода машина времени, точнее, машина памяти, которая реактивирует память места. Таким местом

²² Способность помнить / забывать непосредственно связывалась с волосами; память представлялась свойством волос. См.: А. Байбурин, «Развязывание ума», в кн.: *Лотмановский сборник*, вып. 1, Москва 1995, с. 677.

²³ В этом оно подобно мифам, определяющимся Я. Ассманом как фигуры воспоминания, в которых прошлое «сворачивается» и воскрешается. Яйцо соотносимо с гипофизом, о котором рассуждает профессор Преображенский в *Собачьем сердце*.

²⁴ Ю. М. Лотман, *Семиосфера...*, с. 26–30.

памяти становится поместье Шереметевых. Происходящее в поместье – своеобразное возвращение прошлых событий. Куриный и змеиный мор в *Роковых яйцах* – зоологическая проекция исторического времени. П е с т р а я л е н т а истории с определенного момента начинает раскручиваться в обратном направлении. Наступающая вследствие эксперимента Рокка катастрофа запускает механизм узнавания: место, в котором выращивал своих цыпляток Рокк, срабатывает как место памяти, где снова разыгрываются события войны 1812 года.

Яйца – ресурс культурной памяти; воскрешенная фантазией художника (=камеры), память культуры дает новые затейливые «побеги». Яйца – языки, смещение которых в пространстве семиосферы обеспечивает процесс текстообразования. Этот процесс инсценирован в *Роковых яйцах* как преобразование (перевод) нового исторического материала на язык культуры; эксперимент Рокка направлен в противоположную сторону и является попыткой поставить гений Персикова на службу истории.

Еще один вариант возвращения разыгран в повести *Собачье сердце*. Функцию машины времени здесь выполняет хирургическая операция, в результате которой воскресает покойник Клим Чугункин. *Собачье сердце* – святочная повесть: ее фабула приурочена ко времени, являющемуся кризисным; это время как нельзя лучше соответствует тому историческому перевороту, который осознавался как преображение мира и который художественно переосмыслен в повести. В *Собачем сердце* событие переворота удвоено: социальный переворот (революция и смена власти, инвертирующая отношения между верхами и низами) воспроизведен в научном опыте Преображенского, цель которого – омоложение – связана с временной инверсией.

Однако Преображенский у Булгакова выступает оппонентом революционного переустройства мира, он традиционалист; проблема о м о л о ж е н и я, которой он занимается, предполагает определенную стратегию управления временем – умение обращать его вспять, к точке Первотворения, что характерно для ритуала, в котором суть и смысл о б н о в л е н и я воплощены в максимальной степени²⁵. Имя экспериментальной собаки и фамилия нового существа связаны с идеей переделки мира, который традиционно представляется как ш а р. Тема переделывания мира (или его преображения) является ключевой и для календарных обрядов, и для обрядов жизненного цикла. В булгаковской повести, тематизирующей переделку мира, ситуация перехода воспроизводится на трех уровнях:

²⁵ А. К. Байбурин, *Ритуал в традиционной культуре...*, с. 14.

1) смена исторической парадигмы; 2) смена календарного года; 3) завершение жизненного цикла (возможная смерть Шарика и смерть Чугункина).

Ритуальную ситуацию в *Собачьем сердце* можно обозначить как «чужое в своем», как в случае смерти или рождения ребенка (смерть представляет Чугункин, ребенком является Шариков); «своему» в этом случае отводится функция защиты границ. «Чужое» либо выпроваживается (вынос покойника), либо превращается в свое (превращение новорожденного в человека). «Свое» – квартира Преображенского, обособленностью напоминая остров. «Чужое» появляется в квартире сначала в лице Швондера и его шайки; «чужим» становится дом, перешедший в управление Швондера, так что «свое» пространство окружено «чужим» и угрожающе сужается (уплотнение). Одной из причин совершения ритуала как раз и является сужение своего пространства, размывание границ между своим и чужим, стремление «чужого» поглотить «свой» мир²⁶.

Научный эксперимент Преображенского выполняет ритуальную функцию, разрушая границу между «своим» и «чужим» мирами (впускает смерть), что совершенно «законно» как раз в период основного годового ритуала, когда картина дезорганизации и бесструктурности создавалась намеренно (в частности, с помощью ряженья), как ситуация временного хаоса, необходимая для обновления мира, разделения сфер и упрочения границ между ними²⁷. В ритуале с помощью серии обменов восстанавливается утраченное равновесие между «своим» и «чужим», причем это восстановление является одновременно и преобразованием, которое чаще всего интерпретируется в традиционной ритуалогии как «смерть – возрождение»²⁸. Именно это – нарушение границы и ее восстановление – и происходит в событийной цепочке *Собачьего сердца*. Первая операция нарушает исходный порядок: совершается подмена живого («своего») мертвым («чужим»). В лице Шарикова происходит вторжение «чужого» (смерти) в пределы «своего», что и означает продолжение (усугубление) кризисной фазы: квартира Преображенского тоже получает признаки «чужести», которые еще раньше получил калабуховский дом. Это обратное по сути действие имеет важное ритуальное значение, являясь «негацией негативного» (погашением нежелательного) и обеспечивая возврат к ближайшему генерационному узлу, из которого начнется правильная генерация. Изнаночные действия Преобра-

²⁶ Там же, с. 187.

²⁷ Там же, с. 133.

²⁸ Там же, с. 148.

женского (операция) как бы дублируют действия вредоносных сил, но фактически (если исходить из ритуальной логики) направлены против них. Первая операция соотносима с изготовлением ритуального символа (куклы, чучела), который, пожив немного, будет уничтожен второй (обратной) операцией; уничтожение символа означает завершение кризиса и восстановление порядка в квартире (возвращение к изначальной ситуации), которое, в свою очередь, должно способствовать восстановлению порядка в доме (одолению Швондера). Дом – модель истории. Как и подобает жрецу, Преображенский все делает правильно, то есть в соответствии с ритуальной (святочной) логикой. Он совершает магический акт, направленный на восстановление старого, традиционного порядка, то есть и в самом деле «лечит» время. Происходит возвращение действия в начальную точку. Опыт Преображенского вписывается в опыт истории как текст в текст (подобным образом профессорская квартира вписана в калабуховский дом, который разрушает Швондер) и удваивает его в функции метатекста. Но исторический и научный эксперименты в повести зеркальны (направлены в противоположные стороны). Два карнавальных по сути эксперимента сходятся в одном пространственно-временном континууме, фокусируются на одном объекте и образуют единое поле значений, что дает эффект взаимовыводимости. Шарик и Чугункин в этом опыте эквивалентны языкам (текстам), которые смешиваются в новом лабораторном существе, «работающем» как семиотическое устройство (текст в тексте). Интересно, что при пересадке живой собаке гипофиза и семенников с трупа побеждают гены покойника. От собаки в новом существе по сути остается только жизненная сила; собака – биологический коридор (ворота, мост), по которому Чугункин возвращается из небытия (куда, в свою очередь, погружается Шарик). Появление Шарика соотносимо с играми ряженых; операция – своего рода выворачивание пространства наизнанку. В числе традиционных святочных масок есть маска «умруна» (покойника), который неожиданно оживает и пугает людей. В *Собачем сердце* «умрун» – Чугункин.

М. Булгаков осуществляет противостояние истории с позиций хранителя культуры. В многоязычной булгаковской реальности, диффузно совмещающей в себе различные культурные коды, утверждается приоритет культуры над историей. «Не только читателю, но и самим героям [...] историческая действительность представляется чем-то вроде пересыщенного раствора, из которого ежеминутно выпадают кристаллики „готовых“ смыслов», – отмечает Е. А. Яблоков²⁹. Культурно «обживая»

²⁹ Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»*, Москва 1997, с. 17.

тот, в сущности, варварский, хаотический процесс, каким является не оформленная по законам того или иного искусства история, соотнося текст реальности с текстом культуры, М. А. Булгаков придает истории модус несуществования. История приводит к гибели культуры, и, актуализируя те или иные культурные ассоциации, автор являет культуру не просто сопротивляющейся субстанцией, вливающей в историю свою жертвенную кровь, но силой, одолевающей историю, вписывающей ее в себя, подчиняющей ее своим ритуальным практикам и подвергающей историю негации. Аллюзивно связываясь одновременно с несколькими у же б ы в ш и м и временами, время у Булгакова сопротивляется линейному ходу истории.

Самый показательный пример противостояния истории и культуры – пьеса *Адам и Ева*: история разрушает культуру (итогом такого разрушения становится порча книжки, которую находит в подвале Маркизов), но культура «подрывает» историю, противопоставляя ей альтернативное прочтение реальности (такое прочтение как раз и содержится в испорченной книжке). Главным событием пьесы становится обретение культурного опыта (ср. со старой испорченной книжкой) в процессе переживания истории. Память культуры противостоит истории, осуществляя «негацию негативного»³⁰. Новый текст (текст истории) всегда открывается у Булгакова как старый, актуализируя процедуру узнавания (ср. с воскрешенным покойником в *Собачем сердце* и старой книжкой об Адаме и Еве). Память (именно она является машиной времени) становится связующей силой, скрепляющей эпизоды временного потока.

* * *

При помощи памяти настоящее можно отодвинуть в прошлое или прошлое придвинуть к настоящему и подменить им настоящее, что создает эффект соприсутствия нескольких исторических пластов³¹. Такие подмены разыграны в пьесах о машине времени. И. Е. Ерыкалова отмечает, что роман о дьяволе для автора *Блаженства* был тем, чем для Рейна была машина времени³². Еще раньше подобную мысль выразил Е. А. Яблоков:

³⁰ Е. Фарино, *Паронимия – анаграмма – палиндром в поэтике авангарда*, «Wiener Slawistischer Almanach» 1988, Band 21, с. 37–63.

³¹ Е. Фарино, «Я помню (чудное мгновенье...)»..., с. 32.

³² И. Е. Ерыкалова, *Фантастика Булгакова: Творческая история. Текстология. Литературный контекст*, Санкт-Петербург 2007, с. 167.

В художественном мире Булгакова деятельность «мастера» – ученого или художника – связана с поиском способа преодолеть время (то есть выйти в вечность), а научное открытие или созданное произведение представляет собой модификацию «машины времени»³³.

К числу научных экспериментов со временем Е. А. Яблоков относит эксперименты литературные (гениальные творения булгаковских мастеров с помощью озарения тоже преодолевают время)³⁴.

В пьесах о машине времени отрефлектирован характерный для булгаковского художественного мира принцип совмещения хронотопов в пространстве одного текста, принцип зеркальности хронотопов по отношению друг к другу, принцип сновидческой организации материала; данные пьесы можно рассматривать как метатексты, удваивающие и делающие предметом специального рассмотрения тот художественный механизм, который в других текстах вынесен за рамку и просто работает.

Инженер Рейн объявляет время фикцией:

Да впрочем, как я вам объясню, что время есть фикция, что не существует прошедшего и будущего... Как я вам объясню идею о пространстве, которое, например, может иметь пять измерений?..³⁵

Булгаковское пятое измерение – измерение культурной памяти. Расположение текстов в пространстве культурной памяти имеет не синтагматический, а континуальный характер. В пьесах о машине времени время изображено как пространство³⁶, и движение во времени соотносится с переходом из комнаты в комнату. Актуализация времени как пространства происходит в комнате Михельсона / Шпака, которая становится каналом связи наряду с машиной времени; именно здесь овеществляется материя времени, здесь образуется г е н е р а т и в н ы й у з е л (овеществленный, в свою очередь, в узле Милославского, в котором остается его старая одежда, переходящая затем в пользование Иоанна). Машина времени выполняет функцию коридора, моста, связывающего «остановки»

³³ Е. А. Яблоков, *Нерегулируемые перекрестки*, Москва 2005, с. 202.

³⁴ Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001, с. 116.

³⁵ М. А. Булгаков, *Блаженство*, в кн.: он же, *Пьесы 1930-х годов*, Санкт-Петербург 1994, с. 110.

³⁶ Ассоциация времени и пространства характерна для космологического понимания времени. «Космологическое сознание предполагает соотнесение событий с каким-то первоначальным, исходным состоянием, которое как бы никуда не исчезает – в том смысле, что его эманация продолжает ощущаться во всякое время. События, которые происходят в этом первоначальном времени, предстают как текст, который постоянно повторяется (воспроизводится) в последующих событиях». См.: Б. А. Успенский, *Избранные труды. В трех томах*, т. 1, Москва 1996, с. 26.

в том или ином времени как зеркальные проекции, которые легко совмещаются друг с другом, подобно концентрическим кругам. Все пространство времени, материя времени как будто достается из комнаты Михельсона / Шпака, словно из шкафа (ср.: «шпак» и «шкап»). Время становится вещью, которую можно изъять и заменить. В пьесах о машине времени время и костюм – явления одного порядка; неслучайно среди вещей, украденных Милославским у Шпака, значатся костюм и пальто, часы, портсигар и несколько строк из Пушкина; все эти предметы – «сгущенные», материализованные формы времени. Перемещение во времени аналогично переодеванию. Такое перемещение соотносимо с театром, неслучайно именно привычные к переодеваниям артисты (Милославский и Зинаида) адекватно ведут себя в ситуации смешения времен; они же остаются в выигрыше (Зинаида – с монетами, Милославский – с панагией патриарха).

Тема путешествия во времени замещает в *Блаженстве* и *Иване Васильевиче* тему смерти, являющуюся неотъемлемой составляющей карнавала. Дом, в котором находится квартира, где живут Рейн и Михельсон и секретарствует Бунша, расположен в Банном переулке³⁷, и баня здесь не только отсылает к одноименной пьесе В. Маяковского (где тоже фигурирует машина времени), но и соотносится с «переходным» характером происходящего. Путешествие в Блаженство – путешествие в царство мертвых. Тема путешествия во времени и признание времени фикцией продиктована страхом смерти. Машина времени – аналог искусства, роль которого в преодолении смерти составляла предмет философских размышлений писателей³⁸.

В пьесах о машине времени изображается механизм оптической иллюзии, или присутствия в отсутствии, видимости невидимого. Феномен «присутствия в отсутствии» имеет отношение и к тайне времени, и к тайне искусства. О ситуации отсутствия в присутствии пишет О. М. Фрейдберг в связи с паллиатой (комедией плаща, представленной в творчестве Плавта), отмечая, что паллиата – основа сюжетов из цикла «жизнь есть сон» и что через всю паллиату проходит понимание сна как состояния «отсутствия в присутствии». «Это есть понимание смерти, неотдели-

³⁷ С баней соотносима и фамилия Чугункин. Чугунка, как и каменка – название печи (с ядрами и чугунным боем), которая является важнейшей частью бани. Шар – одно из названий бани. См.: В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка. В четырех томах*, т. 1, Москва 1935 (воспроизведено со второго издания 1880–1882 гг.), с. 45. Ср.: Печь в бане – текст в тексте – Чугункин в Шарике.

³⁸ В. В. Иванов, *Категория времени в искусстве и культуре XX века*, в кн.: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, Ленинград 1974, с. 55.

мой от жизни, сопresentствующей в ней»³⁹. «Отсутствие в присутствии», или состояние одновременности смерти и жизни, – «состояние двойников, не отделенных друг от друга ни в пространственном отношении, ни во временном»⁴⁰. И в этом рассуждении об одновременности смерти и жизни О. М. Фрейденберг приходит к тому же выводу, что и булгаковский изобретатель машины времени:

Но что значит в переводе на понятийный язык эта одновременность? Конечно, одно: она означает, что понятия времени нет во все⁴¹.

Если время – фикция, о чем говорит Рейн / Тимофеев и пишет О. М. Фрейденберг, то и машина времени – иллюзион, инструмент визуализации невидимого, подобный микроскопу или зеркалу.

Динамику паллиаты О. М. Фрейденберг сравнивает с динамикой карусели, мчащейся на одном месте, или с шарманкой. У Булгакова машина времени сама по себе напоминает шарманку, неслучайно она соотносится с патефоном⁴². «Шарманочность» действия особенно очевидна, если рассматривать две пьесы как единое целое, внутри которого будущее и прошлое соотносены не только с настоящим (завязка), но и друг с другом и представляют собой комбинацию одних и тех же мотивов.

Время в *Блаженстве* и *Иване Васильевиче* раскрывается как периодическая система элементов, которые соотносятся по принципу подобия; сама «материя» времени подобна зеркалу. Такое время мыслится как обратимое⁴³. Пьесы о машине времени демонстрируют связь времен и возможность их смешения в одном карнавальном пространстве, что соотносимо с идеей «присвоения» времени Милославским. Таким панхронным пространством является пространство культуры (текста, книги). С подобным смешением читатель *Мастера и Маргариты* столкнется на знаменитом балу, который Воланд устроит в комнате покойного Берлиоза.

По утверждению О. М. Фрейденберг, интрига паллиаты представляет собой одну из форм фокуса и направлена на выкрадывание денег у старика⁴⁴. Такая интрига прямо согласуется с булгаковской ситуацией

³⁹ О. М. Фрейденберг, *Миф и театр*, Москва 1988, с. 42.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же. Выделено мной. – Е. И.

⁴² С работой патефона сравнивает звуки тимофеевского аппарата Милославский, прислушиваясь к звукам у двери инженера.

⁴³ Время, лишённое необратимости, мыслилось бы как пространство. См.: Я. Ф. Аскин, *Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве*, в кн.: *Ритм, пространство и время...*, с. 69.

⁴⁴ О. М. Фрейденберг, *Миф и театр...*, с. 43.

утаивания, нахождения и изъятия сокровищ⁴⁵. Вытаскиванием сокровищ занят в *Блаженстве* и *Иване Васильевиче* Милославский. Кражи Милославского составляют ось интриги булгаковских пьес. Украденные вещи связывают временные проекции и являются носителями интриги, как часы являются материальными носителями времени. Роль Милославского как искусного взломщика комнаты Михельсона / Шпака вписана в роль инженера, который вместе со своим аппаратом осуществляет взлом другого масштаба. Сокровищам, сосредоточенным в комнате Михельсона / Шпака (комната Скупого), противостоит сокровище другого рода – необыкновенный оптический аппарат, который делает доступными иные – утраченные – ценности, овеществленные в монетах Иоанна или панагии патриарха. Изъятием этого сокровища (аппарата)⁴⁶ озабочен настырный домоуправ.

Опытом, на основе которого строятся наши представления об иной действительности, опытом перехода границ⁴⁷ является опыт сновидческий; именно сон определяет первоначальные представления о смерти, так же как о воскресении⁴⁸. Машина времени – это и есть сон, то есть оптическая иллюзия, внутреннее видение⁴⁹. Чтобы сделать его видением внешним (доступным другим) и в то же время сохранить саму ситуацию зрения, надо дистанцировать «глаз» и объект, ввести между ними промежуточную инстанцию, тем самым удалив тело наблюдателя из мира видения. Кино как раз является объективистским превращением зрения, сохраняющим структуру субъективности.

Для того чтобы мыслить видимое, человек должен удваивать зрение. [...] Кино – классическое искусство оптической иллюзии – в полной мере вписывается в серию дублирующих зрение оптических приборов, прежде всего микроскопа и телескопа⁵⁰.

⁴⁵ Имя Рейна и поиски им золота дают основание связать текст пьесы с названием первой оперы *Кольца Нибелунгов (Золото Рейна)*. Золотой ключ Рейна, открывающий машину времени, – символ могущества и власти над вселенной. См.: И. Е. Ерыкалова, *Фантастика Булгакова...*, с. 163.

⁴⁶ Машина времени подобна шкатулке: это маленький механизм, который запускается золотым ключиком.

⁴⁷ См. реплику Бунши: «Этот опыт переходит границы!» (М. А. Булгаков, *Пьесы 1930-х годов...*, с. 160).

⁴⁸ Б. А. Успенский, *История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема)*, «Труды по знаковым системам», вып. 22, Тарту 1988, с. 78.

⁴⁹ О таком сне, в котором бы он встретился с Иешуа, о сне до казни и без казни, мечтает Понтий Пилат.

⁵⁰ М. Б. Ямпольский, *О близком (Очерки немиметического зрения)*, Москва 2001, с. 33.

Эти приборы как бы удаляют тело наблюдателя из мира исследования. Кино – это видение «в чистом виде», как и творчество, аналогом которого является машина времени. Кино в *Иване Васильевиче* выполняет функцию автометаописания; оно представлено женой Тимофеева – актрисой Зинаидой Михайловной и ее любовником – кинорежиссером Якиным. Последний – не только соперник Тимофеева (сюжет), но и двойник автора, автопародийный персонаж (метасюжет). Аппарат Тимофеева конкурирует с кино, как сам Тимофеев – с Якиным.

Кино – воплощение философии оптической иллюзии, оно удваивает оптическую иллюзию, которой является путешествие во времени, смоделированное Булгаковым в соответствии с механизмами работы сновидения, описанными З. Фрейдом. Машина времени – аналог фантазии художника (писателя), его внутреннего видения, памяти и воображения, способного ассоциировать образы, «монтировать» их друг с другом самыми разнообразными способами.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Мария Филина**

Грузия

УНИЖЕНИЕ И ВОССТАНОВЛЕНИЕ СПРАВЕДЛИВОСТИ: РАЗЛИЧНОЕ СЮЖЕТНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. БУЛГАКОВА

Когда обращаешься к творчеству художника, который вошел в кровь и плоть уже нескольких поколений, и каждый читатель имеет «своего Булгакова», к любому предположению следует подходить с особой осторожностью. Если дело касается составления биографии, мы полностью согласны с М. Чудаковой, что как раз необходимо отвлечься от предположений и обратиться лишь к фактам:

Считаем необходимым и в то же время возможным для себя предупредить читателя этой книги – он не должен искать в ней аллюзий, не должен пытаться читать за текстом. Автор этой книги пытался воплотить в прямом слове то, что хотел предьявить своему читателю¹.

При этом автор оговаривает, что такое достоверное, независимое от пристрастий читателя составление научной биографии является прин-

* Доктор филологических наук, полный профессор Тбилисского государственного университета им. Иванэ Джавахишвили, руководитель направления славянских литератур. Председатель Культурно-просветительского союза поляков Грузии «Полония».

¹ М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова*, Москва 1988, с. 10.

ципом, коим следует руководствоваться в случае любого творца, и тем более в случае Булгакова, чья необычная жизнь впоследствии обросла множеством мифов и стала легендой. Однако если речь идет о попытке обобщения некоторых аспектов творчества, следует предлагать свое прочтение именно в виде предположения, стараясь воздержаться от домыслов и оставляя место для иного мнения.

Михаил Афанасьевич Булгаков относится к мастерам, чье творчество характеризуется наличием сквозных мотивов – ключевых жизненных ситуаций и этических выборов, которые составляют плоть художественного и человеческого мировосприятия. Мощная булгаковская фантазия перерабатывала их в самых различных сюжетах. Казалось бы, Булгаков создал не один, а несколько миров: «булгаковский Киев», «булгаковская Москва»... Мало кому из авторов удалось настолько повлиять на восприятие вот уже несколькими поколениями читателей таких разных городов с их стилем и системой отношений, тем более, что один из этих городов не был для писателя родным. Пожалуй, из тех, кому это было под силу, следует назвать главного булгаковского учителя – Николая Гоголя, создавшего свою Украину и свой Петербург. Однако вопреки расхожему мнению о безграничности булгаковской фантазии, проблемы, которые он ставит, пытается решить или же решает в самых разных по сюжету, объему, эпохе и жанру текстах при помощи художественного вымысла, вполне конкретны. Удивительно то, что они находят у Булгакова, казалось бы, совершенно неожиданное воплощение, и это – суть одной из тайн гениальности и особой булгаковской энергетики. Необузданная фантазия автора, способного к «тайновидению плоти», имеет некий структурированный характер и отчасти подчиняется, как и у любого мастера, не только полету его воображения, но и владевшим им мыслям и идеям.

Для художественной системы Михаила Булгакова характерны сквозные мотивы, в частности, поправное достоинство и поиски восстановления справедливости, художник и тиран (как вариант – творческая личность и государство). Тема столкновения творческой личности с государственной тиранией тесно связана с тематикой «униженных и оскорбленных», поскольку художник – и шире – создатель всегда испытывает на себе пресс власти, стремящейся его подавить, подчинить своей воле.

Комплекс тем, связанных с унижением и оскорблением, – безусловно, одна из главных составляющих русской литературы. Однако у Булгакова, как представляется, эта тематика получила не просто новое наполнение – писатель использовал новые подходы к проблеме, имевшей в русской

классике, в первую очередь, социально-психологическую основу. В этом аспекте Булгаков не привнес ничего нового, а вот попытки его героев ответить на оскорбление, восстановить справедливость абсолютно оригинальны.

Похитив дочь пушкинского станционного смотрителя, заезжий офицер наносит герою моральное оскорбление, подчеркивая незначительность последнего. И заступников у оскорбленного нет, хотя следует признать, что у Пушкина мы видим сугубо личные страдания станционного смотрителя, а его дочь, в сущности, удачно вышла замуж, правда, вычеркнув из жизни отца. Никто не пришел на помощь Акакию Акакиевичу, и его жизненная драма и последовавшая за ней смерть стала лишь укором для окружающих. Герои ранних произведений Достоевского, его «бедные» «униженные и оскорбленные» обрели свой голос, они пишут письма и подробно выражают свои чувства. Униженный и раздавленный нищетой Раскольников совершает убийство, пытаясь выбраться из унижительного положения преступным самоутверждением. Его дальнейший путь – выход из внутреннего опустошения – это путь моральных поисков, спасение приходит в лице еще более униженной, но просветленной и верующей Сонечки. Нехлюдов, оскорбивший Катюшу и сломавший ей жизнь, сам становится страдальцем, его душа воскресает в вере и смирении. Обобщая, заметим, что фактически вся русская классика рассматривает проблему ответа на оскорбление личности в моральном и религиозном аспекте, и унижение и оскорбление, учитывая необычайную терпеливость русского народа, должны быть очень сильными.

В творчестве Булгакова эти мотивы получали самое различное сюжетное воплощение, иногда столь опосредованное, что порой сложно проследить их типологическое родство. Несомненно одно: в отличие от своих предшественников, Булгаков не стал адептом философии внутреннего непротivления злу насилием. Его психотип совершенно иной, да и эпоха, в которую он жил, совершенно отличалась от XIX века. Проблема психотипа писателя, особенностей среды, его воспитавшей, жизненного опыта, впечатлений и эпохи – отдельная и весьма тонкая тема. Однако вне ее нельзя рассматривать столь острые вопросы, как оскорбление и унижение, их степень и особенности. Формирование Булгакова как личности проходило в последнее десятилетие XIX века в атмосфере нараставшего общественного недовольства. Однако это было и время некоторой «передышки» в истории России, искавшей новый путь развития. Возможно, в Киеве эти процессы носили более мягкий характер. Но важ-

но и иное: Булгаков рос в специфической среде киевского духовенства и интеллигенции, где традиции были незыблемы.

Унижение человеческого достоинства с начала 1918 года обрело новое измерение и обернулось банальной физической расправой. Для Булгакова, представителя одной из самых гуманных профессий, воспитанного на духовной литературе, это стало катастрофой.

Одним из ранних воплощений в художественном тексте столкновения с новыми реалиями стал эпизод на мосту из *Белой гвардии*, который не вошел в произведение в первоначальном виде и был опубликован отдельно под названием *Конец Петлюры* в журнале «Шквал» (1924, № 5), а в наши дни в публикации и с послесловием Наталии Кузьминой (определившей место данного текста в творчестве писателя и пытающейся найти ответ на вопрос, является ли он отдельным произведением или наброском к роману). «Первое убийство в своей жизни доктор Турбин увидал ровно в полночь, там же у входа на проклятый мост»². Куренной из петлюровского отряда шомполами забивает еврея. Сцена описана без излишнего натурализма, но в память навсегда врезается во всем своем ужасе, создавая у читателя эффект личного присутствия. И Турбин, которого, как мешок, сбросили с моста еще до этой сцены, страстно призывает на помощь большевиков, о которых имеет весьма смутное представление:

Господи, если ты существуешь, сделай так, чтобы большевики сию же минуту появились в Слободке. Сию минуту. Я монархист по своим убеждениям. Но в данный момент тут требуются большевики [...]. Господи, дай так, чтобы большевики сейчас же, вон оттуда, из черной тьмы за Слободкой обрушились на мост³.

Потом, вернувшись домой в шоковом состоянии, он рыдает. В ответ на расстерянность близких «Турбин же поднял искаженное лицо и всхлипывая воскликнул: „Бандиты!.. Но я... Я-то... Интеллигентская мразь...”»⁴.

Эти слова и мысли, столь неожиданные для интеллигента, приват-дочента и вообще русского героя, вызваны, естественно, экстремальностью ситуации, ощущением полной катастрофы. Безусловно, Турбин, а тем более сам Булгаков знал о проявлениях различного рода жестокости, да и массовые погромы на Украине имели место и ранее. Мы далеки от

² М. Булгаков, *Конец Петлюры* (из романа «Белая гвардия»), «Аврора» 1986, № 12, с. 97.

³ Там же, с. 96.

⁴ Там же, с. 98.

мысли, что в той действительности, которую описывают русские классики XIX столетия, оскорбление носило лишь моральный характер. Но здесь Турбин (Булгаков) столкнулся с иным. Семья, если перейти к *Белой гвардии*, к мироощущению Булгакова 1920-х годов, еще пыталась создать видимость привычного быта, Рождество и Новый год общими усилиями пробовали окружить привычными необходимыми атрибутами: теплый дом, елка, музыка, поздравления. Но внутри жило ощущение, что обычные составляющие становятся спасательной соломинкой, внутренним сопротивлением разрушению, от которого не скрыться. Скорее всего, участники событий просто не способны сразу осознать масштабов трансформации, того, что она – не временное явление, что мир под семейным абажуром рухнул, и лишь по инерции люди исполняют прежние ритуалы, как раненый, продолжающий в первые мгновения бежать, не ощущая смертельности раны.

Мы согласны с утверждением профессора Е. А. Яблокова о том, что Булгаков считал глобальные явления в мире повторяющимися, а их основные параметры – неизменными⁵. Но восприятие конкретных событий каждым последующим поколением не может питаться сознанием исторической повторяемости, живой отклик индивидуален. Русская интеллигенция столкнулась с массовым уничтожением и братоубийственной войной и, скорее всего, не была к этому готова в силу своих воззрений и воспитания. Поэтому герой Булгакова испытывает такое свойственное интеллигенту острое чувство вины и одновременно несвойственное желание ответить насилием на насилие, стыд от того, что стрелял в убийцу еврея лишь в мыслях. Можно сказать, что на том мосту магистральная линия русской литературы отчасти распрощалась со столь привычными поисками ответов на извечные вопросы, со словесными баталиями о различных правдах жизни. Турбин, а с ним и все остальные, столкнулся с такими действиями и такими представителями рода человеческого, в споре с которыми бессильны любые аргументы. И возникает призыв и апелляция к силе, способной уничтожить зло, своего рода жажда возмездия.

Как известно, Булгаков был сдержанным человеком, в общении соблюдавшим должную дистанцию, почти не склонным к откровениям. И его писательскому стилю редко свойственен открытый пафос – скорее, остранный, почти врачебно-диагностический взгляд или неповторимая ирония. Он умел выразить человеческую боль и страдания умеренно

⁵ Выступление на Международной научной конференции «Михаил Булгаков, его время и мы» в Кракове, 22–24 сентября 2011 г.

и без надрыва. Сцена расправы с евреем и реакция Турбина – в определенном смысле, первое и исключительное выражение крика боли, когда нет сил сдерживать эмоции.

В рассказе *Набег*, тематически примыкающем к *Белой гвардии*, повествуется об уничтожении маленького красноармейского отряда, в частности, об убийстве бойца Стрельцова, избииении и ранении второго бойца, Абрама. Рассказ написан в иной тональности. Хотя сцена изуверства также врезается в память, повествование о том, как Абрам через много лет рассказывает об этом страшном эпизоде, уже более сдержанно и завершается тем, что Абрам молча уходит, то ли не желая показать горечь, то ли не в состоянии видеть людей, слушающих его рассказ о военных днях, то ли просто от непомерной усталости. Здесь прослеживается более привычный булгаковский стиль – боль и отстранение. Отметим широту булгаковской позиции: несмотря на то, что писатель совершенно далек от большевистской героики, но в его описании расправы над красноармейцами ощущается боль за любого человека, полное признание несправедливости братоубийственной войны, в сущности, только лишь потому, что отцами революции все люди разделены на «своих» и «чужих».

Такая позиция, естественно, высказывалась не только Булгаковым. Но не забудем – лишь он, оставшись в Советской России, написал *Белую гвардию*. Вокруг формировалась советская литература, в которой любой белогвардеец был врагом, подлежащим уничтожению, даже рассуждать о его внутренних качествах было совершенно нелепо, если вообще не запрещено. Лишь один Булгаков представил весь спектр Белой гвардии – от офицеров-рыцарей до предателей. И лишь он, не признав большевиков, описывал обычных воинов как людей, имеющих свою правду и право на жизнь.

Мы не хотим низводить до примитивности и схематичности магию воплощения и синтез авторских идей, сводя какие-то мотивы лишь к переживаниям революционного времени. Но шок, полученный в момент разрушения мира, в котором традиции были первостепенными, был столь силен, что не мог не определить многих параметров в становлении идейного ряда и всей поэтики Булгакова. Возможно, наше поколение, которое прошло через развал привычного строя и уклада жизни, способно постичь это особенно остро.

Герои Булгакова пытаются вести диалог с оппонентами, но чаще всего в нем звучит ирония (разговор о жизненных ценностях Воланда с Берлиозом) или сарказм (беседы профессора Преображенского с Шариковым). Лишь в своей среде Турбины общаются на равных, но здесь при-

нят сдержанный тон, не предполагающий накала эмоций – представить себе идейный спор в стиле тургеневских героев или мировоззренческий диспут в духе братьев Карамазовых совершенно невозможно. И дело не только в писательском даровании Булгакова, не только в смене литературных направлений и эпох, но еще и в том, что и мир стал иным, и отношение к нему коренным образом изменилось.

Тема возмездия, восстановления справедливости при земной жизни, а не в далеком будущем или в другом измерении, не совсем характерна для русской литературы, однако у Булгакова она раскрывается с необычайной полнотой. Это происходит во многом из-за того, что писатель становится свидетелем эпохи, в которой унижение человеческого достоинства напрямую сопрягается с физическим уничтожением. И поэтому возникает мысль, что на насилие можно отвечать еще большим насилием. Булгаков – реалист не только в плане литературного творчества, он четко представлял иерархию ценностей, и поэтому ему были чужды метания многих представителей интеллигенции. Хотя, пожалуй, в этом усматривается противоречие: человек, настроенный на созидание в силу исповедуемых семейных традиций, признал необходимость диаметрального изменения отношения к жизни – по крайней мере, в создаваемом в своих художественных произведениях мире.

Вернемся к теме унижения и оскорбления достоинства. Как видим, Булгаков фактически сразу предлагает наиболее страшную формулу – «унижение равно уничтожению». Однако писатель не склонен абсолютизировать, предлагая в определенном смысле градацию унижений, которым подвергается личность.

В одном из ранних фельетонов бездомный провинциал, оскорбленный домоуправом, совершенно неожиданно находит поддержку у влиятельного лица, и напуганный домоуправ подчиняется высокой резолюции. В данном случае было поправлено именно достоинство – совершена попытка лишить человека права если не на жизнь, то на крышу над головой. В *Мастере и Маргарите*, где причудливым образом сплелись все булгаковские темы, Воланд издевается над москвичами – людьми, испорченными квартирным вопросом. В свое время этот квартирный вопрос был для автора болезненным и имел первостепенное значение, даже если писатель позволял себе иронизировать на эту тему. Именно чувство дома было почти верховным для семьи Турбиных, для той среды, в которой вырос автор. Это не просто крыша над головой в общезжитии, в которую превратили всю Москву, а микромир человека с его стилем, правом на тепло, на проявление себя как личности в макромире.

В результате всеобщего разрушения не стало ни дома, ни квартиры со всеми атрибутами домашнего очага, ни стиля жизни. Москва превращена в коммуналку, заставляющую людей не просто испытывать бытовые неудобства, но страдать, поскольку не может быть ничего личного, интимного в квартире, где один туалет на десятки жильцов. А персонаж *Воспоминания* вообще остался на улице. И его судьбу решает домоуправ. Приехавший в Москву молодой и, судя по всему, интеллигентный человек так выражает свои мысли о праве на собственный дом:

Человеку нужна комната. Без комнаты человек не может жить. Мой полушубок заменял мне пальто, одеяло, скатерть и постель. Но он не мог заменить комнаты, так же, как и чемоданчик. Чемоданчик был слишком мал. Кроме того, его нельзя было отапливать. И, кроме того, мне казалось неприличным, чтобы служащий человек жил в чемодане...⁶

Казалось бы, налицо гротескное представление о «сворачивании» не просто мечты о доме до размеров квартиры, но и о снижении самого уровня мечты. Публикатор фельетона Р. Янгиров пишет: «Московские коммуналки 20-х годов дали пищу творческой фантазии не одному советскому писателю»⁷... И далее перечисляет рассказы Булгакова, в которых прозвучал «жилищный вопрос», и рассказывает о первом жилье самого писателя, прошедшего через московские коммуналки. Да, в фельетонах Булгакова рассказано и том, что трамвай не смог выйти утром на линию, потому что бездомные за ночь превратили его в ночлежку. И вообще, одним из ведущих мотивов в фельетонах является «прущая» сила, завоевывающая Москву в надежде на хоть какое-то трудоустройство. Однако тема у Булгакова шире. Его ненависть к домоуправам, естественно, имеет мировоззренческую основу. Возвращенные большевистской идеологией «хозяйчики» жизни на низшем уровне управляют не квадратными метрами, а посягают на права личности, вводя жесткий контроль и систему доносов в плоть и кровь следующего поколения, считая, что уже неисправимое взрослое население следует просто уничтожить целой системой запретов и унижений.

Персонажу *Воспоминания* домоуправ, «толстый, окрашенный в самоварную краску человек в барашковой шапке» крикнул «Вылетайте, как пробка!»⁸. И погрузил героя в отчаяние. Спасение пришло со стороны неожиданного лица. Герой добрался до Надежды Константиновны Круп-

⁶ М. Булгаков, *Воспоминание*, «Нева» 1986, № 3, с. 193.

⁷ Р. Янгиров, *Предисловие к публикации фельетона М. Булгакова «Воспоминание»*, «Нева» 1986, № 3, с. 192.

⁸ М. Булгаков, *Воспоминание...*, с. 194.

ской, которая, выслушав его, поставила резолюцию на его заявлении. «Барашковые шапки разбил паралич». Герой вселился в вождественную комнату. Таково появление в творчестве Булгакова Ленина, с которым герой вел мысленный диалог. Такого, пожалуй, нет в литературе. Ленин, фактически породивший коммуналки как явление новой российской действительности, резолюцией своей супруги восстановил справедливость. К тому же, появился в фельетоне.

Восстановление справедливости, точнее, *status quo*, хотя бы лишь в сконструированном мире, носит совсем иной характер в *Собачем сердце*. Шариков, поначалу не способен нанести оскорбление, поскольку мы имеем дело с недочеловеком. Но еще чуть-чуть и их станет легион. Шариков является результатом эксперимента профессора Преображенского. Естественно, в таком шедевре, каким является повесть, нет места для прямых аналогий. Но, пожалуй, автор имел в виду и тот факт, что часть русской интеллигенции в некотором роде ответственна за подготовку и осуществление революции, за появление монстров шариковых. Став свидетелями, а затем и жертвами их развития, большинство осознало, что процесса вспять не повернуть. Таким образом, профессор и его дикое дитя – жертвы друг друга. Булгаков всегда выступал против разрушения традиций и «срывания абажуров» как символа правильного течения жизни и мира, который стоит на своем месте. Он гениально предвидел перспективы развития процесса, доведя до абсурда художественный эксперимент с теми, кто «был никем» и без переходных этапов «стал всем». Сам Булгаков в реальной жизни не принадлежал к той части интеллигенции, которая поучаствовала в приходе большевиков. В фантастической, гротескной действительности *Собачьего сердца* профессор Преображенский осознал, что иного выхода нет, и вернул при помощи операции – вмешательства силы – все на круги своя. Шариков вновь стал Шариком. В жизни уповать было не на что, разве что на чудо.

Мария Янион в блестящем исследовании *Относительно зла*⁹ описывает состояние польского народа после катастроф, когда возникает воспаленное состояние, массовая депрессия и остается уповать на чудо... Определенную аналогию можно провести с послереволюционной ситуацией в России. М. Янион пишет о состоянии польской эмиграции, и для русской эмиграции были характерны подобные настроения. В пределах Советской России ситуация была иной. Булгакову не была свойственна экзальтация, сопутствующая обычно массовым иллюзиям. Но в конкретных ситуациях, восстанавливая справедливость чудесным способом, он

⁹ М. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989.

создавал свою модель, где справедливость порой торжествовала. Хотя, усматривая даже частичную аналогию, следует всегда иметь в виду, что в многомерном мире Булгакова присутствует и парадоксальность, и глубинная ирония, и игра. Персонаж, которому «поручено» установление справедливости, часто парадоксально вскрывает невозможность этого самого действия.

В неоконченном *Театральном романе* к непризнанному нищему драматургу, который живет опять-таки в коммуналке, что само по себе – оскорбление личности, является некто, по мнению многих исследователей, прообраз будущего дьявола – и чудесным способом помогает добиться постановки пьесы. Сам творец, будь то гениальный Мольер или безвестный драматург, не только не обладает «прущей» силой завоевателей, но чаще всего не способен отстоять свое детище и утвердить свое место во враждебной действительности.

Булгаков в определенном смысле сравнивал собственную творческую судьбу с участью своих героев. С той принципиальной разницей, что и герой *Театрального романа*, и Мастер были непризнанными гениями, а автор *Белой гвардии* и *Дней Турбиных* был известен и подвергался яростным нападкам. В письме к П. С. Попову Булгаков с замечательной образностью описывает, как была снята с генеральной репетиции в Ленинграде его пьеса *Мольер*:

О том, что это настоящий удар, сообщаю Вам одному [...]. Приятным долгом считаю заявить, что на сей раз никаких претензий к государственным органам иметь не могу. Виза – вот она [...]. Убило Мольера частное, не ответственное, не политическое, кустарное и скромное лицо и по соображениям совершенно не политическим. Лицо это по профессии драматург. Оно явилось в Театр и так напугало его, что он выронил пьесу [...]. Сейчас ко мне наклонилось два-три сочувствующих лица. Видят, плывет гражданин в своей крови. Говорят: «Кричи». Кричать лежа считаю неудобным. Это не драматургическое дело¹⁰.

Кричать в любом положении не только «не драматургично», но совершенно не соответствовало ни натуре писателя, ни его стилю, ни воспитанию. Приведенный фрагмент весьма знаменателен – это одно из немногих откровений, крик души. Свидетельство оскорбления и унижения. Трудно сказать, в какой степени проявилась здесь свойственная интеллигенции наивность по отношению к государству, а в какой – боязнь прямо обвинять государство. Ведь очевидно, что Всеволод Вишневский,

¹⁰ М. Булгаков, *Письмо к П. С. Попову от 19.03.1932 г.*, цит. по: Михаил Булгаков: глава из романа и письма, публикация М. Чудаковой, «Новый мир» 1987, № 2, с. 163.

который был тем самым «частным лицом», в данном случае не официально, но выступал от имени государства, будучи его апологетом и идеологом. Это не исключает его личной неприязни к Булгакову, который был безусловным антиподом «литературного комиссара». М. Чудакова отметила этот факт, описав облик Булгакова, подчеркнуто элегантно одетого, даже с моноклом: «во всем этом виден „человек из общества“, корректный, чуть старомодный, при этом подчеркнуто „отдельный“, частный, не военный»¹¹. С другой стороны – Всеволод Вишневский, являвшийся с маузером на репетиции, по определению не выносивший этот недостижимый для него образец.

Вообще отношение Булгакова к государству неоднозначно. С одной стороны, он трезво оценивает его как силу подавляющую, тем более, если речь идет о государстве, свидетелем формирования которого на крови и вражде ему пришлось стать. С другой стороны, вспомним мысленный призыв Турбина на мосту: он видит в неведомых ему большевиках силу, способную установить хоть какой-то порядок, защитить от вакханалии. Как это ни печально, писателю, подобно его персонажу из *Воспоминания*, пришлось самому обратиться даже не к «бараньим шапкам», а к их дирижерам. Можно только догадываться о степени отчаяния Булгакова, воспитанного в среде, где не было принято жаловаться, заполнять официальные прошения личной болью:

Если меня не назначат режиссером, я прошу на штатную должность статиста. Если и статистом нельзя – я прошу на должность рабочего сцены. Если же и это невозможно, я прошу Советское Правительство поступить со мной как оно найдет нужным, но как-нибудь поступить, потому что у меня, драматурга, написавшего 5 пьес, известного в СССР и за границей, налицо, в данный момент – нищета, улица и гибель¹².

Как известно, в это время уже создавался и сжигался роман, который стал делом жизни писателя, вместивший многие сюжеты и фактически все мотивы предшествующего творчества, естественно, ставший совершенно новым организмом с необычной судьбой и небывалой славой. Он создавался с мыслью о собственной правоте как художника и праве быть «уложенным в тьму ящика»¹³.

¹¹ Там же, с. 164.

¹² М. Булгаков, *Письмо к Правительству СССР от 28.03.1930 г.*, цит. по: *Неоконченное сочинение Михаила Булгакова*, публикация и статья М. Чудаковой, «Новый мир» 1987, № 8, с. 198.

¹³ М. Булгаков, *Письмо к супруге Елене Сергеевне от 15.04.1938 г.*, цит. по: «Беседовать с тобой одной». *Из писем Михаила Булгакова к жене*, публикация Л. Яновской, «Октябрь» 1984, № 1, с. 198.

Роман дал писателю ощущение внутреннего раскрепощения. Степень авторской свободы в условиях диктатуры, при полной зависимости от государства – тема отдельного исследования. Пожалуй, мы никогда не получим ответа на вопрос, как Булгаков решился написать, живя в Москве, а не в эмиграции, *Белую гвардию*. Можно говорить о том, что это произошло в 1920-е годы, до установления тотального идеологического надзора, но это весьма второстепенный аргумент. Однако создание в 1930-е годы, в ситуации, когда власть, проведя партийные чистки, взялась за творческую интеллигенцию, *Мастера и Маргариты* – свершение беспрецедентное, как и сам роман в романе – повествование о Иешуа и Пилате. Сложно перечислить даже темы романа и их исторические корни, также как трудно даже привести работы о прототипах произведения (пожалуй, даже библиография заняла бы целый том).

Рассматриваемый нами мотив получил в *Мастере и Маргарите* самое широкое воплощение. В романе он трансформировался. Не только возмездие за унижение, за поправленное достоинство, раздавленное творческое начало, но вообще своего рода установление причудливой справедливости и акт наказания поручены Воланду. Один из самых необычных и, возможно, самый обаятельный дьявол в истории мировой литературы обладает комплексом индивидуальных черт. Выделим одну: он почти не выполняет первостепенной дьявольской функции – искушения, поскольку является в мир, в котором искушение и накопление грехов продолжалось долгие столетия. Искушение представлено в виде развлечения Воланда в Варьете, где он наглядно демонстрирует, как это легко – искушить. Москвичи заранее подготовлены своими грехами к тому, что Воланд всего за несколько дней должен успеть выполнить основную свою задачу. Об этом писали и упоминали ведущие булгаковеды: М. Чудакова, Л. Яновская, В. Лакшин, Б. Мягков, Л. Фиалкова и др. Характерно, что наказание происходит согласно булгаковской иерархии грехов. Оно колеблется от издевательской отправки Степы Лиходеева в Ялту за вранье и разврат до отрезания головы Берлиозу. В романе есть и дополнительные линии, к примеру, наказание критика Латунского за преследование талантливого писателя – разгром, который учинила в его квартире Маргарита. Тема литературной критики и критиков была для писателя болезненной. Как известно, он собирал отрицательные отзывы о себе, назвав чило их – 298. Писатель воспринимал советскую критику и рождавшихся тогда «директоров» и «генералов» литературного процесса как преступников, растлевающих души. Поэтому в сцене яростного погрома в квартире критика проявилось и личное, полное юношеского куража

желание увидеть врага униженным. Естественно, недопустимо прямо проецировать ситуации из жизни Булгакова на его тексты, но следует учитывать и то, что они возникают из сплетения художественной мысли, переживаний, настроений и конкретных ситуаций автора.

В сконструированном Булгаковым мире *Мастера и Маргариты* действуют свои законы, писатель смог, помимо всего прочего, вплести идею восстановления справедливости в фантастическую ткань, установить иерархию моральных ценностей и определить меру возмездия за каждый из грехов. То, что невозможно в жизни, где творец и любой человек включены в систему отношений и обстоятельств, чаще всего требующих подчинения, и беззащитны перед ними, стало возможным в живущем по своим законам и ставшем для нескольких поколений реальным мире булгаковского романа. Мы обычно с опаской говорим о том, что писателю свойственны те чувства, которые относятся как бы к низшему регистру эмоций: жажда возмездия, оскорбленное достоинство и т. д. Однако силы зла, которые нередко оказываются более мощными, чем добрые намерения, призываются автором не столько для мести, сколько как единственное средство справиться с творимыми людьми злодеяниями.

Возникает некоторое, скорее всего, опосредованное сходство с ситуацией в польской литературе после восстания 1831 года. Анализируя *Дядю А. Мицкевича*, в частности, *Песнь Конрада*, М. Янион пишет о сцене унижения в аду души врага и определяет позицию героя: «Когда мы наконец вырвем из души врага бессмертие, когда ее вслед за этим убьем, мы достигнем конечной цели: применяя орудие зла, мы уничтожим зло»¹⁴. М. Янион пишет о том, что уже современники Мицкевича считали, что подобная позиция входит в противоречие с христианской философией. Это очевидно. Однако бунт героя – протест против всего несправедливо устроенного миропорядка. Аналогия с Булгаковым относительна, но не беспочвенна. У него текстуально не проявился протест от имени всего народа, что постоянно присутствует у польских романтиков. Русский прозаик больше выступает против унижения личности, а не угнетения всего народа, хотя боль за судьбу России с огромной силой выражена, к примеру, в *Беге*. Конечно, мотив восстановления справедливости, ответа на унижение и даже возмездие не доминирует в творчестве Булгакова, расцвеченном самыми различными красками. В *Мастере и Маргарите* он особенно органично вплетен в многослойную ткань, звучит в симфонии тем в разных регистрах – от трагического до гротеск-

¹⁴ М. Janion, *Wobec zła...*, с. 51.

ного и искрометно-смешного. Но этот мотив проходит через все творчество писателя, является выражением гуманизма Булгакова, его четких представлений о добре и зле, о достоинстве человека, которое является высокой ценностью. Восстановление справедливости и наказание за попранное достоинство с удивительным сюжетным диапазоном находят самое неожиданное воплощение – от визита затравленного интеллигента к Крупской до кипучей деятельности Воланда.

Хрупкая человеческая жизнь, будь то жизнь автора учения, захватившего весь мир, великого Мольера, талантливого Мастера или безвестного воина из красноармейского отряда, всегда зависит от мощных сил, вмешивающихся в нее, способных ее растоптать и уничтожить. В этом смысле человек всегда мал – не в том значении, которое ему придала литература, а в безусловном значении. И защита этой жизни, в первую очередь, самой жизни, а потом и человеческого достоинства, составляет один из ведущих пафосов булгаковского мира.

Булгаков обладал на редкость четкими взглядами и представлениями о добре и зле, воспринятыми еще в раннем детстве. Знаменательно, что в восстановлении справедливости в его произведениях участвуют самые невероятные силы, но чаще всего это силы зла. При этом не следует забывать о том, что Булгаков был великим мистификатором и мастером тончайшей игры.

*Александр Александрович Павильч**

Беларусь

КОМПАРАТИВНЫЕ ИНТЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. БУЛГАКОВА

Понятие компаративные интенции (от лат. comparativus – сравнительный и intentio – стремление, намерение, замысел, внимание и др.) подразумевает осознание и постижение определенных феноменов социокультурной действительности путем их сопоставительной интерпретации. Анализ разных литературно-художественных текстов позволяет установить прямой и косвенный характер компаративных интенций, обусловленных идейными задачами авторов. В контексте художественного осмысления того или иного явления культуры компаративные интенции обычно отождествляются со свободным от научных задач восприятием и оценкой.

Мировое книжное наследие дает возможность проследить генезис и эволюцию сравнительного знания, начальным этапом становления которого были имплицитные идеи гетерогенности культуры и разнообразия социокультурной организации народов мира. Опыт сопоставительных наблюдений, отраженный в памятниках письменности, отличается

* Кандидат педагогических наук, доцент кафедры отечественной истории и мировой культуры Минского государственного лингвистического университета.

многоаспектностью своего содержания и способов репрезентации. Компаративные представления образуют особый информационный уровень религиозных и светских источников и являются донаучной рефлексией поликультурной действительности. Сравнительная интерпретация социокультурной действительности разных народов также обнаруживается в художественных произведениях. Аналитические попытки нередко отличались непоследовательностью и отсутствием системы критериев сравнения, что лишало поиски целесообразности и часто приводило к возникновению необоснованных выводов. Научные основы интерпретации межкультурных различий были заложены в философских и исторических сочинениях европейских мыслителей XVIII – начала XIX вв.¹

Осмысление межкультурных различий в собственно литературных текстах является примером поэтической рефлексии поликультурного мира. Сравнительное описание – преобладающая форма компаративной рефлексии, форма репрезентации компаративного опыта в художественной литературе, в то время как сравнительный анализ рассматривается как более сложное понятие, касающееся преимущественно сферы научных интерпретаций. Изучение письменных источников позволяет заметить, что образная репрезентация своеобразия культур не претендует на теоретическую глубину их анализа. Констатация особенностей социокультурной организации нередко допускает апелляцию авторов к единичным фактам и субъективным обобщениям, на основе которых определялись типологические черты и индивидуальные стили разных культур.

Компаративные интенции в творчестве М. А. Булгакова обнаруживаются в контексте описания, сравнения и сопоставления явлений культуры разных эпох, типов общества, народов и наций, религий. Его произведения подтверждают значимость метафоричного языка в интерпретации историко-культурных, религиозных, этнонациональных различий. Метафоризация как способ поэтического выражения реалий культуры базируется на образном уподоблении и символическом обобщении той или иной социокультурной среды. Основу метафоры составляет поиск ассоциативных аналогий, закрепляющих семантику культурных генотипов и подчеркивающих их специфическую коннотацию. Использование определенных средств метафоризации обуславливалось соответствующими историческими и социальными контекстами, в рамках которых метаязык обеспечивал утверждение и распространение устойчивых стереотипов.

¹ А. А. Павильч, *Становление и трансформация статуса культурологической компаративистики*, Минск 2011, с. 59.

В художественной прозе М. Булгакова, как и в научном дискурсе, целесообразность применения сравнения всегда определяется творческими целями и идейными замыслами. Компаративный подход предполагает применение логических операций сравнения и сопоставления, взаимодополняющих друг друга. В широком значении сравнение и сопоставление понимаются как синонимы, но применение их в рамках компаративных исследований дает основание выделить содержательные различия. Сравнение – это соотношение в целом, установление черт сходства, поиск параллелей и аналогий. В компаративном контексте понятие аналогии также отличается многозначностью. Наряду с пониманием аналогии как формы мышления и метода познания, способствующих постижению и обоснованию определенной степени сходства, существует трактование ее как одного из возможных результатов сравнительного анализа. В свою очередь, сопоставление как прием подразумевает взвешивание обнаруженных характеристик, определение несоответствий, выявление различий, которые имеют статус своеобразных опознавательных механизмов. В более узком значении сопоставление отождествляется с поэтическим приемом, основанным на контрастном описании.

Бесспорное присутствие многоплановых компаративных интенций в романе *Мастер и Маргарита* обусловлено спецификой его архитектуры, выражающейся прежде всего в особенностях композиции, способах повествования и аллегоризме сюжета. И это подтверждается бесчисленными фактами библейских аналогий, аллюзий, реминисценций, насыщенностью произведения информацией, указывающей на присутствие разных тематических дискурсов. В диалоге Берлиоза с Бездомным, а с момента появления Воланда и в их полилоге, обнаруживаются как непосредственные сравнения, так и косвенные соотношения. В замечаниях, высказанных Берлиозом Бездомному по содержанию заказанной ему антирелигиозной поэмы, очевидны историко-культурные и философские обобщения об универсальных началах догматики разных вероучений, полученные на основе их соотношения:

Нет ни одной восточной религии, в которой, как правило, непорочная дева не произвела бы на свет бога. И христиане, не выдумав ничего нового, точно так же создали своего Иисуса, которого на самом деле никогда не было в живых².

При этом заметны фактические неточности, допущенные самим автором или же привнесенные им сознательно для образного представ-

² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Москва 2006, с. 10. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ления личностных обликов персонажей. Например, устами Берлиоза М. Булгаков относит Иосифа Флавия к древним историкам «никогда ни словом не упоминавшим о существовании Иисуса» (с. 10), в то время как указанный мыслитель и политический деятель времен Римской империи свидетельствует о личности Христа и его чудодейственных деяниях.

Слово «иностранец», являясь одним из наиболее употребительных в романе *Мастер и Маргарита*, подтверждает стремление автора представить распространенные стереотипы советских людей обо всех деталях чуждого им западного общества или же создать контрастный фон, изображая социокультурную действительность советского общества. Так, внешний вид Воланда при первом появлении на Патриарших значительно расходится с привычным обликом советского гражданина и противоречит его имиджу, а заодно и идеалам и ценностям пролетарского общества. Во внешности Воланда отсутствуют типичные для советского человека черты:

Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Словом – иностранец (с. 11).

В представленных Булгаковым предположениях москвичей об этнонациональной принадлежности таинственного иностранца заметна динамичность мнений и версий относительно его происхождения. Если в момент встречи с Берлиозом и Бездомным незнакомец ассоциировался у них то ли с немцем, то ли с англичанином, то после вступления Воланда в беседу Берлиоз решил, что тот – француз, а Бездомный – что поляк. Несмотря на сомнения героев в окончательной идентификации чужестранца, в их попытках разгадать его национальную принадлежность отразились устойчивые стереотипы о типичном имидже, стилях поведения и коммуникативных особенностях европейцев. При распространенных установках восприятия представителя другой культуры отчетливо заметны расхождения в личностном восприятии чужеземца:

На поэта иностранец с первых же слов произвел отвратительное впечатление, а Берлиозу скорее понравился, то есть не то чтобы понравился, а... как бы выразиться... заинтересовал, что ли (с. 13).

Духовная неприязнь и идейная брезгливость граждан страны строящегося коммунизма к иностранцу ощущается и в их с ним беседе. Реакцией литераторов на вежливую просьбу Воланда присесть рядом на скамейке явился их общий конфуз, обусловленный недоверием к незнаком-

цу, тем более далекому им по идейному восприятию мира. Неслучайно при этом «приятели как-то невольно раздвинулись» (с. 13). Совершенно раскрепощенное поведение Воланда и беспокойство его собеседников в процессе разговора о религии не только свидетельствуют о несовместимости их мировосприятия, но и отражают идеологическую ангажированность уклада советской страны и мышления людей:

В нашей стране атеизм никого не удивляет, большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге (с. 14).

Ирония в адрес тоталитарной атмосферы советской культуры и обусловленных ею стилей жизнедеятельности людей звучит в пресловутой реплике Воланда: «Клянусь, я никому не скажу». Эти слова последовали за тем, как он понял, что его собеседники «помимо всего прочего, еще и не верят в Бога» (с. 14). Здесь ощущается то, как обреченный на жизнь в безбожии советский человек не удивляется тотальному атеизму своей страны. И в то же время он страшно пугается веры в Бога, механически выискивая всякие пути для опровержения его существования:

В нашей стране атеизм никого не удивляет, – дипломатически вежливо сказал Берлиоз, – большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге (с. 14).

Берлиоза не столько удивляет то, что Воланда пригласили в Москву как специалиста по черной магии, сколько беспокоит свободное владение иностранца русским языком. Это, в свою очередь, внушает ему мысль, что данный иностранец, возможно, внедренный агент, шпион, разведчик и т. д. Берлиоза волнует слишком раскованное поведение чужака, что, соответственно, порождает мысль: он «шпион или эмигрант» (с. 20–21):

Берлиоз говорил, а сам в это время думал: «Но, все-таки, кто же он такой? И почему он так хорошо говорит по-русски?» (с. 14).

В то же время поэт Бездомный шепотом проговаривает мысль о том, что иностранец «никакой не интурист, а шпион». В лучшем случае он может оказаться русским эмигрантом, «перебравшимся к нам». Единственное, что остается сделать очевидцам, – спросить у него документы, «а то уйдет» (с. 21). И редактора, и поэта не столько поразило нахождение в портсигаре Воланда именно желанной «Нашей марки», сколько сам портсигар, удививший своей дороговизной, которую мог позволить себе только выходец из буржуазной страны:

Он был громадных размеров, червонного золота, и на крышке его при открывании сверкнул синим и белым огнем бриллиантовый треугольник (с. 18).

На основе сопоставления рассуждений в монологах булгаковских персонажей прослеживаются идеи о преступности власти, поскольку «всякая власть является насилием над людьми». Через аллегорические образы разбойников автор также сравнивает степень опасности для общества разных категорий людей:

Преступления Вар-раввана и Га-Ноцри совершенно не сравнимы по тяжести. Если второй, явно сумасшедший человек, повинен в произнесении нелепых речей, смущавших в Ершалаиме и других некоторых местах, то первый отягощен гораздо значительнее. Мало того, что он позволил себе прямые призывы к мятежу, но он еще убил стража при попытках брать его. Вар-равван несравненно опаснее, нежели Га-Ноцри (с. 44).

Многочисленные эпизоды *Мастера и Маргариты* позволяют проследить динамику идейных настроений населения советской страны, заметить степень изменения их ментальности. Наблюдая отдельные моменты поведения москвичей, Воланд замечает, что «горожане сильно изменились внешне». В то же время он сомневается, «изменились ли эти горожане внутренне?» (с. 155–156). Основанием для подобных заключений стала реакция людей на невероятные сцены торгового шоу в театре Варьете, поразивших изобилием дефицитных для советского общества предметов и аксессуаров:

И тотчас пол сцены покрылся персидскими коврами, возникли громадные зеркала, с боков освещенные зеленоватыми трубками, а меж зеркал – витрины, и в них зрители в веселом ошеломлении увидели разных цветов и фасонов парижские женские платья. А в других появились сотни дамских шляп, и с перышками, и без перышек, и с пряжками, и без них, сотни же туфель – черных, белых желтых, кожаных, атласных, замшевых, и с ремешками, и с камушками. Между туфель появились футляры духов, горы сумочек..., груды чеканных золотых продолговатых футлярчиков, в которых бывает губная помада (с. 161–162).

Критика идеологических оснований советского общества и неприязнь его лицемерной морали составляют отличительную особенность всего творчества М. Булгакова. Отсюда типичным для его многих произведений является прямое и косвенное сопротивление информационной экспансии страны советов, идеализирующей реальность и навязывающей людям туманную идиллию будущего. Известное изречение профессора Преображенского в повести *Собачье сердце* приобретает масштабы антисоветского лозунга и имеет статус оберега от мгновенно поражающей сознание советской пропаганды:

Если вы заботитесь о своем пищеварении, мой добрый совет – не говорите за обедом о большевизме и о медицине. И – боже вас сохрани – не читайте до обеда советских газет³.

Аналогичные идеи встречаем и в повести *Роковые яйца*, герой которой, профессор Персигов, тоже отличался диссидентскими взглядами, поэтому также испытывал неприязнь к марксизму, не переносил советских газет и не одобрял всех проявлений пролетарской культуры. При этом образованность и профессионализм профессора, говорящего на четырех иностранных языках, в противовес зыбкой репутации в советской стране, гарантировали ему несомненное признание и стабильный статус в западном обществе:

Нет сомнения, что если бы профессор осуществил этот план [уехать за границу. – А. П.], ему очень легко удалось бы устроиться при кафедре зоологии в любом университете мира, ибо ученый он был совершенно первоклассный⁴.

Критика газетного пафоса советского общества получила отражение в контексте соотношения информационных альтернатив в рассказе *Киев-город (экскурс в область истории)*. Публицистичный характер этого литературного произведения позволяет почувствовать тонкую иронию в адрес информационного потенциала Страны Советов и обнаружить его наиболее уязвимые стороны. Успешность советской пропаганды опровергается сценами провинциальной повседневности, оторванность которой от Москвы – идеологического плацдарма советской власти – ощущается как географически, так и идейно:

Киевляне же, надо отдать им справедливость, газет не читают, находясь в твердой уверенности, что там заключается обман. Но так как человек без информации немислим на земном шаре, – им приходится получать сведения с евбаза (еврейский базар)⁵.

По твердому убеждению самого М. Булгакова, оторванность киевлян от Москвы, их уверенность в непрочности земного является причиной того, что в телеграммах, рассылаемых с «евбаза», являющегося убедительной альтернативой официальным источникам информации, они не видят ничего невероятного⁶. Отсюда по соответствующему каналу далекие от реальности слухи воспринимаются как самые обычные новости:

³ М. Булгаков, *Собачье сердце*, в кн.: *Сочинения: Роман. Повести. Рассказы*, Минск 1989, с. 273.

⁴ М. Булгаков, *Роковые яйца*, в кн.: он же, *Сочинения...*, с. 182.

⁵ М. Булгаков, *Киев-город*, в кн.: он же, *Сочинения...*, с. 399.

⁶ Там же.

Епископ Кентерберийский инкогнито был в Киеве, чтобы посмотреть, что там делают большевики (я не шучу). Папа римский заявил, что если «это не прекратится, то он уйдет в пустыню»⁷.

М. Булгаков, будучи уроженцем Киева, не скрывал своих симпатий к коренным жителям, поэтому у него не всегда получалось избегать этноцентристских оценок в их характеристике: киевляне назывались им «народом правдивым»⁸, при этом автор мог позволить себе самые ироничные оценки стереотипов их поведения:

Какая резкая разница между киевлянами и москвичами! Москвичи – зубастые, напористые, летающие, спешащие, американизированные. Киевляне – тихие, медленные и без всякой американизации. Но американской складки людей любят [...]. Киевляне обожают рассказы о Москве, но ни одному москвичу я не советую им что-нибудь рассказывать. Потому что, как только вы выйдете за порог, они хором вас признают лгуном⁹.

Не совсем лестный отзыв о поляках как «европеизированных кузенах» украинцев и русских обусловлен непосредственно затронувшими Киев событиями гражданской войны, в которой были задействованы, по образному определению М. Булгакова, «польские паны»:

Все, кто раньше делали визит в Киев, уходили из него по-хорошему, ограничиваясь относительно безвредной шестидюймовой стрельбой по Киеву. Наши же европеизированные кузены вздумали щегольнуть своими подрывными средствами и разбили три моста через Днепр, причем Цепной – вдребезги [...]. А, поляки, поляки, ай-яй-яй!.. Спасибо сердечное скажет вам русский народ [...]. Не унывайте, милые киевские граждане! Когда-нибудь поляки перестанут на нас сердиться и отстроят нам новый мост, еще лучше прежнего¹⁰.

Компаративные взгляды и оценки М. Булгакова отразились не только в сравнительной характеристике социокультурных и этнонациональных аспектов культуры, но и коснулись лингвистических рассуждений писателя. Во избежание превратных истолкований собственных мыслей, М. Булгаков считал нужным сделать оговорку о своем уважительном отношении «ко всем языкам и наречиям», но в то же время не скрывал личной позиции относительно роли, влияния и степени распространения русского языка в пространстве восточнославянской культуры. Например,

⁷ Там же.

⁸ Там же, с. 396.

⁹ Там же, с. 397.

¹⁰ Там же, с. 394.

он смело заявлял, что «киевские вывески необходимо переписать»¹¹. В этой связи он высказал следующее мнение:

Нельзя же, в самом деле, отбить в слове *гомеопатическая* букву *я* и думать, что благодаря этому аптека превратится из русской в украинскую. Нужно, наконец, условиться, как будет называться то место, где стригут и бреют граждан: «голяряня», «перукарня», «цирульня», или просто-напросто «парикмахерская»¹².

Мне кажется, что из четырех слов – «молошка», «молочка», «молочарня» и «молошная» – самым подходящим будет пятое – «молочная»¹³.

Как видно из предыдущих рассуждений М. Булгакова, идеализируя статус русского языка, писатель отдавал явное предпочтение именно русским словообразовательным моделям, сформировавшимся на основе общеславянских корней. Более того, он рассматривал русский язык в качестве естественного коммуникативного средства в повседневной жизни украинского населения и не видел в этом никакой опасности утраты украинской этнонациональной культурной средой своего оригинального облика.

Не будучи ученым и не ставя перед собой цели теоретической интерпретации межкультурных различий, благодаря компаративному подходу М. Булгаков сумел образно представить морфологические, семиотические и функциональные особенности разных сторон культуры советского государства. Не поддающаяся единому определению стилистика изложения русского писателя и использованные им разнообразные поэтические приемы позволяют целостно представить духовную атмосферу первых десятилетий советской власти.

Компаративные интенции, являясь органичным вкраплением в архитектуру многочисленных произведений М. Булгакова, помогают отразить специфику доминирующей идеологии в стране строящегося коммунизма и определить особенности ее культурной политики. Обращение к сравнению дает возможность проследить истоки советской ментальности и на фоне многочисленных контрастных реалий и фактов зарубежной культуры установить степень прогрессивности достижений и приобретений советского народа. Компаративные интенции в литературном творчестве М. Булгакова отражают глубину рефлексивного восприятия социокультурной действительности СССР и оригинальность ее метафоричной оценки автором.

¹¹ Там же, с. 396.

¹² Там же.

¹³ Там же.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Юлиана Григорьевна Пыхтина**

Россия

ДЕФОРМАЦИЯ АРХЕТИПА «ДОМ» В МАЛОЙ ПРОЗЕ М. А. БУЛГАКОВА

Дом – один из основополагающих архетипов, значимых практически во всех национальных культурах и связанных с самыми существенными сторонами человеческой жизни. Архетип дома олицетворяет собой некоторое внутреннее пространство, противостоящее враждебному внешнему миру, некий космос, где человеку уютно и спокойно, в отличие от хаоса, царящего за стенами дома, «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода»¹. Понятие дома связывается в мировой культуре со своим народом, страной, правом, нравственностью, памятью, верностью заветам предков и т. п. В самом высоком своем значении дом – это храм, в котором возможно спасение человеческой души, установление связи между бытом и бытием, земным и небесным².

* Кандидат педагогических наук, доцент кафедры русской филологии и методики преподавания русского языка Оренбургского государственного университета.

¹ А. Топорков, *Дом*, в кн.: *Славянская мифология: энциклопедический словарь*, Москва 1995, с. 168.

² В. Г. Щукин, *Спасительный кров. О некоторых мифопоэтических источниках славянской концепции Дома*, в кн.: *Из истории русской культуры*, т. 5 (XIX век), Москва 1996, с. 589–609.

В русской классической прозе, ориентированной на традиционную ценностную систему, образ дома, выполняя самые разные функции (дом как фон, на котором развивается действие; дом как средство характеристики его владельцев; дом как «зеркало русской действительности»; дом как «действующее лицо» и др.), как правило, сохраняет свое архетипическое значение (произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого).

Однако в первой половине XX века, в период грандиозных социальных потрясений, когда устоявшийся уклад, миромоделирующий порядок подвергся опустошительному разрушению, понятие «дом» как жизненное пространство человека, семья, Отечество подверглось трансформации. Исконные ценности были пересмотрены и приспособлялись к новой реальности, теряя прежние знакомые понятные ориентиры. В художественной литературе этого периода можно наблюдать значительное изменение традиционной семантики данного образа: дом превращается в антидом, символически обозначает распад бытия, кризис мира в целом и, по сути, утрачивает свою сущность, становится символом разрушения онтологической гармонии, сакральной ценности мироздания, божественно-упорядоченного течения жизни (М. А. Булгаков, Ф. В. Гладков, М. М. Зощенко, И. А. Ильф и Е. П. Петров, Ю. К. Олеша, Б. А. Пильняк, А. Н. Толстой и др.).

Признавая центральное, структурообразующее положение архетипа «дом» в художественном мире Булгакова (А. А. Кораблев, В. Я. Лакшин, Ю. М. Лотман, Н. С. Пояркова, Е. А. Яблоков и др.), исследователи в основном обращаются к крупным произведениям писателя (романы *Белая гвардия*, *Мастер и Маргарита*, пьесы *Дни Турбиных*, *Зойкина квартира* и др.). В то же время не меньший интерес представляет и малая проза М. А. Булгакова – *№ 13 – Дом Элит-Рабкоммуна* (1922), *Записки на манжетах* (1923), *Воспоминание* (1924), *Площадь на колесах* (1924), *Самогонное озеро* (1926), *Трактат о жилище* (1926) и др., – в которой отразились горькие раздумья о крушении старого мира и вечных человеческих ценностей, попытки автора осмыслить изменения, связанные с новым политическим строем, мучительные поиски нравственного идеала.

В малой прозе М. А. Булгакова наиболее устойчивой является реализация архетипической бинарной оппозиции «космос – хаос», имеющей конкретное воплощение в антиномических парах «дом – антидом» и «дом – бездомье». Как справедливо отмечает Ю. М. Лотман, «традиция эта исключительно значима для Булгакова, для которого символика „до-

ма-антидома” становится одной из организующих на всем протяжении творчества»³.

Первый компонент оппозиции реализуется в произведениях Булгакова имплицитно в двух лексических значениях – «как жилое здание, и как свое жилье», а также «семья, люди, живущие вместе, их хозяйство»⁴. Изображая дом уютным, наполненным приятными запахами, звуками, вещами, автор как бы напоминает о его истинном статусе жилого человеческого пространства, который с древних времен определялся наличием предметов, призванных символизировать идеи «освоенности, богатства, изобилия, плодородия»⁵:

У нэпманов оказалось до чрезвычайности хорошо. Чай, лимон, печенье, горничная, всюду пахнет духами, серебряные ложки (примечание для испуганного иностранца: платоническое удовольствие), на пианино дочь играет «Молитву девы», диван, «не хотите ли со сливками»...⁶

Вещи, наполняющие пространство дома, имеют особую значимость для Булгакова:

Для него это Вещи с большой буквы, и они легко трансформируются в вещи литературные. Это часть нормы, без которой немыслима жизнь, отсутствие которых – помеха творчеству⁷.

Именно из конкретно-значимых вещей складывается собственно булгаковский быт и быт его героев. Так, обязательным признаком дома в прозе писателя становятся книги, которые «подразумевают не только духовность, [...] но и особую атмосферу интеллектуального уюта»⁸:

Я сладострастно улыбнулся, сел в драное кресло и развернул томик Марка Твена. О, миг блаженный, светлый час!...⁹

Для героя Булгакова становится неважным, что в доме «драное кресло», и что это вовсе и не дом, а комната в «самой знаменитой квартире в Москве», где только в десять часов вечера и всего на четверть часа

³ Ю. М. Лотман, *Дом в «Мастере и Маргарите»*, в кн.: он же, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2004, с. 314.

⁴ С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Москва 1992, с. 174.

⁵ А. К. Байбурин, *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*, Ленинград 1983, с. 115.

⁶ М. Булгаков, *Столица в блокноте*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, Москва 1989, с. 255.

⁷ М. О. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова*, Москва 1988, с. 213.

⁸ Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*, Москва 1999, с. 272.

⁹ М. Булгаков, *Самогонное озеро*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, с. 320.

«утих проклятый коридор» – главное, что появилась сама возможность получить наслаждение от чтения.

Наряду с книгами неизменными атрибутами гармоничного жизненного пространства являются в произведениях Булгакова также:

– тишина: «Тишина – это великая вещь, дар богов и рай – это есть тишина»¹⁰;

– тепло: «Утром и вечером, словно по волшебству, серые гармонии труб во всех 75 квартирах наливались теплом. В кронштейнах на площадках горели лампы...»¹¹;

– свет: «Я живу. Все в той же комнате с закопченным потолком. У меня есть книги, и от лампы на столе лежит круг»¹².

Лишившись «настоящего» дома, герои Булгакова пытаются «окультурить» любое место, пригодное для жилья, страстно жаждут «если не дома, то хотя бы того, что прозаически зовется „жилплощадью“»¹³:

[...] лишь только я подниму голову, встречаю над собой потолок. Правда, это отвратительный потолок – низкий, закопченный и треснувший, но все же он потолок, а не синее небо в звездах над Пречистенским бульваром, где, по точным сведениям науки, даже не 18 градусов, а 271, – и все они ниже нуля. А для того, чтобы прекратить мою литературно-рабочую жизнь, достаточно гораздо меньшего количества их. У меня же под черными фесто-нами паутины – 12 выше нуля, свет, и книги, и карточка жилтоварищества. А это значит, что я буду существовать столько же, сколько и весь дом. Не будет пожара – и я жив¹⁴.

По словам Елены Сергеевны, «Для М. А. квартира – магическое слово. Ничему на свете не завидует – квартире хорошей! Это какой-то пункт у него» (23 августа 1934 года, дневник Е. С. Булгаковой)¹⁵. В малой прозе 1920-х годов отразится не только жажда обретения дома (*Воспоминание, Москва 20-х годов*), но и стремление к сохранению отдельного жилья (*Сорок сороков, Московские сцены*). Главная идея этих разных по содержанию и жанру произведений – «жилище есть основной камень жизни человеческой»¹⁶. Так, рассказ *Воспоминание* имеет автобиографи-

¹⁰ М. Булгаков, *Москва 20-х годов*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, с. 439.

¹¹ М. Булгаков, № 13 – *Дом Элит-Рабкоммуна*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, с. 242.

¹² М. Булгаков, *Воспоминание*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, с. 383.

¹³ В. Я. Лакшин, *О Доме и Бездомье (Александр Блок и Михаил Булгаков)*, «Литература в школе» 1993, № 3, с. 21.

¹⁴ Там же, с. 378.

¹⁵ Цит. по: М. О. Чудакова, *Жизнеописание...*, с. 213.

¹⁶ М. Булгаков, *Москва 20-х годов...*, с. 437.

ческую основу, в нем описываются трудности, связанные с пропиской Булгакова в квартире № 50 на Большой Садовой, 10. Как вспоминает И. С. Раабен, первая московская машинистка Булгакова:

Он (Булгаков) жил по каким-то знакомым, потом решил написать письмо Надежде Константиновне Крупской. Мы с ним письмо это вместе долго сочиняли. Когда оно уже было напечатано, он мне вдруг сказал: «Знаете, пожалуйста, я его лучше перепишу от руки». И так и сделал. Он послал письмо, и я помню, какой он довольный прибежал, когда Надежда Константиновна добилась для него большой 18-метровой комнаты где-то в районе Садовой¹⁷.

Автор не без иронии описывает свою временную бездомность «Два раза я спал на кушетке в передней, два раза – на стульях и один раз – на газовой плите. А на шестую ночь я пошел ночевать на Пречистенский бульвар» и искренне благодарит за предоставленную возможность получить «разрешение на совместное жительство»: «Самое главное, забыл я тогда поблагодарить. Вот оно неудобно как... Благодарю вас, Надежда Константиновна»¹⁸.

Однако в фельетонах *Сорок сороков*, *Московские сцены*, *Москва 20-х годов* М. А. Булгаков выражает неприязненное отношение к приспособленцам, «самым сообразительным», «гениальным» современникам, которым удалось сохранить свою жилплощадь, защищаясь от выселения или уплотнения. Одни из них «обрастают мандатами, как шерстью», поэтому их «не выселили, и не выселят», другие намеренно «гадят» в квартире, «соорудив в столовой нечто вроде глиняного гроба», проковыряв «во всех стенах громадные дыры», развесив по стенам портреты вождей пролетариата, Маркса, Луначарского и Троцкого, и прописав Зинаиду Ивановну, кузена из Минска и кухарку Сашу, третьи просто «взяли и не вытряхнулись», когда «однажды на грузовике приехал какой-то и привез бумажку „вытряхайтесь“!!».

Рассматривая реализацию первого компонента антиномических пар «дом – антидом» и «дом – бездомье» в малой прозе Булгакова, можно заметить, что архетипическое значение понятия «дом» деформируется. Само наличие традиционных характеристик «дома» в некоторых произведениях свидетельствует лишь о непреодолимой тоске по утраченному уюту и покою. Так, например, счастье от получения ордера «на совместное жительство» (рассказ *Воспоминание*) омрачается отсутствием электричества, которое «было сломано уже неделю, и мой друг освещался

¹⁷ И. С. Раабен, *В начале двадцатых*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове*, Москва 1988, с. 129.

¹⁸ М. Булгаков, *Воспоминание...*, с. 383.

свечами, при свете которых его тетка вручила свое сердце и руку его дяде», тепла («отопление тоже сломалось») и необходимых для жизни вещей («я заснул на дырявом диване»). А в фельетоне *Триллионер* писатель, противопоставляя неустроенное жилище московской литературной богемы «уютному» дому нэпманов, в котором «до чрезвычайности хорошо», иронично замечает, что от бестактных вопросов очаровательной хозяйки «я подавился чаем, и золотушная „Молитва девы” показалась мне данс-макабром».

Как мы отмечали выше, собственно дом в малой прозе М. А. Булгакова противостоит ложному дому, внутренне дисгармоничному, inferнальному, в описании которого настойчиво повторяющимися мотивами становятся:

– грязь: «на лестнице без перил были разлиты щи, и поперек лестницы висел оборванным толстый, как уж, кабель»¹⁹;

– холод: «Наталья Егоровна бросила этой зимой мочалку на пол, а отодрать ее не могла, потому что над столом 9 градусов, а на полу совсем нет градусов и даже одного не хватает»²⁰;

– теснота: «в игрушечно-зверино-тесной комнате у голодного Слезкина родился сын»²¹;

– темнота: «из всех кронштейнов лампы исчезли, и наступал ежевечерно мрак»²²;

– шум: «в 8 часов вечера, когда грянул лихой матлот и заплясала Аннушка, жена встала с дивана и сказала: – Больше я не могу»²³;

– незащищенность личного частного пространства: «Нилушкин Егор два раза в неделю обходил все 75 квартир. Грохотал кулаками в запертые двери, а в незапертые входил без церемонии, хоть будь тут голые бабы, пролезал под сырыми подштанниками и кричал сипло и страшно...»²⁴.

Поскольку «москвичи утратили и самое понятие слова „квартира” и словом этим наивно называют что попало»²⁵, антидом реализуется в самых невероятных вариантах: «картонка для шляп» («Куда я вошел? Черт меня знает! Было что-то темное, как шахта, разделенное фанерными

¹⁹ М. Булгаков, *Москва 20-х годов...*, с. 437.

²⁰ Там же, с. 440.

²¹ М. Булгаков, *Записки на манжетах*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 482.

²² М. Булгаков, *№ 13 – Дом Элит-Рабкоммуна...*, с. 244.

²³ М. Булгаков, *Самогонное озеро...*, с. 324.

²⁴ М. Булгаков, *№ 13 – Дом Элит-Рабкоммуна...*, с. 245.

²⁵ Там же, с. 437.

перегородками на пять отделений, представляющих собой большие продолговатые картонки для шляп»²⁶, «трубка телефона» («Эти трое жили в трубке телефона. Представьте себе вы, живущие в Берлине, как бы вы себя чувствовали, если б вас поселили в трубке. Шепот, звук упавшей на пол спички был слышен через все картонки, а ихняя была средняя»)²⁷, «типография» («Предоставить товарищу такому-то квартиру в доме № 7 (там, где типография)»)²⁸, «площадь на колесах» («Пурцман с семейством устроился. Завесили одну половину – дамское – некурящее. Рамы все замазали. Электричество – не платить. Утром так и сделали: как кондукторша пришла – купили у нее всю книжку. Сперва ошалела от ужаса, потом ничего. И ездим»)²⁹.

В фельетоне *Площадь на колесах* описывается совершенно абсурдная ситуация обустройства дома в трамвае. Герой рассказа саркастически замечает, что отсутствие в Москве квартир заставило его обжить столь необычную жилплощадь после ночевки у Карабуева в ванне, где «удобно, только капает», и у Щуевского на газовой плите, «удобная штука, какой черт! – винтики какие-то впиваются, и кухарка недовольна». Этот «дом» наделяется жильцами всеми необходимыми атрибутами нормального человеческого жилища: стелятся ковры, развешиваются картины известных художников, устанавливаются печь и плита, устраивается уборная и даже намереваются к Новому году нарядить елку: «Ездим, дай бог каждому такую квартиру!»³⁰.

Наиболее распространенным вариантом антидома в малой прозе М. А. Булгакова является коммунальная квартира. По определению Ю. М. Лотмана,

Квартира – хаос, принявший вид дома и вытеснивший его из жизни. То, что дом и квартира (разумеется, особенно коммунальная) предстают как антиподы, приводит к тому, что основной бытовой признак дома – быть жилищем, жилым помещением – снимается как незначимый; остаются лишь семиотические признаки. Дом превращается в знаковый элемент культурного пространства³¹.

Булгаковская коммунальная квартира имеет все вышеперечисленные признаки, отличающие антидом от дома, но не сводится только к ним,

²⁶ М. Булгаков, *Москва 20-х годов...*, с. 437.

²⁷ Там же, с. 438.

²⁸ Там же, с. 438.

²⁹ М. Булгаков, *Площадь на колесах*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 426.

³⁰ Там же, с. 427.

³¹ Ю. М. Лотман, *Дом в «Мастере и Маргарите»...*, с. 320.

поскольку архетипическое значение жилища включает еще и гармонию человеческих взаимоотношений. Писатель с болью отмечает, что рушатся не только связи между людьми, вынужденными жить рядом (соседи, пользующиеся общим коридором, кухней, ванной и т. п.), но и представления о дружной семье вообще: мужа избивают жен («В два часа ночи квартхоз, разговевшись, выбил все стекла, избил жену и свой поступок объяснил тем, что она заела ему жизнь»)³², жены «грызут» мужей («А дома сидеть нам невозможно, потому что жена меня грызет. – Ведьма? – спросил неизвестный. Форменная, – признался Хикин»)³³, а дети не дают никакого покоя («И завьли дети на печке, и начался ад кромешный в сцепщиковом семействе»)³⁴.

Семейно-этическое пространство коммунальной квартиры в малой прозе М. А. Булгакова, по нашим наблюдениям, характеризуется:

– злобой: «А, чтоб вы издохли! Дверью больше хлопайте у щита! Что я вам, каторжный»³⁵;

– пьянством: «в соседней комнате хозяйка квартиры варит самогон и туда шмыгают какие-то люди с распухшими лицами»³⁶;

– жестокостью: «А некий молодой человек, у которого в „квартире“ поселили божью старушку, однажды в воскресенье, когда старушка вернулась от обедни, встретил ее словами: – Надоела ты мне, божья старушка! И при этом стукнул старушку безменом по голове»³⁷.

Второй компонент оппозиции «дом – бездомье» также является важным в рассматриваемых произведениях. Тема бездомья актуализируется в мотивах:

– утраты дома: «И вот тут в безобразнейшей наготе предо мной встал вопрос... о комнате. Человеку нужна комната. Без комнаты человек не может жить»³⁸;

– временного пристанища: «Ночью я ночевал, а днем я ходил в домовое управление и просил, чтобы меня прописали на совместное жительство»³⁹;

– гибнущего дома: «Девятьсот тридцать человек проснулись одновременно. Увидели – змеиным дрожанием окровавились стекла. [...]

³² М. Булгаков, *Самогонное озеро...*, с. 322.

³³ М. Булгаков, *Сапоги невидимки*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, с. 448.

³⁴ Там же, с. 449.

³⁵ М. Булгаков, *№ 13 – Дом Элит-Рабкоммуна...*, с. 245.

³⁶ М. Булгаков, *Столица в блокноте...*, с. 254.

³⁷ М. Булгаков, *Москва 20-х годов...*, с. 441.

³⁸ М. Булгаков, *Воспоминание...*, с. 379.

³⁹ Там же, с. 380.

И на небе не осталось никакого знака, что сгорел знаменитый № 13 – дом Эльпит-Рабкоммуна»⁴⁰.

Неимение постоянного жилья оборачивается для писателя бесконечными попытками его обретения: «Я не могу достать комнату. Она стоит 20 миллиардов, я получаю четыре. Пока я не допишу романа, мы не можем ни на что надеяться. Терпи»⁴¹.

Характеризуя архетипическую бинарную оппозицию «космос – хаос», реализующуюся в малой прозе Булгакова в антиномических парах «дом – антидом» и «дом – бездомье», мы пришли к следующим выводам:

Первый компонент оппозиций, имея традиционные признаки обжитого пространства (тишина, тепло, свет, книги), свидетельствует о непреодолимой тоске по утраченному порядку, уюту, стабильности.

Настойчиво повторяющиеся мотивы холода, тесноты, темноты, шума, незащищенности личного приватного пространства превращают дом в антидом, наиболее распространенным вариантом которого является коммунальная квартира. Имея все внешние признаки ложного дома, коммунальная квартира характеризуется разрушением гармонии человеческих взаимоотношений: злобой, пьянством, жестокостью.

Мотив бездомности актуализируется в рассмотренных произведениях в нескольких вариантах; с одной стороны, он связан с потерей дома и его поиском, а с другой – с отсутствием дома как такового.

Наблюдаемые нами изменения, произошедшие в смысловом поле «дом» позволяют говорить о деформации архетипа в малой прозе Булгакова.

⁴⁰ М. Булгаков, *№ 13 – Дом Эльпит-Рабкоммуна...*, с. 250.

⁴¹ М. Булгаков, *Самогонное озеро...*, с. 324.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Инга Васильевна Панко**

Венгрия

ОБРАЗ ОГНЯ В РАННИХ РАССКАЗАХ М. А. БУЛГАКОВА

В мифологии народов мира огонь выступает как первичный материал для космогенеза. В то же время, во многих эсхатологических мифах огонь несет гибель вселенной. В славянской мифологии мы встречаем представления о двух видах огня: земном и небесном. Огонь – одна из основных стихий, символ Духа и Бога, торжества света и жизни над мраком и смертью, символ всеобщего очищения¹. В Библии огонь непосредственно связан с судом: «А нынешние небеса и земля [...] сберегаются огню на день суда и погибели нечестивых человеков»². Кроме того, огонь сопровождает явление Божье: «И я видел: и вот бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него»³. Огонь ассоциируется также со светом, жизнью и с духовной зрелостью. Огонь

* *Inga Panco* – аспирантка докторской школы русской литературы Сегедского университета.

¹ *Огонь*, <<http://www.glossword.info/index.php/term/36-entsiklopediya-simvoliki,938-ogon-xhtml>>.

² 2 Пет. 3:7.

³ Иез. 1:4.

стихийный противопоставлен огню домашнему, несущему свет и тепло. В фольклоре и обрядности огонь сжигает, уничтожает и одновременно возрождает к новой жизни, очищает, возвращает молодость и здоровье⁴.

Тема огня в ранних рассказах М. Булгакова интересует уже хотя бы своей относительной малоизученностью. Как известно, писатель придавал огню огромное значение, наделяя его ролью первоэлемента жизни человеческой, дарующего свет и тепло, но помимо этого обладающего и другими свойствами, можно сказать, «волшебными», которые могут исцелить, спасти от зимних вьюг и обнадежить в моменты грусти и одиночества. Этот образ огня можно поставить в один ряд с вещами «с большой буквы», которые способны превратить дом в настоящую крепость и благодаря которым и семейные отношения становятся крепче. Лампа под абажуром, книги, огонь в печи – все это в произведениях Булгакова имеет колоссальное значение, является центром домашнего микрокосмоса.

Огонь проявляет свою волшебную целительную способность в рассказе *Налет* и позже в романе *Белая гвардия*:

Она лбом и щекой прижалась к полу, потом, всей душой вытягиваясь, стремилась к огоньку, не чувствуя уже жесткого пола под коленями. Огонек разбух, темное лицо, врезанное в венец, явно оживало, а глаза выманивали у Елены все новые и новые слова⁵.

В романе *Мастер и Маргарита* огонь пожирает ресторан, полыхает в магазине Торгсина, бушует в доме № 302-бис и охватывает подвальчик Мастера. Огонь выступает здесь как стихия, очищающая мир от скверны, как пламя Апокалипсиса, как символ нового возрождения, новой жизни. Мастер и Маргарита умирают для нашего мира, и подвальчик Мастера сгорает. Но их ждет новая жизнь в ином мире – так же, как был сожжен и вновь возрожден из пепла роман Мастера. Символика огня понятна сразу, потому что она укоренена в глубокой древности и стала архетипом, впечатанным в наше мифологическое сознание. Огонь губит и очищает, сжигает старый мир, чтобы смог родиться новый. Воланд приносит огонь в Москву, чтобы покарать «новый Вавилон» и очистить его⁶. Дома горят для того, чтобы были построены новые, лучше прежних:

⁴ *Мотив огня в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба»*, <<http://revolution.allbest.ru/literature/00378737.html>>.

⁵ М. Булгаков, *Белая гвардия*, в кн.: он же, *Белая гвардия. Мастер и Маргарита*, Минск 1988, с. 254.

⁶ *Цветовая символика в романе «Мастер и Маргарита»*, <<http://bulgakov.lit-info.ru/review/bulgakov/007/618.htm>>.

– Я помогал пожарным, мессир, – ответил Коровьев, указывая на разорванные брюки.

– Ах, если так, то, конечно, придется строить новое здание.

– Оно будет построено, мессир, – отозвался Коровьев, – смею уверить вас в этом.

– Ну, что ж, остается пожелать, чтобы оно было лучше прежнего, – заметил Воланд⁷.

Опубликованный в газете «Гудок» от 25 декабря 1923 года рассказ *Налет* имеет подзаголовок: *В волшебном фонаре*. Главный герой – еврей Абрам, который чудом остается жив после расстрела, а его русский товарищ Стрельцов погибает. Сам расстрел происходит у штабелей дров. Дрова, много лет спустя привезенные в клуб, где работает Абрам, провоцируют его на воспоминания о трагических событиях⁸. Не случайно М. Булгаков выбирает древнееврейские имена для своих персонажей. Абрам означает «отец народов», «патриарх»⁹. В Ветхом Завете Аврам по господнему выбору становится отцом народов:

[...] ты будешь отцом множества народов. И не будешь ты больше называться Аврамом, но будет тебе имя: Авраам, ибо я сделаю тебя отцом множества народов¹⁰.

Булгаковский Абрам – человек ничем не примечательный, стеснительный, кажется довольно уязвимым, больше похож на воробья, чем на бывшего красноармейца:

Маленький, взъерошенный, как воробей, вылез из заднего ряда и попал в пламя во всей своей красоте. На нем была куртка на вате, как некогда носили лабазники, и замечательные, на всем рабфаке и вряд ли в целом мире не единственные штаны: коричневые, со странным зеленоватым отливом, широкие вверху и узкие внизу¹¹.

Желтый огонь подтолкнул Абрама к рассказу про налет петлюревцев, про кружащую метель и про то, как он чудом остался жив.

Як Грузный – полная противоположность Абраму, с виду храбрый красноармеец, не знающий уныния человек, да к тому же и с «говорящей» фамилией:

⁷ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Белая гвардия...*, с. 635.

⁸ *Булгаковская энциклопедия*, <<http://www.bulgakov.ru/n/nalet/>>.

⁹ *Значение имени Абрам*, <<http://mag.org.ua/names/name338.html>>.

¹⁰ Быт. 17:4.

¹¹ М. Булгаков, *Налет. В волшебном фонаре*, <http://www.erlib.com/Михаил_Булгаков._Налет._В_волшебном_фонаре\1>.

Остальные сидели на дырявых стульях полукругом и слушали, как повествовал Грузный. Як басом рассказал про атаки, про студеные ночи, про жгучую войну. Получилось так, что Як был храбрый и неунывающий человек. И действительно, он был храбрый¹².

Иаков – Йааков – происходит от глагола «акав», что значит «запирать», в смысле «преодолевать», «одерживать победу», а также «оставлять след» и «следовать»; это тот, кому суждено бороться и победить, а также – «оставить след», то есть стать образцом, или прообразом¹³. В Ветхом Завете Иаков продолжает дело, начатое Авраамом:

Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему. И будет потомство твое как песок земной...¹⁴

«Новозаветный» Абрам остается в живых после расстрела, так как он должен рассказать о чудесной силе желтого огня, а миссия Якова – продолжить дело Абрама, то есть напоминать потомству об удивительной связи человека и огня, а также о его исцеляющей способности.

Налет – рассказ-картина, видение, возникающее с какой-то внезапной неотвратимостью, как бы «в волшебном фонаре». В *Налете*, как и в отрывке *В ночь на третье число* и в романе *Белая гвардия*, протиповоставляются друг другу образы «война» и «дом». Только образ войны здесь – наяву, а образ дома – воображаемый¹⁵.

Храп. Потом ударило огнем второй раз [...]. Тогда он вспомнил почему-то огонь в черной печечке, недописанную акварель на стене – зимний день, дом, чай и тепло. Понял, что случилось именно то нелепое и страшное, что мерещилось, когда Абрам, пугливо и настороженно стоя на посту, представлял себе, глядя в вертящуюся метель. Так вот все и кончилось, – думал он, – как я и полагал. Акварели не увижу ни в коем случае больше, ни огня. И ничего не случится. Нечего ждать – конец¹⁶.

Сцену налета наблюдали два безмолвных свидетеля: огонь за полотном и станционный огонь. Их характеризует разная цветовая гамма:

Светились два огня – белый на станции, холодный и высокий, и низенький, похороненный в снегу на той стороне, за полотном. Мело все реже, все

¹² Там же.

¹³ Д. Щедровицкий, *Введение в Ветхий Завет. I Книга Бытия*, <<http://www.klikovo.ru/db/book/msg/5609>>.

¹⁴ Быт. 28:13.

¹⁵ Л. Яновская, *Творческий путь Михаила Булгакова*, Москва 1983, с. 71.

¹⁶ М. Булгаков, *Налет*...

жиже, и не гудело, и не шарахало, высыпая в лицо и за шею сухие, холодные тучи, летела ровно и плавно в конусе слабеющая метель¹⁷.

Станционный огонь как бы символизирует новый мир, созданный революцией. Он холодный, чужой, рожденный насилием и метелью, его цветовая символика отрицательна. Белый цвет может обозначить смерть, болезнь, зло, отчуждение, страдание. Например, в стихотворениях А. Блока белый цвет часто обозначает мертвенность, тоску, отчужденность, транс¹⁸. Огню за полотном присуща другая цветовая гамма: «а желтоватый, низенький, был неизменен»¹⁹. Как известно, желтый цвет – цвет золота, символ солнца и божественной власти, цвет жизни, тепла и уюта²⁰. И. В. Гете в своей теории цвета связывает желтый цвет «в его наивысшей чистоте» с природой светлого начала. Желтый цвет обладает для него радостными, разнообразно насыщенными, нежно чарующими свойствами. Желтый цвет располагается на позитивно-активной стороне цветовой шкалы²¹. Благодаря огню Абрам выживает, чтобы потом, если понадобится, воевать за шипение в трехлинейной лампочке и за желтый огонь.

Огонь за полотном был замечен Абрамом после налета петлюровцев, он помогает ему выбраться из метели и добраться до сторожки:

Высокий огонь на станции ослабел, а желтоватый, низенький, был неизменен. Его первым увидел Абрам, приподняв веки, и очень долго, как прикованный, смотрел на него. Огонь был неизменен, но веки Абрама то открывались, то закрывались, и поэтому чудилось, что тот огонь мигает и щурится. Прошел немного, свалился и опять пополз к полотну, никогда не теряя из виду желтый огонь [...] а Абрам смотрел вперед на желтый огонь и видел его совсем близко. Он шипел в трехлинейной лампочке²².

Абрам знал и чувствовал, что, если он окажется рядом с огнем, непременно выживет, поэтому так упорно идет к нему, несмотря на боль и метель:

Мысли у Абрама были странные, тяжелые, необъяснимые и вялые – о том, почему он не сошел с ума, об удивительном чуде и о желтом огне [...]. Прошел немного, свалился и опять пополз к полотну, никогда не теряя из виду желтый огонь²³.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Символика цвета Белый*, <http://www.mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism/#5>.

¹⁹ М. Булгаков, *Налет...*

²⁰ *Символика*, <<http://simvolika.com.ua/node/51>>.

²¹ Я. Л. Обухов, *Символика цвета*, <<http://www.sitv.ru/download/school/simvolika.pdf>>.

²² М. Булгаков, *Налет...*

²³ Там же.

Оказавшись вблизи огня, Абрам начинает бороться за жизнь, огонь, в свою очередь, выполняет миссию целителя, очищает засорившийся мозг и сердце, чтобы потом наполнить их акварелью и огнем в черной печечке:

Абрам хотел мучительный желтый огонь в мозгу вынуть и выбросить, но огонь упорно сидел и выжигал все, что было внутри оглохшей головы. Ледяная стрелка в сердце делала перебой, и часы жизни начинали идти странным образом наоборот, холод вместо жара шел от головы к ногам, свечка перемещалась в голову, а желтый огонь в сердце [...] ²⁴.

Записки юного врача – цикл, состоящий из рассказов *Полотенце с петухом*, *Крещение поворотом*, *Стальное горло*, *Вьюга*, *Тьма египетская*, *Пропавший глаз* и *Звездная сыпь*. Все эти рассказы в 1925–26 годах публиковались в московском журнале «Медицинский работник», а также (*Стальное горло*) в ленинградском журнале «Красная панорама» ²⁵. В *Записках юного врача* огонь и больничный фонарь выступают как образы-символы, сотоварищи главного героя, утешают в моменты малодушия, поддерживают его во время душевного одиночества и тоски по цивилизованному миру.

В *Записках юного врача* все время свершается нечто прекрасное – на помощь человеку, погибающему от болезни, невежества, несчастного случая, приходит светлый разум интеллигента, его воля, всепобеждающий самоотверженный долг ²⁶. Цикл открывается рассказом *Полотенце с петухом*, в котором описан приезд главного героя в земскую Муршинскую больницу в 40 верстах от уездного города Грачевки в Смоленской губернии 17 сентября 1917 года ²⁷. При виде своей «резиденции» герой восклицает:

И тут же мутно мелькнула в голове вместо латинских слов сладкая фраза, которую спел в ошалевших от качки мозгах полный тенор с голубыми ляжками:

– «Привет тебе... при-ют свя-щенный...».

Прощай, прощай надолго, золото-красный Большой театр, Москва, витрины... ах, прощай ²⁸.

²⁴ Там же.

²⁵ *Характеристика «Записок юного врача»*, <<http://orelmed.narod.ru/creativ1/characteristika.html>>.

²⁶ Л. Яновская, *Творческий путь...*, с. 27.

²⁷ *Булгаковская энциклопедия...*

²⁸ М. Булгаков, *Записки юного врача*, <<http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/proza/zapiski-vracha/polotence-s-petuhom.htm>>.

Эти слова из арии Фауста (опера Ш. Гуно) указывают на связь дома с потусторонним миром, в то же время, больница – единственное место во всей деревне, где горит керосиновый фонарь – след цивилизации. Свою «резиденцию» рассказчик описывает так:

Я содрогнулся, оглянулся тоскливо на белый облупленный двухэтажный корпус, на небеленые бревенчатые стены фельдшерского домика, на свою будущую резиденцию – двухэтажный, очень чистенький дом с гробовыми загадочными окнами, протяжно вздохнул²⁹.

Описание дома молодого врача автобиографично, ведь сам М. Булгаков работал врачом в Никольском:

«В Никольское приехали поздно, никто, конечно, не встречал. Там был двухэтажный дом врачей. Дом этот был закрыт; фельдшер пришел, принес ключи, показывает – „вот ваш дом”» [...]. Дом состоял из двух половин с отдельными входами: рассчитан он был на двух врачей, необходимых больнице. Но второго врача не было. «Наверху была спальня, кабинет, внизу столовая и кухня. Мы заняли две комнаты, стали устраиваться»³⁰.

Описание дома врача перекликается и с описанием дома из сна Маргариты, в котором она увидела Мастера:

Приснилась неизвестная Маргарите местность – безнадежная, унылая, под пасмурным небом ранней весны [...], а далее, – меж деревьев, за каким-то огородом, – бревенчатое зданье, не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что³¹.

В рассказе *Полотенце с петухом* врача от холодного и сырого сентябрьского дня спасает огонь:

Человеку, в сущности, очень немного нужно. И прежде всего ему нужен огонь. Сидел, скорчившись, сидел в одних носках, и не где-нибудь в кабинете, а сидел в кухне и, как огнепоклонник, вдохновенно и страстно тянулся к пылающим в плите березовым поленьям³².

В рассказах *Стальное горло*, *Крещение поворотом*, *Звездная сыпь* и *Тьма египетская* молодой врач настойчивее, чем прежде, мечтает о городе и об электрических фонарях:

Итак, я остался один. Вокруг меня – ноябрьская тьма с вертящимся снегом, дом завалило, в трубах завывало. Все двадцать четыре года моей жизни

²⁹ Там же.

³⁰ М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова*, Москва 1988, с. 58.

³¹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 486.

³² М. Булгаков, *Записки юного врача*...

я прожил в громадном городе и думал, что вьюга воет только в романах. Оказалось: она воет на самом деле. Там было электричество, четыре врача, с ними можно было посоветоваться, во всяком случае не так страшно³³.

Вся деревня тонет во мраке, отсутствие электрических фонарей наводит на молодого врача тоску, грусть и страх. Тусклая (или потухшая) электрическая лампочка для М. Булгакова – знак, символ человеческой неустроенности, поражения, едва ли не смерти:

О, только тот, кто сам был побежден, знает, как выглядит это слово! Оно похоже на вечер в доме, в котором испортилось электрическое освещение. [...] Словом, оно похоже на смерть³⁴.

В *Записках юного врача* единственный луч цивилизации в деревне – это больничный фонарь:

На дворе была слякоть, туман, черная мгла, в которой тусклыми, расплывчатыми пятнами светились окна фельдшерского домика и керосиновый фонарь у ворот³⁵,

далее в рассказе *Стальное горло*:

Помню, я пересек двор, шел на керосиновый фонарь у подъезда больницы, как зачарованный смотрел, как он мигает. Крупный снег шел, все застлало. Фонарь горел, и дом мой был одинок, спокоен и важен³⁶.

Больничный фонарь в рассказах указывает не только на наличие цивилизации, он также имеет волшебную способность успокаивать и обнадеживать в трудные моменты. Фонарь появляется именно тогда, когда у героя нет надежды на изменение своего положения:

[...] фонарь у ворот больницы. Он мигал, таял, вспыхивал и опять пропал и манил к себе. И при взгляде на него несколько полегчало в одинокой душе [...]³⁷.

Тьма, охватившая лишенное фонарей село, вполне сравнима с темной крестьян, по-своему истолковывающих указания доктора, иной раз это приводит едва ли не к гибели пациентов от неправильного приема лекарств. В финале рассказа *Тьма египетская* врач видит сон, где он сам, фельдшер и медсестры становятся рыцарями, которым предстоит победить народную темноту:

³³ Там же.

³⁴ М. Чудакова, *Жизнеописание...*, с. 274.

³⁵ М. Булгаков, *Записки юного врача...*

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

Потянулась пеленою тьма египетская [...] и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь... В глуши. Но не один. А идет моя рать: Демьян Лукич, Анна Николаевна, Пелагея Иванна. Все в белых халатах, и все вперед, вперед [...]»³⁸.

В этом сне обнаруживается упорное желание молодого врача просветить крестьян, попытаться заронить в их сердца зерно цивилизации.

В рассказе *Тьма египетская*, как ни в одном другом, главному герою не хватает городской жизни и большого города. Он заброшен так далеко, что его местонахождение можно назвать необитаемым островом, где, кроме снега и тьмы, ничего другого нет, только одна безнадежность:

Где же весь мир в день моего рождения? Где электрические фонари Москвы? Люди? Небо? За окошками нет ничего! Тьма...

Мы отрезаны от людей. Первые керосиновые фонари от нас в девяти верстах на станции железной дороги. Мигает там, наверное, фонарик, издыхает от метели. Пройдет в полночь с воем скорый в Москву и даже не остановится – не нужна ему забытая станция, погребенная в буране...

Первые электрические фонари в сорока верстах, в уездном городе. Там сладостная жизнь. Кинематограф есть, магазины. В то время как воем и валит снег на полях, на экране, возможно, плывет тростник, качаются пальмы, мигает тропический остров³⁹.

Рассказчику остается смириться со своей судьбой и дожидаться окончания метели как в своей судьбе, так и за окнами дома, а она как будто сговорилась с чертом и решила буяннить всю ночь напролет. Лишь огонь может утешить и обнадежить:

Жаркий блеск метнулся по нашим лицам, в груди теплело от водки. Метель загудела где-то в дымоходах, прошелестела за стеной. Багровый отсвет лег на темный железный лист у печки. Благословение огню, согревающему медперсонал в глуши!⁴⁰

В произведениях М. Булгакова образ огня появляется в разных ипостасях: в ранних рассказах огонь фигурирует как символ спасения от вьюг и метелей, в более поздних произведениях становится символом дома, семьи. В романе *Мастер и Маргарита* огонь однозначно имеет апокалиптическую символику. Но анализ этой проблематики – тема другой статьи.

³⁸ Булгаковская энциклопедия...

³⁹ М. Булгаков, *Записки юного врача*...

⁴⁰ Там же.

*Евгений Александрович Яблоков**

Россия

ПРОБЛЕМА ФИНАЛЬНОЙ ДАТИРОВКИ В РАССКАЗЕ *МОРФИЙ*

Настоящая статья посвящена в основном анализу хронологии в *Морфиш*, которая играет существенную роль в формировании его художественного мира и обуславливает важные аспекты содержания – в частности, мотив двойничества¹. Отправной точкой для наших рассуждений служит завершающая рассказ дата: «1 9 2 7 г. О с е н ь»² (с. 176³).

* Доктор филологических наук, профессор Московского института открытого образования.

¹ Подобные явления отмечены и в других булгаковских произведениях на «медицинскую» тему – см.: Е. А. Яблоков, *Текст и подтекст в рассказах М. А. Булгакова («Записки юного врача»)*, Тверь 2002, с. 7–8, 89–94.

² Источником является единственная прижизненная публикация: М. Булгаков, *Морфиш*, «Медицинский работник» 1927, № 45, с. 11–14, № 46, с. 6–7, 10, № 47, с. 10–13. Черновики рассказа не сохранились, но вряд ли можно сомневаться, что датировка принадлежит самому автору, а не добавлена, например, журнальным редактором (которому из соображений осторожности, скорее, имело бы смысл ее вычеркнуть).

³ Рассказ *Морфиш* цитируется по: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений. В пяти томах*, Москва 1989–1990, т. 1 – с указанием страницы. Прочие булгаковские тексты – по тому же изданию, с указанием тома (римской цифрой) и страницы.

Прежде всего, обращает на себя внимание ее дискурсивная неопределенность. Финальные датировки в художественных текстах традиционно квалифицируются как паратекстовые элементы, принадлежащие сфере автора⁴. Но в «двухслойном» повествовании *Морфия* оба уровня («внешний» – Бомгарда, «внутренний» – Полякова) авторизованы, представляют собой записки⁵. Это создает предпосылки к смысловому «втягиванию» даты в состав текста, восприятию ее не в авторской, а в персонажной перспективе. Мы не можем прямо отнести финальную дату к дискурсу Полякова, поскольку она оторвана от его текста «физически»; однако инерция дневникового стиля заставляет воспринимать эту датировку как продолжение ряда однотипных дат. К тому же она «рифмуется» с началом первой записи Полякова: «...7 год, 20-го января» (с. 156), – которую сопровождает уточнение Бомгарда: «Несомненно, 1917 год», – акцентирующее идею взаимозаменяемости цифр «2» и «1»⁶. Создается впечатление, что внешняя в общей композиционно-повествовательной структуре дата по-своему отражает дату «внутреннюю», словно переводя дневник Полякова в ранг обрамляющего повествования и «выворачивая» композицию наизнанку.

В тексте Бомгарда даты графически не выделены (за исключением цитируемых писем). Примечательно, однако, что рассказ открывается упоминанием о вполне конкретном историческом периоде: «я, как выяснилось это теперь, был счастлив в 1917 году, зимой» (с. 147). К нему отсылают и слова в финале: «Теперь, когда прошло десять лет...» (с. 176). У читателя создается впечатление, что именно «круглая» дата⁷ погрузила героя в воспоминания, послужила нарративным стимулом и заставила предать гласности дневник Полякова (сам по себе не являющийся глав-

⁴ Типичный пример – отметка на последней странице прижизненной публикации романа *Белая гвардия* (после слова «Конец»): «1923–1924 гг. / г. Москва» (Мих. Булгаков, *Дни Турбиных (Белая гвардия)*, т. 2, Париж 1929, с. 159).

⁵ Для дневника Полякова это самоочевидно; что касается Бомгарда – «письменный» характер его дискурса явствует, например, из наличия п о д п и с и героя в финале (с. 176).

⁶ Обратим внимание на возможный графический вариант записи: «19 20/1 17», – именно в таком виде указаны даты в сохранившихся письмах Булгакова конца 1917 г. (V, с. 387, 389).

⁷ Мотив подчеркнутого совпадения дат, «юбилея» существен в художественном мышлении писателя (подробнее: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001, с. 126–129). В частности, десятилетний «юбилей» присутствует в пьесе *Кабала святош*: события в первом действии и последняя сцена четвертого действия происходят 17 февраля, но между этими датами 10 лет (III, с. 318). Подобные мотивировки были актуальны для Булгакова и в жизни – например, работа над *Записками покойника* начата «в ознаменование» 10-летия премьеры *Дней Турбиных*.

ным фактором публикации – иначе не имело смысла столько времени держать его в неизвестности). Финальная датировка, несмотря на вроде бы очевидную, но в реальности мнимую (см. ниже) нетождественность времен года («зима» – «осень»), соответствует этой логике и, таким образом, по смыслу примыкает к заключительным словам и подписи героя: «Могу. Печатаю. Доктор Бомгард» (с. 176), – становясь как бы частью последней, подобно тому как число сопутствует подписи в официальных документах.

Итак, с учетом смысловых отношений, в которые вступает финальная датировка, мы имеем основания утверждать, что она лишь внешне «замаскирована» под авторскую, на деле же дискурсивно принадлежит персонажу (формально – одному, фактически – обоим), то есть является элементом текста, а не паратекста, и потому должна быть рассмотрена в общей системе художественного времени рассказа.

Но исходный пункт хронологии в *Морфии* вызывает не меньше вопросов, чем ее итоговая точка. Вдумаемся в слова Бомгарда:

На рассвете 14-го февраля 1918 года в далеком маленьком городке я прочитал эти записки Сергея Полякова. [...] Теперь, когда прошло десять лет, жалость и страх, вызванные записями, ушли. Это естественно, но, перечитав эти записки теперь, когда тело Полякова давно истлело, а память о нем совершенно исчезла, я сохранил к ним интерес (с. 176).

Мотив «юбилея» прямо связывается с судьбой Полякова, отразившейся в его дневнике. Вместе с тем, налицо явная «неувязка»: 10-летняя годовщина самоубийства Полякова (13 февраля 1918 года) и первого чтения его дневника Бомгардом (14 февраля) приходится отнюдь не на осень 1927 года. Очевидно, точкой отсчета для Бомгарда служит осень 1917 года, и в рассказе имеет место аллюзия на Октябрьский переворот – однако на фабульном уровне «присутствие» данного события ощущается довольно слабо. Поэтому прежде чем апеллировать к «революционной» теме, необходимо понять, какое конкретное, практическое значение имела осень 1917 года для героев *Морфия*.

Реалии их судеб во многом совпадают с биографией автора, тем не менее, расходясь с ней в существенных для рассказа деталях. На фоне общепризнанного (и не раз игравшего злую шутку с исследователями) «автобиографизма» Булгакова⁸ особо важное значение в его произведе-

⁸ Кстати, прототипический план *Морфия* не исчерпывается автобиографическими аспектами – см., напр.: Е. Яблоков, В. Брюсов и творчество М. Булгакова 1920-х годов, в кн.: *Булгаковский сборник*, вып. 5, Таллинн 2008, с. 50–57.

ниях приобретают как раз нарушения реальной «фактуры». Например, в *Записках юного врача* календарь событий «сдвинут» на год: Булгаков с женой приехали в Никольское 17 сентября 1916-го, а его одноклассик Юный врач прибывает к месту службы в тот же день 1917 года (I, с. 71). Прослужив год в Никольском, доктор Булгаков, подобно Бомгарду, был переведен в уездный город (Вязьму) – но это произошло в конце сентября (а не октября, как в *Морфии*) 1917 года⁹. Октябрьский переворот застал будущего писателя в городе¹⁰ – опять-таки, как Бомгарда; однако жизнь Булгакова в Вязьме протекала всецело «под знаком» морфия¹¹ – в этом отношении он сходен, скорее, с Поляковым. Зато, в отличие от него, Булгаков (безуспешно пытавшийся демобилизоваться «по болезни») находился в Москве не в конце октября – начале ноября, а в начале декабря¹² 1917 года.

Как видим, автор рассказа допускает два однотипных отступления от реальной автобиографической хронологии: в судьбе первого из героев переломное событие происходит на месяц позже, в судьбе второго – на месяц раньше, чем сходные эпизоды в жизни самого Булгакова. Судя по всему, писателю принципиально важно синхронизировать два фабульных момента – перевод Бомгарда из Горелова в уездный город-«Вавилон» (с. 148) и пребывание Полякова в охваченной восстанием Москве (с. 166), причем оба этих события совершаются «на фоне» Октябрьского переворота. Таким образом, финальная дата рассказа маркирует тройной «юбилей».

⁹ Булгаков служил врачом в Вяземской городской земской больнице с 20 сентября 1917 г. по 22 февраля 1918 г., а 19 февраля 1918 г. получил в Москве удостоверение о демобилизации по болезни (А. С. Бурмистров, *К биографии М. А. Булгакова: 1916–1918*, в кн.: *Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография*, кн. 1, Ленинград 1991, с. 18, 22).

¹⁰ Известно письмо первой жены Булгакова Татьяны (впоследствии Кисельгоф) от 30 октября 1917 г., адресованное его сестре Надежде (по мужу Земской): «напиши, пожалуйста, немедленно, что делается в Москве. Мы живем в полной неизвестности, вот уже четыре дня ниоткуда не получаем никаких известий. / Очень беспокоимся, и состояние ужасное» (М. А. Булгаков, *Собрание сочинений. В восьми томах*, т. 8, Санкт-Петербург 2002, с. 15).

¹¹ По воспоминаниям Т. Кисельгоф, политические события никак не отразились на их жизни: «Ничего абсолютно. Я только знаю морфий. Я бегала с утра по всем аптекам в Вязьме, из одной аптеки в другую... Бегала в шубе, в валенках, искала ему морфий. Вот это я хорошо помню» (*Из семейной хроники Михаила Булгакова*, в кн.: Л. К. Паршин, *Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова*, Москва 1991, с. 52).

¹² Об этом он сообщает Н. Земской в письме от 31 декабря 1917 г. (V, с. 389).

Рассуждая о собственной судьбе, Бомгард имеет в виду десятилетнюю годовщину посетившего его (похоже, лишь однажды в жизни) счастья. Употребляемая героем формула «в 1917 году, зимой» (с. 147) вроде бы ассоциируется с началом года, однако на самом деле здесь подразумевается его окончание. Автор *Морфия* реализует смысловую неопределенность понятия «революция 17-го года»: тема политического катаклизма звучит уже в первых фразах Бомгарда, но они столь неясны, что на протяжении почти полутора страниц читатель не может сделать «выбор» между Февралем и Октябрем и соотнести события с конкретной революцией. Лишь после упоминания «декабрьских сумерек» (с. 148) становится ясно, что перемещение героя в уездный город совпало с Октябрьским переворотом и это о нем повествуют «московские газеты, содержащие в себе потрясающие известия» (с. 148).

В словах Бомгарда присутствует намек на причинно-следственную связь между возвращением в «цивилизацию» (с. 148) и революцией: «Незабываемый, выжухлый, стремительный год!¹³ / Начавшаяся выюга подхватила меня, как клочок изорванной газеты, и перенесла с глухого участка в уездный город» (с. 147). Сущность этой связи непонятна¹⁴ (почему, собственно, политический кризис повлек за собой перевод врача из сельской местности в город?); мы можем лишь констатировать, что события индивидуальной биографии героя обусловлены «большой» историей. Однако для самого Бомгарда тогдашний «всплеск» его судьбы неразрывно связан с общим подъемом – характерен возвышенный стиль речи героя: «революция подхватит меня на свое крыло» (с. 149–150). И, судя по всему, он никогда не ощущал более гармоничного единения с историей, недаром спустя 10 лет оценивает осень 1917 года как счастливую эпоху. При этом счастье отождествляется со здоровьем (с. 147) – в устах врача такое сравнение неслучайно: Бомгард словно ставит «диагноз», намекая, что 1927 год для жизни России и его собственной менее благоприятен, чем был 1917-й.

В тот самый момент, когда Бомгард ощутил прилив жизненных сил, второй персонаж *Морфия*, тоже медик – Поляков, в свою очередь, пере-

¹³ Сравним роман *Белая гвардия*, в начале которого «роковым» и судьбоносным объявлен год 1918-й (I, с. 179), а в финале – 1919-й (I, с. 421).

¹⁴ Кстати, как утверждала Т. Кисельгоф, отъезд самого Булгакова из Никольского был обусловлен исключительно морфинизмом: «И остальные уже заметили. Он видит, здесь уже больше оставаться нельзя. Надо сматываться отсюда. Он пошел – его не отпускают. Он говорит: „Я не могу там больше, я болен“, – и все такое. А тут как раз в Вязьме врач требовался, и его перевели туда» (*Из семейной хроники Михаила Булгакова...*, с. 50–51).

жил кардинальный перелом, связанный со здоровьем; причем произошло это именно там, куда Бомгард рвался, как в потерянный рай, – в Москве. Будучи врачами и военнообязанными, оба героя оставили город не по собственной воле. Но если Бомгард – человек «городского» склада и мечтает вернуться в Москву (с. 149), то обманутый возлюбленной Поляков, подобно Чацкому, бежал оттуда с радостью: «чем глуше, тем лучше» (с. 156). И все его действия (в первую очередь, употребление наркотика) направлены на то, чтобы избавиться, отвязаться от мучительных воспоминаний, окончательно «покинуть» Москву – фигурально говоря, оторваться от «центра», всецело растворившись в «периферии».

Возвращение (опять-таки под давлением обстоятельств) в конце октября 1917 года в ненавистный локус обернулось для Полякова очередным приобщением к хаосу: попытка излечиться от морфинизма сопровождается «стрельбой и переворотом» (с. 166). Неудивительно, что она оказывается безуспешной и кончается бегством – сперва из клиники (с. 166), затем из Москвы (с. 175). Вернуться туда герой уже не сможет. Анна настаивает на повторной поездке Полякова в лечебницу, однако тот, нехотя согласившись, в итоге отказывается: «Я не поехал. [...] И все чаще и чаще мне приходит мысль, что лечиться мне не нужно» (с. 172). За два дня до самоубийства вновь возникает надежда на спасение: «Обращусь к Бомгарду. [...] Пусть отвезет меня в Москву» (с. 174). Но на память Полякову приходит бегство оттуда в ноябре: «Плакал ночью, вспомнив это» (с. 175). Идиосинкразия окончательно убеждает героя в несовместимости с Москвой и невозможности выздоровления.

Поляков замечает, что идея отказа от лечения пришла к нему «еще до боя на улицах Москвы» (с. 166); однако перелом в его мироощущении и судьбе в принципе синхронизирован с революционными событиями – в этом они сходны с Бомгардом. Хотя итоги, разумеется, диаметрально противоположны. Если Бомгард оказался «адекватен» революции и продолжил существовать в ее русле, то Поляков не перешагнул рубежа, «оставшись» в дореволюционной эпохе. Кстати, он, в отличие от Бомгарда, переживает в рассказе две революции – Февральская совершилась вскоре после того, как Поляков оказался в Левкове. Вспомним, что 1 марта 1917 года был подписан, а 2-го – опубликован в «Известиях» знаменитый приказ № 1 Петросовета; в тот же день состоялось отречение Николая II. Характерна запись Полякова 1 марта: он отмечает, что морфий приводит к «высшей точке проявления духовных сил человека» (с. 159). С подобным состоянием наркомана может быть метафорически соотнесена революция – экстатический подъем всеобщей активности.

Однако сам герой (к тому моменту употребляющий наркотик уже около месяца) внутренне движется в противоположном направлении, не к преобразованию мира, а к уходу от него. Политические проблемы воспринимаются им сквозь сон, а апогеем «активности» оказывается нирвана:

Слухи о чем-то грандиозном. Будто бы свергли Николая II. [...] Я ложусь спать очень рано. Часов в девять. И сплю сладко. [...] Там происходит революция. День стал длиннее, а сумерки как будто чуть голубоватее (с. 160).

Таким образом, Поляков «остается» в эпохе не только до-Октябрьской, но и до-Февральской: к февралю 1917 года делает первые шаги в «иную» реальность, а в период Октябрьского переворота совершает последний выбор. Если Бомгарду революция приносит энергию, «оздоравливая» и интенсифицируя его жизнь, то Поляков под влиянием революции принимает решение отказаться от медицинской помощи – оставить реальный мир ради иллюзорного. «Счастье» для него парадоксально состоит в потере здоровья и нарастании самоизоляции:

У морфиниста есть одно счастье, которое у него никто не может отнять, – способность проводить жизнь в полном одиночестве. [...] Далеко, далеко взьерошенная буйная Москва. Мне ни до чего нет дела, мне ничего не нужно, и меня никуда не тянет. [...] Я хочу отдохнуть после московских приключений, я хочу их забыть. / И забыл (с. 169–170).

Именно в ноябре 1917 года Поляков фактически совершил самоубийство, «отгородившись» от жизни; в оставшиеся три месяца земного бытия он будет сохранять лишь видимость физического существования. Встреча с морфием не просто изменила личность героя, но радикально переструктурировала хронотоп, к которому он был причастен: Поляков ощутил относительность границы между реальностью и иллюзией, временем и вечностью. Поэтому столь важное значение имеет в *Морфии* тема сна. Само заглавие рассказа включает элемент словесной игры: морфий / Морфей / mortuus (лат. «мертвый») – подчеркнуто нерасторжимое единство покоя–сна–смерти.

Переезд «с глухого участка в уездный город», в «цивилизацию» (с. 147–148) привел Бомгарда к тому, что он начал нормально спать по ночам, не боясь быть внезапно вызванным к больному (с. 149). Прежнее место службы предстает для него как о н и р и ч е с к а я реальность: образ Горелова возникает в полусне (с. 149–150). С учетом судьбы Полякова, можем заключить, что сельский хронотоп в рассказе отличается от городского прежде всего тем, что «в городе» сон и явь разграничены, разделены – в деревенском же бытии две сферы представлены в некоем

диффузном взаимодействии. В *Записках юного врача* (например, в рассказе *Полотенце с петухом*) сельская реальность неоднократно изображается как царство сна-смерти, причем иногда (как в рассказе *Вьюга*) онирическая стихия покушается и на личность главного героя. В *Морфии* наблюдаем еще более радикальную ситуацию: перемещение из городского в деревенский локус будет означать для Полякова погружение в «тотальный» сон – герой приспособливается к «мифологизированной» реальности и вернуться в подлинное бытие, в «историю» не может (да и не хочет). Миры Бомгарда и Полякова принадлежат к различным «физиологическим», экзистенциальным и сущностным сферам: жизнь-бодрствование vs. смерть-сон. Пути двойников расходятся прежде всего в смысле онтологическом: один остается в «яви», другой предпочитает «засыпание-успление». Осень, о которой спустя 10 лет напоминает Бомгард, оказалась кризисным моментом: оба двинулись навстречу счастью, но каждый – в соответствии со своими (взаимно противоположными) представлениями.

Между прочим, в начале рассказа намечается встречное движение героев. По просьбе Полякова Бомгард намеревается посетить его в Горелове (с. 151–152), вновь окунуться в прежний хронотоп – еще не зная, что призван спасти («разбудить-воскресить») коллегу-двойника. Показательно, что размышления Бомгарда о предстоящей поездке совмещены с эпизодом засыпания, в котором он, подобно Полякову, оказывается «между» явью и сном (с. 153) – но, в отличие от него, стремится не к синтезу двух состояний (с. 160–161), а к их максимальному разграничению¹⁵. Едва Бомгард успевает заснуть, как его будят, сообщая о привозе умирающего Полякова, душа которого уже почти рассталась с телом – своего рода иллюстрация сна Бомгарда: «Вон стоит Сережка Поляков [...] над цинковым столом, а на столе труп» (с. 153). Осознав, что уже не сможет «проснуться», Поляков, не дожидаясь помощи от Бомгарда, решил не тянуть время (с. 175) и сам явился к нему в безвозвратно преображенном виде – «засыпающим» навеки.

Дневник Полякова Бомгард называет «записками» (с. 176). По аналогии с заглавием *Записки покойника* (в этом романе спустя 10 лет после *Морфия* будет повторена его композиция и воспроизведена идентичная

¹⁵ Бомгард, даже засыпая, ведет себя «научно». Осознавая, что «идет сон», он задумывается: «В чем механизм сна?... Читал в физиологии... но история темная... не понимаю, что значит сон... как засыпают мозговые клетки?!» Последние его слова в данном эпизоде: «Хм, да... ну, это сон» (с. 153), – парадоксальны как раз ввиду сугубой рациональности: оказывается, герой способен контролировать даже себя спящего.

модель двойничества) можем сказать, что герой рассказа на пороге полного «покоя» вместе с передачей тетради символически вручает двойнику собственную жизнь (от которой сам отказался). И когда Бомгард в финале задумывается об общечеловеческой значимости дневника Полякова, дело отнюдь не в том, что исповедь морфиниста полезна для профилактики наркомании (в таком духе нередко трактуют и используют булгаковский рассказ сегодня). «Сон» Полякова – как бы теневой вариант судьбы Бомгарда, так что в записках заключена частица и его жизни. «Счастье» состояло не только в чудесном переносе Бомгарда из «медвежьего угла» в уездный город, но и в том, что Поляков своим самоубийством «не допустил» возвращения Бомгарда в Горелово – в известном смысле спас его.

Наряду с «внешним» двойничеством персонажей, мотив раздвоенности реализован в структуре образа каждого из них. Бомгард, в соответствии с композицией рассказа, «разделен» между двумя эпохами, в одной из которых предстает счастливым, в другой – «несчастливым». Что касается Полякова, в нем с о в м е щ е н ы в р а ч и б о л ь н о й. Неоднозначна и его позиция как повествователя: собственные личные записки Поляков воспринимает как текст «профессионального» жанра, причем сам подчеркивает это: «Мой дневник вам дарю. [...] Если интересуется вас, прочтите историю моей болезни»¹⁶ (с. 156). В *Записках юного врача* отождествление врача с пациентом осуществляется в подтексте, в метафорическом виде; в *Морфии* же судьба героя развивается как бы под знаком афоризма: «врач! исцели Самого Себя» (Лк. 4:23). Усиление одной позиции означает ослабление другой; так, слова Полякова-«пациента»: «Я раздумал лечиться» (с. 156), – фактически означают, что Поляков-врач «раздумал лечить». Соответственно, его самоубийство не просто общечеловеческий акт, но профессиональное преступление (своеобразно развита коллизия рассказа *Я убил*; II, с. 649).

В апреле–мае 1917 года Поляков еще относится к себе как врач к больному. С середины мая намечается перелом, которому соответствует более чем полугодовая (18 мая – 14 ноября) пауза в записях. В конце октября или ноябре 1917 года герой (видимо, осознавая свою врачебную несостоятельность, но еще сохраняя медицинскую установку) делает попытку исцелиться, обратившись к «постороннему» доктору, – однако на «фоне»

¹⁶ Ср. подзаголовок рассказа *Красная корона*: «*Historia morbi*» (I, с. 443). Данный мотив восходит к чеховской традиции – см.: Е. А. Яблоков, «Засел у меня в голове этот рассказ...» («*Черный монах*» в творчестве М. А. Булгакова), в кн.: А. П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя, Ростов-на-Дону 2010, с. 6–8.

Октябрьского переворота отказывается от этого намерения и предается морфию. Характерно, что в предсмертной записке Поляков именуется себя «лекарем»¹⁷ (с. 156), словно признавая, что недостойн звания врача как предавший медицину. Напротив, завершающая рассказ подпись другого героя: «Доктор Бомгард» (с. 176), – свидетельствует, что спустя 10 лет тот не перестал быть медиком и для него неактуальна, например, проблема выбора между врачебной специальностью и литературой, которая была существенна для самого Булгакова¹⁸.

Если Поляков под воздействием морфия уходит из реальности в «неструктурированное» состояние сна-смерти, то для Бомгарда благотворная перемена в судьбе эквивалентна выходу из хаоса в осмысленно-«историческое» существование:

Я больше не нес на себе роковой ответственности за все, что бы ни случилось на свете. [...] Я почувствовал себя впервые человеком, объем ответственности которого ограничен какими-то рамками (с. 148).

Вывравшись из Горелова, Бомгард перестает быть «культурным героем» или «демиургом», превращаясь в «просто врача». Характерно, что в городской больнице он возглавляет детское отделение¹⁹: с одной

¹⁷ Необходимо учитывать, что слово «лекарь», которое в *Морфии* и *Записках юного врача* (I, с. 125–126) звучит пренебрежительно, в дореволюционный период отнюдь не имело негативных коннотаций (хотя воспринималось как архаичное), поскольку означало первое врачебное звание. Например, оно было употреблено самим Булгаковым, когда тот по окончании университета принимал клятву Гиппократу – соответствующий документ, именуемый «Факультетское обещание», подписан словами: «Лекарь Михаил Афанасьевич Булгаков». В его университетском дипломе указано, что Булгаков «утвержден в степени лекаря с отличием» (*Материалы к биографии доктора М. Булгакова*, в кн.: М. А. Булгаков, *Записки юного врача*, Киев 1995, с. 264, 269). Однако к середине 1920-х годов это слово вышло из повседневного употребления, стало стилистически окрашенным (в *Толковом словаре русского языка* под ред. Д. Н. Ушакова дается с пометами «устар. и пренебр»).

¹⁸ Известна, например, его фраза (в записи П. Попова): «Пережил душевный перелом 15 февраля 1920 года, когда навсегда бросил медицину и отдался литературе» (П. С. Попов, М. А. Булгаков (*Вместо предисловия*), в кн.: М. А. Булгаков, «*Я хотел служить народу*»: Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя, Москва 1991, с. 6). Сохранился также документ (от 10 октября 1932 г.), в котором писатель заявил, что бросил медицину «вследствие полного отвращения» (*Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография*, кн. 3, Санкт-Петербург 1995, с. 164). Правда, это было написано в ответ на настойчивые приглашения из военкомата, где к 40-летнему Булгакову продолжали относиться как к военнообязанному врачу.

¹⁹ Сам Булгаков, перебравшись осенью 1918 г. из Никольского в Вязьму, стал заведовать в тамошней больнице не детским, а инфекционным и венерическим отделениями (А. С. Бурмистров, *К биографии М. А. Булгакова...*, с. 22). Впрочем, есть сведения, что

стороны, актуализируется мотив перерождения, с другой – облегчение жизни героя создает впечатление, будто детские болезни (ср. переносное значение слова «детский») не столь серьезны, как «взрослые». Заметим, что сам Бомгард, рассказывая о постигшей его благоприятной перемене, осуждает себя за эгоизм: «Неблагодарный! Я забыл свой боевой пост, где я один без всякой поддержки боролся с болезнями, своими силами, подобно герою Фенимора Купера, выбираясь из самых диковинных положений» (с. 149). С учетом приведенной цитаты из Евангелия и в аспекте традиционной метафоры «Иисус-врач» можно заключить, что Бомгард (при посредстве революции) облегчил себе жизнь, пожертвовав талантом и сменив «божественную» функцию на «человеческую». Однако подобные ассоциации в *Морфии* являются, скорее, периферийными.

Двойничество героев своеобразно проявляется в их отношениях с женщинами. Бомгарда непосредственно не касаются любовные ситуации, он лишь упоминает о героинях, которые были связаны с Поляковым: «Анна К. умерла [...] Амнерис [...] за границей. И не вернется» (с. 176). Как видим, обе они оказались в «ином» мире – слово «граница» воспринимается в расширительном значении (в середине 1920-х годов пребывание в эмиграции и впрямь мыслилось в СССР чуть ли не как смерть).

Встретившиеся Полякову женщины воплощают разнонаправленные, но при этом равно «убийственные» тенденции и, подобно персонажам-мужчинам, находятся в состоянии сложного взаимного двойничества: перешедший из оперы *Aida* (которая служит в *Морфии* важнейшим претекстом) мотив соперничества осложняется дополнительными коллизиями, приобретая не просто «заочный» (Анна и Амнерис не встречаются друг с другом), но во многом парадоксальный характер. Беззаветно влюбленная героиня сыграет в судьбе Полякова роль губительницы и, в свою очередь, будет погублена им (тем самым как бы покончив с собой)²⁰: ночью 13/14 февраля 1917 года. Анна своими руками приготавливает и впервые впрыскивает Полякову морфий (с. 158), обещающий иллюзорное избавление от Амнерис. Но, спустя ровно год, 13 февраля 1918 года, именно под влиянием морфия Поляков «соединится» с Амнерис, с которой «просто и легко» (с. 175), – как бы следуя ее призыву: «Мой

в университете он намеревался специализироваться именно по педиатрии (Ю. Г. Виленский, *Доктор Булгаков*, Киев 1991, с. 92). К тому же педиатром был отчим Булгакова И. П. Воскресенский.

²⁰ Ср. слова Полякова в заключительной записи: «Погубил я только себя. И Анну» (с. 175).

милый друг, приди ко мне» (с. 157). «Роковая» эгоистка, любящая, по-видимому, только искусство²¹ (с. 156), выступает в одно и то же время суицидальным стимулом и заветной целью.

«Демоническая» роль данной героини подчеркнута усеченной цитатой из *Аиды*: «Время залечит, как пела Амнер»²² (с. 175). В оперном либретто фраза звучит так: «Время залечит израненное сердце». С Поляковым, однако, этого не произошло – применительно к нему сокращенная фраза актуализирует в глаголе «залечить» диаметрально противоположное значение: доконать, уморить врачеванием (именно такой эффект имеет в рассказе «лечебный» препарат – морфий). Кстати, расхожая сентенция о времени как «лучшем докторе»²³ опровергается и судьбой Бомгарда, которого история двойника-самоубийцы продолжает волновать даже спустя 10 лет – вопреки заявлению самого Бомгарда, будто память о Полякове «совершенно исчезла»²⁴ (с. 176).

Возникающие в связи с *Аидой* и подкрепляемые афоризмом античные ассоциации подчеркивают звуковое сходство имени Амнерис со словом «амнезия»: греч. α + mnēsis («воспоминание»). Для Полякова героиня н е з а б в е н н а; попытки одолеть память оказались безуспешными²⁵. Имя Анна (этимологически – «благодать») внешне похоже на Амнерис, но при этом ассоциируется с лат. annus («год») – показательно, что в одном из эпизодов (когда героиня отказывается готовить раствор) Поляков употребляет диминутив Аннуся (с. 161). Говоря обобщенно, с именем Анна в *Морфии* связаны коннотации «земные» и «темпоральные»; с именем Амнерис – потусторонние (онирические) и «этернальные» (лат. aeternitas, «вечность»).

Бывшая жена Полякова не случайно фигурирует в рассказе исключительно под оперным «псевдонимом». Две героини явно неоднотипны в онтологическом отношении: Анна – реальный человек, а применитель-

²¹ Поляков подчеркивает, что его бывшая жена – весьма талантливая певица: «У нее голос необыкновенный, [...] ясный, громадный...» (с. 157).

²² Сходную «инфермальную» вариацию на тему той же оперы встречаем в романе *Белая гвардия*: «...Лен... я взял билет на Аид...» (I, с. 422).

²³ Как строка либретто, так и пословица восходят к цитате из комедии Менандра: «Время – лучший лекарь неизбежных зол» (<<http://lib.rus.ec/b/36831/read>>).

²⁴ Столь же парадоксальное заявление звучит в финале рассказа *Полотенце с петухом*: Юный врач говорит, что полотенце «исчезло, как стираются и исчезают воспоминания» (I, с. 82), – между тем, как показывает его собственное повествование о событиях, связанных с полотенцем, память героя сохранила все до мельчайших подробностей.

²⁵ Ср. рассказ *Красная корона*, где сходная ситуация тоже приводит героя к поражению, «сдаче» (I, с. 448).

но к Амнерис речь идет не столько о «материальном» существе, сколько о «виртуальном» образе: театральной роли, музыкально-драматическом персонаже или даже просто м у з ы к е, м е л о д и и. Недаром «переход» от Амнерис к Анне связывается для Полякова с усилением плотского, физического начала: «Мотив из партии ее Амнерис покинул меня. Я очень горжусь этим. Я – мужчина. / Анна К. стала моей тайной женой» (с. 159). Однако воздействие морфия приводит к тому, что герой начинает в буквальном смысле «исчезать», сходить на нет. Роковую перемену констатирует все та же Анна: «Посмотри на свои руки, посмотри. [...] Ты посмотри – они же прозрачны. Одна кость и кожа... [...] Что тебя может вернуть к жизни? Может быть, эта твоя Амнерис – жена?» (с. 171). Поддавшись зову смертоносной нирваны и добровольно переходя в потусторонний мир, Поляков заживо становится «бесплотным» – поэтому пистолетная пуля ничего, в общем, не меняет в его судьбе.

Учитывая, что в художественной системе Булгакова актуален шекспировский символ «мир-театр»²⁶, можем по аналогии сказать, что героиня оперы из Большого театра (с. 160) воплощает лживый и суетный «большой мир», от которого Поляков стремится избавиться. Но на этом пути его подстерегает еще более опасная иллюзия – ибо Амнерис, несмотря на связанную с ее образом (прежде всего, в опере Верди) тему любви, коварна и в силу своей «музыкальной» природы родственна тому инобытию, в которое герой погружается все глубже. Искусство в *Морфии* предстает не освобождающим, а порабащивающим миром, откуда нет выхода. Неудивительно, что коннотации образа Амнерис в итоге меняются: окончательно решив отправиться «к ней», Поляков самоотжествляется с андерсеновским Каем (с. 174) – сдается в вечный плен «Снежной королеве». Время для него «застывает», стягиваясь в точку-смерть.

Женские персонажи поддерживают в рассказе г о д и ч н у ю цикличность. В начале (20 января) 1917 года Поляков записывает, что «Амнерис» прожила с ним год и ушла (с. 157): таким образом, их связь началась на рубеже 1915–1916 годов а окончилась на рубеже 1916–1917-го, после чего герой покинул Москву. Спустя еще год – 27 декабря 1917 года (с. 171) – Поляков, расставаясь с Анной, уезжает из Левкова в Горелово. Еще одна годичная дистанция задана датами 13 февраля 1917 года (Анна делает герою первую инъекцию морфия) и 13 февраля 1918 года (он «уходит» к Амнерис).

²⁶ Е. А. Яблоков, *Между временем и вечностью*, в кн.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений. В восьми томах*, т. 1, с. 35.

Подчеркнем также значение с у т о ч н о г о цикла в связи с главными героями: Бомгард получает письмо Полякова утром 13 февраля 1918 года (с. 151), и на рассвете того же дня Поляков стреляется (с. 175). Через сутки, 14 февраля, Полякова привезут в город, и после смерти самоубийцы Бомгард прочитает его дневник. Но в связи с последними датами необходимо иметь в виду весьма важное обстоятельство. Булгаков неслучайно выбирает в качестве момента развязки рубеж 13 и 14 февраля 1918 года – ибо в том году 13 февраля в России «не было». Причина заключалась в смене юлианского календаря григорианским: декретом СНК от 26 января 1918 года «О введении западно-европейского календаря» предписывалось после среды 31 января 1918 года считать четверг 14 февраля²⁷. Таким образом, последние записи Полякова за 1–13 февраля (с. 174–175) сделаны уже не в «реальном» мире, а как бы в «промежутке» между двумя сферами бытия. Выстреливший в себя 13-го и умерший 14 февраля 1918 года герой погиб «на границе» двух стилей и в новый стиль «не перешел» – тем самым еще активнее подчеркнута сущностная дистанция между двойниками.

Видимо, стремясь привлечь внимание читателя к указанному обстоятельству, автор *Морфия* акцентирует в рассказе число «14»:

1) Ночью 13/14 февраля 1917 года Полякову приходится впервые принять морфий (с. 157–158).

2) 14 ноября 1917 года Поляков, фиксируя перелом в своей судьбе, делает в дневнике большую запись о пребывании в московской больнице и отказе от лечения (с. 166–167).

3) На рассвете 13 февраля Поляков подчеркивает, что он уже 14 часов «без укола» (с. 175), – в логике рассказа это означает достижение героем полной бесплотности и окончательный переход в потустороннее состояние. «Пробуждаясь от жизни», подобно толстовскому князю Андрею²⁸, Поляков записывает, что «сейчас будет совсем здоров» (с. 175), и, как бы ставя точку, стреляется.

4) Ночью 13/14 февраля 1918 года Полякова привозят в город, и он умирает «на рассвете» новой календарной эпохи. Во время предсмертной «встречи» с Бомгардом Поляков, словно эстафету, передает ему дневник, который Бомгард читает непосредственно после смерти Полякова.

²⁷ <<http://www.zaki.ru/pagesnew.php?id=2083>>.

²⁸ Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений. В 90 томах*, т. 12, Москва 1940, с. 64. Ассоциация с *Войной и миром* вполне закономерна, поскольку в *Морфии* Поляков вспоминает один из «онирических» эпизодов толстовского романа – сон Пети Ростова, причём заключает: «Лев Толстой – замечательный писатель!» (с. 160).

Судя по всему, дата 14 февраля была мотивирована автобиографически и осознавалась Булгаковым как особая, «роковая» – вспомним его фразу о «душевном переломе» 15 февраля 1920 года. Общеизвестно, что в булгаковских произведениях акцентирована ночь 2/3 февраля 1919 года²⁹ – возможно, писатель использовал «игру» стилями для «маскировки» тех же чисел.

Итак, анализ показывает, что рассмотренная с учетом финальной датировки структура художественного времени в рассказе *Морфий* основана на многочисленных хронологических совпадениях и является важным средством реализации модели двойничества (в том числе «негативного»). Отвлекаясь от «медицинской» фабулы и непосредственно обусловленных ею проблем, можно сделать вывод, что в образах главных героев зафиксированы два «вектора» души: с одной стороны, эскапистский импульс, тяга к потустороннему; с другой – здоровая «приземленность», требующая известного конформизма. Намекая на символическое сходство между судьбами героев и историей России, пережившей революцию, Булгаков подразумевает вопрос о том, кто из двойников в итоге оказался счастливее – ушедший из мира Поляков или «оставшийся» Бомгард. Думается, автором *Морфия* эта проблема осознавалась не как отвлеченно-философская, а как лично значимая и вполне конкретная.

²⁹ Ср., напр., заглавие *В ночь на 3-е число*, под которым в 1922 г. опубликован фрагмент будущего романа *Белая гвардия* (I, с. 511). В самом романе читаем: «В ночь со второго на третье февраля [...] человека в разорванном и черном пальто [...] волокли по снегу два хлопца...» (I, с. 421). В рассказе *Я убил* поводом для воспоминаний Яшвина является листок календаря «с цифрой 2» (II, с. 647).

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Наталья Васильевна Кораблёва**

Украина

МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РАССКАЗА М. А. БУЛГАКОВА *ХАНСКИЙ ОГОНЬ*

Заявленный в формулировке темы методологический ракурс рассмотрения рассказа *Ханский огонь* нуждается в некоторых уточнениях. Метатекстуальный подход к творчеству М. Булгакова сегодня уже не является новостью, поскольку декларируется в целом ряде работ. Из исследований последнего десятилетия, имеющих обобщающий характер и обладающих новизной с точки зрения нашей темы, отметим докторскую диссертацию О. С. Бердяевой с характерным названием *Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст*. Автор работы рассматривает все творчество писателя как целостный феномен, утверждая, что «при всем сюжетном и жанровом разнообразии булгаковского наследия можно говорить о нем как о некоем едином метатексте», который организуется на мотивном уровне:

Каждый булгаковский текст, роман, повесть или драма, независимо от жанрового воплощения, будучи самостоятельными произведениями, содер-

* Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теории литературы и художественной культуры Горловского государственного педагогического института иностранных языков.

жат в себе мотивы и типологически близкие образы, смыслополагающие, сквозные, важные и для других последующих или предыдущих произведений Булгакова, формируя таким образом метатекст [...]. Каждый, условно говоря, «малый» булгаковский текст имеет в виду некий «большой» текст, которым, в конечном счете, становится «мистический», «всеохватный» роман *Мастер и Маргарита*. Весь «свод» булгаковских текстов представляет цельный метатекст, создание которого стало итогом творчества писателя¹.

В докторском исследовании Е. А. Иваньшиной *Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова* совокупность произведений писателя описывается как динамическое единство текста и метатекста. Механизм этого динамического единства таков, что практически все тексты выполняют метатекстуальную функцию:

Логика замещения определяет знаковую специфику булгаковской семиосферы, которая может быть представлена как система эквивалентностей, являющихся трансформациями некоего семантического кода. Этот код – память культуры – транслируется от текста к тексту, в основе своей оставаясь неизменным².

Рассказ *Ханский огонь* давно находится в поле зрения булгаковедов³. Более того, на мета-свойства этого произведения неоднократно обращалось внимание. Показательным, по нашему мнению, является то, что анализ рассказа в книге Е. А. Яблокова *Художественный мир Михаила Булгакова* помещен в главе *Сюжеты и метасюжеты*. Одну из важнейших черт булгаковской поэтики автор видит в «многослойности сюжета», когда «фабульные события, имеющие современный вид, [...] вызывают отчетливые ассоциации с иными историческими эпохами». Речь идет о «типологически сходных исторических периодах», которые можно обозначить как «резкий культурный слом». «Борьбу культур и постоянные смены одного культурного „кода“ другим» можно считать универсальной ситуацией – метасюжетом, своеобразно воплотившемся в булгаковском творчестве и, в частности, в рассказе *Ханский огонь*⁴.

¹ О. С. Бердяева, *Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Великий Новгород 2004, с. 3.

² Е. А. Иваньшина, *Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Воронеж 2010, с. 8.

³ В. В. Химич, *В мире Михаила Булгакова*, Екатеринбург 2003, с. 212–218; Т. Каракашев, *Осьден на помилване: За прозата на Михаил Булгаков, за литературната му съдба и «гримасите на времето»*, София 2007, с. 14–23; А. А. Лаврова, *Художественное пространство и время «малой» прозы М. А. Булгакова*, Каменец-Подольский 2009, с. 62–70.

⁴ Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001, с. 18–25.

Заметим, что сущность метатекстуального подхода к литературному произведению исследователи понимают по-разному. Это понимание зависит от толкования ключевого для данной практики понятия «метатекст». В упомянутых выше работах отчетливо отразились два значения понятия: метатекст как совокупное единство всего написанного одним писателем и метатекст как умопостигаемый универсальный / инвариантный текст (код, матрица). В первом случае анализируемое произведение мыслится как автономная художественная часть метатекстуального целого, состоящего из отдельных самостоятельных частей; соответственно, аналитические процедуры направлены на выявление разного рода связей и отношений между этими частями. Во втором случае объектом анализа становится целое, выявляемое в каждом из соотносимых между собой самостоятельных произведений; цель аналитики здесь – рассмотрение тождественности и различий совпадающих целых.

Применяя данные подходы, мы можем увидеть, что, с одной стороны, рассказ *Ханский огонь*, относящийся к ранним прозаическим опытам М. Булгакова, содержательно и формально связан с предыдущими и последующими произведениями писателя, является определенным этапом его творчества, необходимой частью единого текста (метатекста), максимально воплотившегося в главном романе *Мастер и Маргарита*. С другой стороны, текст рассказа представляет собой художественное целое как один из вариантов инвариантной интегративной модели булгаковского универсума.

В современной филологии понятие «метатекст» плодотворно функционирует еще в одном значении – как «текст о тексте». Такое толкование метатекста во многом сформировалось под влиянием статьи А. Вежбицкой *Метатекст в тексте*⁵ и получило дальнейшее развитие, прежде всего, в лингвистике текста. Именно в рамках теории текста сделана попытка системного описания метатекста, прослеживается тенденция к четкому определению и сужению понятия. Метатекст как объект описывается через понятие «метатекстовые знаки», которые могут быть представлены иерархически: элемент, фрагмент, текст. Метатекстовые знаки в тексте выполняют целый ряд функций, основной из которых является организующая, скрепляющая текст в структурное целое⁶. Метатекстуальность является следствием формально-семантических связей между всеми основными частями текста и трактуется как способность

⁵ А. Вежбицка, *Метатекст в тексте*, в кн.: *Новое в зарубежной лингвистике*, вып. 8: *Лингвистика текста*, Москва 1978, с. 402–421.

⁶ Н. П. Перфильева, *Метатекст в свете текстовых категорий*, Новосибирск 2006.

части текста к представлению в сжатом, свернутом виде содержания всего текста⁷.

Текстовым знаком, выполняющим метатекстуальную функцию, является, к примеру, заголовок, соотносимый по содержанию со всем текстом. Будучи направленным на читателя, заголовок до прочтения лишь намекает на содержание, после прочтения – значение названия преобразуется и указывает на содержание текста. Эта семантическая нестабильность заголовка используется Булгаковым в рассказе *Ханский огонь*. История замысла рассказа известна по воспоминаниям И. С. Овчинникова, редактора 4-й полосы газеты «Гудок»:

Сам довольно искушенный новеллист, В. П. Катаев, сравнивая с О'Генри наших писателей, как-то пожаловался: «Пишут скучно, плохо, никакой выдумки. Прочитаешь два первых абзаца, а дальше можно не читать. Развязка разгадана. Рассказ просматривается насквозь до последней точки».

Задетый за живое, вдруг встречается другой наш новеллист – Булгаков:

– Клянусь и обещаю: напишу рассказ, и завязку не развяжете, пока не прочитаете последней строчки.

И написал! И, насколько помнится, даже напечатал! Название рассказа *Антонов огонь*. Вот его канва.

Деревня бунтует. Революция. Помещик бросил усадьбу и сбежал. Батраки, дворня, ставши хозяевами экономии, живут как умеют. Водовоз Архип растер сапогом ногу. Начинается гангрена – антонов огонь. Срочно надо ехать за врачом, а лошади нет. Общая растерянность, тревога. А ночью в усадьбе пожар. Тайно вернулся ее владелец – князь Антон и спалил постройки. По авторскому замыслу пожар и был тот настоящий Антонов огонь, который дал заголовок рассказу. Но раскрывается это действительно только в последнем абзаце⁸.

Очевидно, что в этом варианте рассказа работает прием обманутого ожидания. Эффект усиливается, поскольку заголовок полностью повторяется в тексте, но автосемантичность его в первой части оказывается ложной – сюжет построен так, что смысл названия радикально меняется в финале. В окончательном варианте рассказа замена одного слова в названии, на первый взгляд, совершенно меняет читательское восприятие. Оба компонента названия («ханский», «огонь») и отдельно, и вместе присутствуют и повторяются в тексте.

⁷ В. А. Лукин, *Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа*, Москва 1999.

⁸ И. С. Овчинников, *В редакции «Гудка»*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове. Сборник*, Москва 1988, с. 140–141.

С самого начала мы узнаем, что события происходят в усадьбе-музее под названием «Ханская ставка», поскольку бывшие хозяева принадлежали к старинному княжескому роду, берущему свое начало в Ханской Орде. Детально описывается ханский дворец, лаконично, но представимо воссоздается история ханской ставки, прочными узами связанной с историей России, наконец, появляется старый хозяин имения – последний представитель знаменитого ханского рода, который и поджигает когда-то принадлежавший ему дом.

Заметим, что огнем рассказ не только заканчивается, мотив огня впервые появляется в самом начале и развивается постепенно. Сначала – лишь следы огня: «пожарища конюшен», «потушены обгоревшие белые свечи», «тьма гаснущего от времени полотна», «угасающие рощи», «глаза подернулись траурным пеплом» – в контексте разговоров о покойнике, беде, воя Цезаря, горестных предчувствий Ионы появляется ассоциация – «мертвый огонь». Но ночью, когда князь сидит в своем кабинете, огонь совсем другой: «горела [...] керосиновая лампа, мягко и зелено освещая...», «нагорали стеариновые свечи в канделябрах», «нежными искорками поблескивали переплеты в шкафах». И если в предыдущих описаниях музейные обитатели дворца только казались живыми, потому что «смотрели» на посетителей и друг на друга («белые боги на балюстраде приветливо по с м о т р е л и [разрядка наша. – Н. К.] на гостей», «темные гроздя кенкетов г л я д е л и со стен», «Екатерина II [...] с м о т р е л а во всю стену из-под тяжелой громадной короны», «юный курносый [...] напротив [...] с ненавистью г л я д е л на свою мать», «г л я д е л и княгини и князя Тугай-Бег-Ордынские со своими родственниками», «с и д е л во тьме [...] р а с к о с ы й [...] повелитель Малой Орды хан Тугай», «с м о т р е л со стен род князей», «жилым все к а з а л о с ь в шатре», «брошенная подушка к а з а л а с ь живой»), то теперь свет огня оживляет: «Александр I о ж и л и, лысый, мягко улыбался со стены». Огонь здесь нежный, мягкий, уютный. Но вот он становится тревожным по мере того, как нарастает напряжение в душе князя: Тугай в волнении ходит по кабинету – «пламя свечей ложилось и колыхалось». Повествователь прямо не передает мысли князя, используя косвенную форму психологизма («яростно ударил шлем оземь», «сгорбился», «отшвырнул каску в угол», «обмяк, постарел, и говорил сам с собой, бормоча и покусывая губы») и суммарно-обозначающую («Ясно чувствую боль, но больше всего ярость», «ярость начала накапливать в нем, язык пересох»). Именно в этом месте развития сюжета – кульминация, именно здесь раскрывается трагедия героя: «По живой моей крови, среди всего живого

шли и топали, как по мертвому. Может быть, действительно я мертв? Я – тень? Но ведь я живу [...] я все ощущаю, чувствую». Именно в эти «четверть часа» приходит решение – «легкий огонь отчаянно созревшей мысли». Дальше развязка. В зримых деталях описывается то, как князь поджигает рукопись Эртуса, портреты... постель в розовом шатре. Но и теперь огонь не страшный, а быстрый, живой, как и «веселая бешеная дума» потомка ханского рода: «дымки забегали», «кабинет неожиданно весело ожил неровным светом», «лезло, треща, пламя, и лысая голова коварно улыбалась в дыму», «бальными огнями горел зал», «играли и ходуном ходили огненные тени», «огонек [...] вдруг выскочил [...] ударил вверх», «разом ликующе, до последней пылинки, осветился шатер»⁹.

Эти строчки – еще одно подтверждение наблюдений булгаковедов, что писатель как-то по-особенному, мистически относился к стихии огня. Примечательно, что картина пожара – стихии огня и воздуха – в последнем абзаце резко сменяются на ассоциативном уровне стихиями воды и земли («вынырнул [...] на восточную террасу», «тайными тропами нырнул во тьму»).

Финал рассказа подтверждает, что название, действительно, вбирает в себя две основные линии и может быть объяснено буквально. Но это было бы слишком просто для М. Булгакова. Поэтому продолжим сравнение вариантов рассказа и, соответственно, заголовков. Попутно заметим, что историко-мемуарный комментарий о создании *Ханского огня* также является «текстом о тексте», который выполняет в данном случае описывающую, метатекстуальную функцию и провоцирует дополнительные ассоциации.

Одно из значений «антонова огня» в черновом варианте – гангрена. Но вместе с изменением названия мотив болезни не уходит из текста, а по какой-то причине остается важным для автора, появляясь в начальной (сильной позиции), хотя и оказывается несколько на периферии читательского внимания. От болезни в виде большого зуба, опухшей щеки, стонов, страдальческих глаз смотрительницы только одно спасение – «рвать, щеку резать» (как от гангрены – ампутация), что совсем небезопасно и может, по словам Ионы, закончиться смертью. Но это снова игра, «ложный ход». Хотя Иона и произносит: «Вот она, история», – читатель понимает, что история здесь другая. И другая болезнь – «боль, обида и стеснение сердца», щемящая боль в груди, отсутствие покоя в душе Ионы; бледность, болезненная усмешка, ясное чувство внутрен-

⁹ М. А. Булгаков, *Ханский огонь*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 2, Москва 1992, с. 383–399.

ней боли князя. Мотив болезни теперь соотносится с мотивом огня, но не внешнего, а внутреннего – душевная боль, обида оборачиваются злобой, яростью и ненавистью, сжигающими изнутри. Избавиться от этой боли можно только радикальным, хирургическим путем – «рвать», как больной зуб (вспомним: «прежде всего он взялся за рукопись Эртуса, еще раз перечитал первую страницу, оскалил зубы и рванул ее руками. [...] Надорвав несколько листов, он постепенно превратил всю тетрадь в клочья»), ампутировать, как при гангрене (ассоциация, навеянная первоначальным названием!) – уничтожить, сжечь, тем самым освободившись, чтобы иметь возможность жить дальше. Может быть, поэтому огонь в финале веселый, играющий и живой.

Сказанное не отменяет иной интерпретации огня, представленной в книге Е. А. Яблокова. Исследователь пишет, что в рассказе огонь – «не лекарство, но болезнь», огонь «междоусобной войны», «дьявольское пламя», которое «жжет изнутри и не сулит никакого обновления». Огонь вражды и ненависти разгорается между князем и «голым» – «героями-антагонистами», идейными врагами-«братьями», как называет их автор монографии¹⁰. Интуиция исследователя, высказавшего такую, на первый взгляд, спорную характеристику, подтверждается не только одинаковым отчеством Тугай-Бега и «голового» (Иванович), но и некоторыми историческими фактами, которые наверняка были известны М. Булгакову, собиравшему материал и работавшему с документами в сохранившейся усадьбе Юсуповых Архангельском.

Принято считать, что и дворец в Архангельском, и в какой-то степени его последний хозяин – Феликс Феликсович Юсупов-младший – стали прототипами рассказа *Ханский огонь*. Княжеский род Юсуповых, один из самых древних и знатных в России, вел свою историю от служившего Тамерлану ногайского князя. Его потомок Юсуф-мурза считается родоначальником рода Юсуповых. У него было два сына и дочь. От младшего сына – Ибрагима – пошла одна ветвь Юсуповых, к которой и принадлежал по материнской линии сын княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой Ф. Ф. Юсупов (1887–1957). Примечательно, что имя «голового» – Семена Иванович – совпадает с именем последнего представителя второй линии рода Юсуповых, которая пресеклась со смертью в XVIII веке не имеющего наследников князя Семена Ивановича¹¹.

¹⁰ Е. А. Яблоков, *Художественный мир...*, с. 22.

¹¹ *Энциклопедический словарь*, изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, т. 41, Санкт-Петербург 1904, с. 457.

Еще один пример игры историческими аллюзиями – образ Ионы, хранителя Ханской ставки. Исследователи соотносят его с библейским пророком Ионой¹². Но возможна и более близкая ассоциация, связанная с русской историей, притом именно с темой ногайцев, упоминаемых в рассказе: когда в 1451 году ногайское войско напало на Москву и подожгло ее предместья, город спас от огня митрополит Иона. В энциклопедии Брокгауза и Эфрона сообщается, со ссылкой на современников, что Иона, отставив Кремль, «совершил среди дыма и зноя от пламени, крестный ход по его стенам – и ветер, гнавший пламя на кремль, внезапно утих»¹³. Не исключена в таком контексте и шуточная историческая аллюзия: напавшие некогда на Москву *н о г а й ц ы* – и представитель новых завоевателей Москвы: «голый», т. е. *н а г о й*.

Такая игра смыслами вполне в духе М. Булгакова, в ком, как пишут знавшие его, соединялись, с одной стороны, «нелюбовь к слишком откровенным, незавуалированным ориентирам», с другой, – «пристрастие к живой натуре»¹⁴.

В заключение выскажем некоторые соображения о роли читателя в актуализации метатекстуальных связей и авторского метатекста. Именно от читателя, особенно от профессионального читателя, т. е. исследователя, зависит та особая метатекстуальная призма восприятия, которая, в конце концов, и определяет значимость писателя.

Во-первых, метатекст как совокупность текстов актуален не для каждого читателя, а лишь для тех, кто прочитал все произведения писателя и удерживает их в сознании как целокупное единство. Это, как правило, довольно узкий круг исследователей и поклонников, хотя у М. Булгакова он достаточно широк.

Во-вторых, метатекст как текст о тексте порождается не только автором, но и мемуаристами, комментаторами, критиками, тексты которых создают рефлектирующую ауру вокруг отдельного произведения.

Наконец, в-третьих, метатекст как инвариант, возможно, наиболее действенный критерий классичности произведения. Он устанавливает, насколько творчество автора актуально для других времен, когда ослабевает знание культурно-исторического контекста, а на первый план выходит некоторое вневременное содержание, находящее или не находящее отклик у новых поколений читателей, вступающее или не вступающее в резонанс с их духовными, интеллектуальными, эмоциональными по-

¹² Е. А. Яблоков, *Художественный мир...*, с. 23.

¹³ *Энциклопедический словарь...*, т. 13а, Санкт-Петербург 1894, с. 744.

¹⁴ В. Лёвшин, *Садовая 302-бис*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове...*, с. 183.

требностями. Осмелимся утверждать, что в восприятии и осмыслении рассказа *Ханский огонь* сегодняшними читателями преобладает именно эта тенденция: конкретно-исторические смыслы (революция, гражданская война, старая и новая Россия) уходят на второй план, а внутренняя драма, душевная катастрофа человека, т. е. психологическая проблематика – актуализируется. Анализ названия рассказа как метатекстуального компонента, являющегося сверсткой всего текста, представляется нам плодотворным для постижения именно психологического аспекта произведения.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Мария Карловна Кшондзер**

Германия

РАССКАЗ МИХАИЛА БУЛГАКОВА *КРАСНАЯ КОРОНА*: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Творчество Михаила Булгакова привлекает читателей и исследователей своей неоднозначностью, сложностью и как бы нарочитой авторской мистификацией, загадыванием ребусов, которые предстоит разгадывать читателю. Не случайно литературоведы, критики, биографы создают всё новые монографии, статьи, посвящая свои работы постижению тайны Булгакова, нахождению реальных прототипов, поискам конкретных источников, на которые опирался автор при создании произведений. Если в 60–80-е годы XX века основной акцент делался на идеологическую, социально-историческую сторону творчества писателя, то в последние десятилетия исследователей больше интересуют проблемы творческого метода Булгакова. Методологическим принципом булгаковедения последних лет стала позиция вневременных ценностей и изучение творчества Булгакова как метатекста. Современные исследователи рассматривают прозу автора как «единый метатекст, организованный прежде всего

* Доктор филологических наук, руководитель литературного общества «Арион», Любек.

мотивно»¹, т. е. «булгаковские тексты устроены по принципу священных: они посвящены тайнам ремесла и содержат рецепты творчества, которые осмысливаются и передаются в узком кругу. Функцию метаописания берет на себя метатекст, который совпадает с текстом и является одной из его функций»². Одновременно проза Булгакова рассматривается как художественно-культурный интертекст, в котором можно вычлениить две разновидности: мифопоэтическую традицию и влияние старших писателей-современников³.

В связи с этим представляют интерес отдельные произведения Булгакова, на материале анализа которых можно наглядно показать, как порой в маленьком рассказе обнаруживаются многие идейные, философские, мировоззренческие и художнические особенности творческой системы писателя. Из ранних рассказов, посвященных гражданской войне, на наш взгляд, особый интерес представляет *Красная корона* (1922), в котором в зачаточном состоянии можно обнаружить практически всю основную проблематику произведений Булгакова. Автобиографический характер рассказа очевиден; возможно, идею подсказали события, связанные с боями в Киеве в октябре 1917 года, в ходе которых произошло столкновение юнкеров и войск Центральной Рады. На стороне юнкеров сражался брат писателя Н. А. Булгаков, который остался в живых и вместе с другим братом – Иваном – эмигрировал из России (в момент написания рассказа писатель еще не знал, что брат жив). В рассказе брат героя трагически погибает. Переживания матери рассказчика также могли иметь реальную основу: мать М. А. Булгакова умерла незадолго до написания рассказа.

Реальные факты, положенные в основу замысла автора, определили лишь внешнюю канву рассказа и дали толчок для постановки важнейших философских и мировоззренческих проблем, ставших основополагающими для всего последующего творчества писателя: темы искупления, прощения и покоя, вины и расплаты, мотивы навязчивых видений и состояний, получившие впоследствии свое развитие в *Мастере и Маргарите*, *Беге*, *Белой гвардии* и в ряде других произведений. Не случаен латинский подзаголовок *Historia morbi* (история болезни). Уже в названии обнаруживается преемственность традиций русской литературы: В. Г. Белинский назвал *Записки сумасшедшего* Н. В. Гоголя «психиче-

¹ О. С. Бердяева, *Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст*, Великий Новгород 2002, с. 5.

² Е. А. Иваньшина, *Культурная память и логика текстопорождения в творчестве Михаила Булгакова*, <www.famous-scientists.ru/list/4563>.

³ См.: Е. А. Яблоков, *Проза Михаила Булгакова*, Москва 1997, с. 5.

ской историей болезни». В то же время у Гоголя явственно прослеживается социальная мотивировка безумия героя, которая в рассказе Булгакова получает дальнейшее развитие, обусловленное особенностями политической ситуации 1920-х годов. Название рассказа – *Красная корона* – глубоко символично, в нем соединяются несоединимые понятия: корона – олицетворение монархии, а красный цвет ассоциируется с новой властью. В контексте рассказа эта антиномия приобретает зловещий обобщающий смысл: кровавый венец возникает на месте снесенного черепа, обнажая страшную жестокость и абсурдность братоубийственной войны⁴.

Будучи врачом, Булгаков правдиво описывает клиническую картину психического заболевания человека, которого преследуют навязчивые воспоминания, но в то же время совершенно очевидно, что это – художественный прием, помогающий раскрыть морально-нравственную сторону переживаний героя, чувствующего свою вину за происшедшее и пытающегося искупить ее. Тема болезни, возникающей на почве конфликта человека с окружающей действительностью, когда самые трезвые и справедливые мысли появляются в воспаленном мозгу больного и когда трудно отделить норму от аномалии, позволяет провести параллели не только с гоголевскими *Записками сумасшедшего*, но и с чеховскими произведениями *Палата № 6* и *Черный монах*. Булгаков вслед за Чеховым обращает особое внимание на психику человека, рассказ *Черный монах*, названный Чеховым «медицинским», привлекал особое внимание Михаила Афанасьевича. В 1932 году он пишет программное письмо Павлу Попову, в котором, размышляя о своей судьбе, вспоминает чеховского Черного Монаха как знаковый образ, определивший в какой-то мере круг размышлений автора о себе и о своих героях:

Совсем недавно один близкий человек утешил меня предсказанием, что когда я вскоре буду умирать и позову, то никто не придет ко мне, кроме Черного Монаха. Представьте, какое совпадение. Еще до этого предсказания засел у меня в голове этот рассказ. [...] Теперь уже всякую ночь я смотрю не вперед, а назад, потому что в будущем для себя я ничего не вижу. В прошлом же я совершил пять роковых ошибок. Не будь их, не было бы разговора о Монахе [...]. Но теперь уже делать нечего, ничего не вернуть. Проклинаю я только те два припадка неожиданной, налетевшей как обморок робости, из-за которой я совершил две ошибки из пяти. Оправдание у меня есть: [...]

⁴ Наблюдение о глубоком символическом смысле названия рассказа – *Красная корона* – принадлежит филологу и переводчику Сергею Быкову, за что автор приносит ему глубокую благодарность.

я устал за годы моей литературной работы. Оправдание есть, но утешения нет⁵.

Данное письмо чрезвычайно интересно и важно с точки зрения исследуемой проблематики. Образ Черного Монаха появляется у Булгакова в контексте размышлений о смерти и искуплении, он говорит о том, что если бы не было роковых ошибок, не было бы и Черного Монаха⁶, т. е. Черный монах – второе «я» писателя, воплощенное зло, за которое придется отвечать в конце жизни. Булгаковская интерпретация образа Черного Монаха отлична от чеховской⁷ (Чехов не столь категоричен в оценке своего героя), но очень характерна для поэтики самого Булгакова, и не случайно в конце письма он говорит об оправдании и утешении. Это – одна из основополагающих мировоззренческих проблем всего творчества писателя: возможно ли самооправдание за совершенные поступки, а если возможно, будет ли утешение. Герой рассказа *Красная корона* отрицательно отвечает на эти вопросы, и в этом, на наш взгляд, заключается основная нравственная коллизия всего последующего творчества Булгакова.

Многие исследователи видят в *Красной короне* ядро художественного мироощущения писателя, и это справедливо. Как уже отмечалось, рассказ написан на материале гражданской войны и связан с личными переживаниями автора, но повествование выходит за рамки чистого автобиографизма и ставит перед читателем вечные вопросы бытия. По мнению исследователя Е. А. Иваньшиной,

[...] самое ценное в булгаковском мире всегда отсутствует (является скрытой величиной), осознание утраты компенсируется памятью, которая обладает воскресительной силой: она «пересиливает» отсутствие и умножает утраченное как невротический симптом⁸.

Эти наблюдения в полной мере можно отнести к рассказу *Красная корона*, в котором психическая неадекватность героя обостряет драматизм

⁵ М. А. Булгаков, *Письмо к П. Попову*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В восьми томах*, т. 1, Москва 2004, с. 26.

⁶ Подробнее об этом см.: Е. А. Яблоков, «Черный монах» Чехова и творчество Булгакова, в кн.: *А. П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя*, Ростов-на Дону 2010, с. 520.

⁷ М. К. Кшондзер, *Столковение различных форм русского национального менталитета в рассказе А. П. Чехова «Черный монах»*, в кн.: *Русская словесность в поисках национальной идеи. Материалы 2-го Международного научного симпозиума*, науч. ред. А. Н. Долгенко, Москва – Волгоград 2010, с. 52–56.

⁸ Е. А. Иваньшина, *Культурная память...*

сюжета. Память вновь и вновь возвращает рассказчика к драматическим событиям, возникающим в его безумном сознании, как в калейдоскопе сменяющих друг друга страшных картин (смерть брата, которую он не смог предотвратить, расстрел рабочего в Бердянске), в его воспаленном мозгу переплетаются сон и явь, действительность и плод больного воображения:

С одной стороны, сновидение выступает [...] как форма проявления подсознания, позволяющая показать внутреннее состояние человека в эпоху всеобщего слома, а, с другой, воспринимаемая как катастрофа, историческая действительность провоцирует возникновение настоящих бредовых видений героев, которые ничем не отличаются от реальности⁹.

«Невротический симптом», характеризующий неадекватность героя, показан в рассказе тонко и ненавязчиво, автор постепенно вводит читателя в фантазмагорический мир, который создается с помощью умелого сочетания реальных бытовых зарисовок и их болезненной интерпретации рассказчиком. Таким образом возникает иллюзия как бы правдивого повествования, имеющая аналоги в русской литературе в творчестве Гоголя (*Записки сумасшедшего*), Гаршина (*Красный цветок*), Достоевского (*Записки из подполья*), Чехова (*Черный монах*, *Палата № 6*)¹⁰.

Если рассматривать наследие Булгакова как метатекст, то рассказ *Красная корона* в миниатюре определяет основные направления последующего творчества писателя как в идейно-тематическом, так и в структурном плане. Лейтмотивный принцип повествования, положенный, по справедливому замечанию Б. М. Гаспарова¹¹, в основу романа *Мастер и Маргарита*, в контексте всего творчества Булгакова становится «универсальным языком всего булгаковского метатекста, взаимодействуя, в свою очередь, с фабулами каждого отдельного произведения, будь оно прозаическим или драматическим»¹². Вслед за классиками русской литературы, обращавшимися к теме безумия, Булгаков делает акцент не столько на медицинской, сколько на этической стороне проблемы. Образ сумасшедшего героя, облакающего свои мысли в гипертрофированную

⁹ О. И. Акатова, *Поэтика сновидений в творчестве М. А. Булгакова*, <www.dslib.net/russkaja-literatura/akatova.html>.

¹⁰ О связи рассказа *Красная корона* с традициями русской литературы, в частности, с рассказом Леонида Андреева *Красный смех*, см. подробно: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001, с. 226–228, 330.

¹¹ См.: Б. М. Гаспаров, *Из наблюдений над мотивной структурой романа «Мастер и Маргарита»*, в кн.: он же, *Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века*, Москва 1993, с. 30.

¹² О. С. Бердяева, *Проза Михаила Булгакова...*, с. 94.

форму, помогает рельефнее и нагляднее ощутить суть его морально-нравственных переживаний и исканий. Тема прощения и милосердия, являющаяся лейтмотивом рассказа, раскрывается автором на фоне трагических событий революции и гражданской войны, когда перед самим Булгаковым стояли проблемы нравственного выбора. Как уже отмечалось, автор обращается в *Красной короне* к одной из главнейших тем своего творчества – ответственности человека за собственные поступки, недопустимости компромисса со своей совестью, неотвратимости расплаты за малодушие, за несовершенство каких-то действий, приведших к трагическим последствиям.

Повествование в рассказе ведется от лица героя, это как бы поток сознания человека, понимающего, что он болен, а с другой стороны, убежденного в логичности и обоснованности собственных рассуждений. Двойной план рассказа ощущается и в его стилистике, совмещающей в себе напряженные интеллектуальные монологи с эмоциональными зарисовками (сцены с матерью и с братом, подчеркивающие приоритет нравственных ценностей для героя, а, следовательно, и для автора).

В плане поэтики важной составляющей рассказа является символика детали и цвета. Автор не философствует, он показывает картины, возникающие в мозгу больного человека, но эти картины многозначны и несут на себе большую психологическую нагрузку. Казалось бы, ничего не значащие детали (глухая беззаконная стена, вывеска «Зуботехническая лаборатория», на которой сосредоточено внимание героя, бумага с печатью, выданная рассказчику как гарантия безопасности, рыжий кот, который бродит бархатными шажками по коридору) становятся архетипами булгаковского метатекста, призванными в завуалированной форме передать ощущение безысходности человека, обреченного на вечные муки совести. Герой находится в состоянии страха перед жизнью, а не перед смертью, он боится своих видений, нравственных мук, боится вновь и вновь переживать час расплаты за смерть брата, снова увидеть страшного всадника в «красной лохматой короне», с запекшимися от крови губами, с двумя красными пятнами вместо ясных глаз. Это навязчивое видение преследует героя, и он понимает, что спасти его невозможно, что у него нет надежды на искупление, хотя прямой вины за смерть брата на нем нет. Тема милосердия и прощения, ставшая основной в романе *Мастер и Маргарита*, возникает в рассказе *Красная корона* только в иллюзорном плане, когда брат появляется как призрак не в образе кровавого всадника, а в привычной домашней обстановке, на фоне уютной гостиной с мебелью из красного плюша, с раскрытым пианино и с партитурой *Фауста*

на нем. Читателю кажется, что гармония восстановлена, герой прощен, брат улыбается ему и зовет к себе в комнату:

В гостиной было светло от луча, что тянулся из глаз, и бремя угрызения растаяло во мне. Никогда не было зловещего дня, в который я послал его, сказав: «Иди», не было стука и дымогари. Он никогда не уезжал, и всадником он не был. Он играл на пианино, звучали белые костяшки, все брызгал золотой сноп, и голос был жив и смеялся¹³.

Видение героя – эмоциональная и психологическая кульминация рассказа. Казалось бы, возможен оптимистический финал. Однако чем светлее изображенная картина, тем она иллюзорнее, и тем страшнее подлинная реальность, в которой нет места прощению и успокоению. Неслучайно покой идиллической картины нарушает партитура *Фауста* на раскрытом пианино, напоминающая о неотвратимости возмездия. Вслед за этим видением наступает страшная развязка:

В ту же ночь, чтобы усилить мою муку, все ж таки пришел, неслышно ступая, всадник в боевом снаряжении и сказал, как решил говорить мне вечно. [«Брат, я не могу оставить эскадрон». – М. К.].

Я решил положить конец. Сказал ему с силой:

– Что же ты, вечный мой палач? Зачем ты ходишь? Я все сознаю. С тебя я снимаю вину на себя – за то, что послал тебя на смертное дело. Тяжесть того, что был повешен, тоже кладу на себя. Раз я это говорю, ты прости и оставь меня¹⁴.

В последнем видении героя объединяются две сюжетные линии рассказа: смерть брата и сюжет повешенного по приказу генерала рабочего из Бердянска, в гибели которого герой тоже винит себя и свое малодушие. В припадке отчаяния и ожесточения он обращается к генералу-вешателю, ставшему прообразом генерала Хлудова из *Бега*, призывает его разделить ответственность за смерть рабочего («помогать вам повесить я послал Колю, вешали же вы»). Однако нравственную вину нельзя переложить на кого-то и разделить с кем-то – каждый отвечает за себя, и автор приговаривает своего героя к вечному страданию.

В этом плане можно провести параллели между героем *Красной короны* и Понтием Пилатом из *Мастера и Маргариты*: и тот, и другой не могут искупить и забыть случившееся, однако зрелый Булгаков все же находит возможность дать прощение и покой Понтию Пилату, в то время как герой рассказа *Красная корона* этого покоя иметь не будет никогда, его ждут безнадежность и полное помешательство:

¹³ М. Булгаков, *Красная корона*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 179.

¹⁴ Там же, с. 180.

У меня нет надежды. Напрасно в жгучей тоске в сумерки я жду сна – старую знакомую комнату и мирный свет лучистых глаз. Ничего этого нет и никогда не будет [...].

Я безнадежен. Он замучит меня¹⁵.

Эмоциональное воздействие рассказа усиливается благодаря символическому цвету. Автор скуп на выразительные средства, в этом чувствуется влияние чеховской поэтики. Однако эта сдержанность контрастирует с драматизмом повествования и создает сильный эмоциональный эффект: брат уехал в серенькой фуражке, вернулся в красной, образ всадника в «красной лохматой короне» вместо лба, с губами, запекшимися кровью, с кровавыми подтеками вместо глаз преследует рассказчика, так же, как и образ рабочего, повешенного на фонаре. Последний монолог героя, когда он просит генерала-вешателя разделить с ним всю тяжесть содеянного, позволяет провести параллели между этим фабульным ходом и сценой с Фридой из романа *Мастер и Маргарита*, когда Фрида просит не подавать ей больше платок. Однако и в этом случае автор романа оказывается более милосердным, чем автор рассказа *Красная корона*: герою рассказа не дано быть прощенным.

Таким образом, анализ рассказа *Красная корона* еще раз подтверждает мысль о творчестве М. А. Булгакова как некоем метатексте, в котором все взаимосвязано. Путь Булгакова – художника и мыслителя – не был гладким и плавным, однако лейтмотивом его творчества от ранних рассказов до последнего гениального романа было утверждение нравственных ценностей как единственного критерия бытия, в котором существуют и взаимопроникают друг в друга понятия добра и зла, веры и неверия, страдания и умиротворения, прощения и вечного покоя.

¹⁵ Там же.

Татьяна Александровна Алпатова*

Россия

ОТ ЗАПИСОК НА МАНЖЕТАХ К ЗАПИСКАМ ПОКОЙНИКА: ЭВОЛЮЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ПРОЗЕ М. А. БУЛГАКОВА

Предмет анализа в статье – одна из линий возможных сопоставлений *Записок на манжетах* и *Записок покойника (Театрального романа)*, связанная со спецификой построения повествовательных структур, которые, несмотря на очевидные различия данных текстов, все же представляются сопоставимыми и восходящими к единой творческой установке автора.

В самом общем виде эту творческую установку можно обозначить как выстраивание в тексте особой «ситуации письма». Однако, в отличие от романа *Мастер и Маргарита*, в котором итогом этой ситуации становится собственно построение цельного текста (что, безусловно, маркируется четко обозначенной финальной точкой повествования – последней фразой романа Мастера, являющейся также и завершением авторского повествования и потому неизбежно обретающей метатекстовый потенциал), и в *Записках на манжетах*, и в *Записках покойника* повествование строится таким образом, что итога в нем нет и быть не может.

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета.

И дело в данном случае не только в незавершенности произведений как факте творческой биографии писателя¹. Сам повествовательный дискурс изображается здесь в момент перехода и принципиальной незавершенности: в *Записках на манжетах* как еще не сложившийся (вспомним автопортрет героя-повествователя в момент выбора пути, покидающего Тифлис: «на мне последняя моя рубашка. На манжетах кривые буквы. А в сердце у меня иероглифы тяжкие»²), в *Записках покойника* – как уже распадающийся, ибо автор, уходящий в небытие, неизбежно утрачивает власть над собственным текстом.

Таким образом, в обоих случаях возможность нарративной динамики возникает благодаря специфическим формам самоописания творческого процесса, находящегося на грани исчезновения, творческого процесса, который разворачивается как созидательное авторское усилие вопреки энтропийной энергии абсурда; этот «стык» разрушительного и созидательного векторов в данном случае и позволяет сделать предметом эстетического наблюдения механизмы повествования, которые, казалось бы, в соответствии с некоей устоявшейся традицией читательского восприятия, должны оставаться в тени.

Не настаивая на безусловной генетической связи булгаковского текста с прямым литературным источником, необходимо все же отметить, что исходной точкой подобной повествовательной модели в европейской литературе Нового времени можно считать романы Лоренса Стерна (прежде всего *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена*, вошедший в мировую литературу как «роман о невозможности написать роман», но также и *Сентиментальное путешествие*, в котором читатель / исследователь также сталкивается с парадоксом незавершенности – и как реального факта Стерновой биографии, и как структурной особенности самого текста, который вряд ли мог иметь однозначно маркированную концовку, даже если бы был «дописан»). Пожалуй, единственным случаем достаточно близкой реминисценции из произведений Стерна оказывается в *Театральном романе* «перечень» при характеристике людей, пришедших в «контору» Фили:

Да и как же ему было не узнать людей, когда перед ним за пятнадцать лет его службы прошли десятки тысяч людей. Среди них были инженеры,

¹ О планах продолжения *Записок покойника* существуют многочисленные свидетельства, см., в частности: В. И. Лосев, *Комментарий*, в кн.: М. А. Булгаков, *Записки покойника. Автобиографическая проза*, Санкт-Петербург 2006, с. 651–656 и др.

² М. А. Булгаков, *Записки покойника. Автобиографическая проза...*, с. 166. Далее цитируется это издание.

хирурги, актеры, женорганизаторы, растратчики, домашние хозяйки, машинисты, учителя, меццо-сопрано, застройщики, гитаристы, карманные воры, дантисты, пожарные, девицы без определенных занятий, фотографы, плановики, летчики, пушкинисты, председатели колхозов, тайные кокоетки, беговые наездники, монтеры, продавщицы универсальных магазинов, студенты, парикмахеры, конструкторы, лирики, уголовные преступники, профессора, бывшие домовладельцы, пенсионерки, сельские учителя, виноделы, виолончелисты, фокусники, разведенные жены, заведующие кафе, игроки в покер, гомеопаты, аккомпаниаторы, графоманы, билетерши консерватории, лаборанты, проходимцы, бухгалтеры, шизофреники, дегустаторы, маникюрши, счетоводы, бывшие священнослужители, спекулянты, фототехники (с. 465–466).

Подобный прием стернианского повествования позволял «динамизировать» более глубокие уровни текста, когда при внешне описательном объекте тем не менее «обнажаются» механизмы его введения в текст, позволяя, таким образом, развертывать «рассказывание» как действительно становящееся и развивающееся явление. Об их значении для рационалистической поэтики классицизма писал Л. В. Пумпянский³; в данном же случае функциональная природа перечня становится иной: не логическая исчерпанность возможных предметов описания, но именно всеохватность и неисчерпаемость бытия оказывается функциональным смыслом приема. Все движется, меняется, и в результате ни в картине мира, ни во взгляде на него повествователя нет ничего однозначно устойчивого – а значит, единственно правильного и застывшего ни во внешнем мире, ни во внутреннем пространстве текста, в живой динамике самого письма.

В русской литературе такая модель активно развивалась в творчестве Н. М. Карамзина – и в *Письмах русского путешественника*, которые стали для него первым опытом выстраивания «динамического», становящегося повествования, в котором самописание текста зачастую и есть его главная цель, и в повестях (в особенности *Наталья, боярская дочь*, *Лиодор*, *Остров Борнгольм* и *Рыцарь нашего времени*), в которых нарративная игра автора со своими героями и читателем достигает поистине филигранной тонкости: то отдельные сцены, то концовки, а то и вовсе сюжет (как в *Острове Борнгольм*) или герой (как в *Рыцаре нашего времени*) исчезают, вновь появляются в авторских намеках и вновь исчезают, делая сам процесс художественного развертывания рассказа предметом эстетического интереса и внося в прозаическое повествование ту систе-

³ См.: Л. В. Пумпянский, *Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина*, в кн.: он же, *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва 2000, с. 234–238.

му художественной упорядоченности, которой недоставало русской прозе до карамзинского периода, чтобы быть подлинным искусством.

В любом случае стернианско-карамзинская линия художественных поисков в сфере построения повествования могла быть унаследована Булгаковым через посредство усвоения этого опыта А. С. Пушкиным – и прежде всего в его наиболее «карамзинских» (т. е. экспериментальных) *Повестях покойного Ивана Петровича Белкина*⁴, а также образцах стихотворного повествования, в которых само оно становится едва ли не главным собственным «героем» – *Евгении Онегине*, *Графе Нулине* и *Домике в Коломне*⁵.

Самоописание текста как наиболее яркая и убедительная нарративная стратегия для выстраивания динамичного, развертывающегося на глазах у читателя повествования требовало присутствия в самом тексте элементов характерного для эпохи филологического дискурса. Таким образом актуализировался метатекстовый уровень повествования, и законы построения текста и его возможного восприятия моделировались для читателя довольно ярко и убедительно. Показательный пример такого обращения к внеположному для текста филологическому дискурсу эпохи – присутствующие в пушкинском *Евгении Онегине* отголоски спора о старом и новом слоге русского языка, многообразные замечания вроде знаменитого «Шишков, прости: / Не знаю, как перевести». Исторически исходной в исследуемой линии литературной традиции будут отраженные в произведениях Стерна элементы полемики со старой школой нормативной риторики. В прозе Карамзина (и прежде всего в *Письмах русского путешественника*) это опять-таки столкновение нормативного филологического дискурса (представленного в книге «готшедовой грамматики», которую предлагают купить путешественнику, а он отказывается) – и новой, складывающейся в Германии теорией психологического подхода к языку как воплощению коллективной народной души и индивидуальных переживаний частной личности, представленной в книге именами И.-Г. Гердера и К.-Ф. Морица⁶. Благодаря проникновению в ху-

⁴ Подробнее об этом см. в моей статье: «Повести Белкина» А. С. Пушкина и «Наталья, боярская дочь» Н. М. Карамзина: к вопросу об организации повествования, в кн.: *Университетский пушкинский сборник*, Москва 1999.

⁵ См.: В. Н. Турбин, *Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*, Москва 1996; Ю. Н. Чумаков, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. В мире стихотворного романа. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам, Москва 1999.

⁶ См.: Т. А. Алпатова, *Карамзин-филолог на страницах «Писем русского путешественника». О механизме взаимодействия «своего» и «чужого»*, «Вопросы литературы» 2006, № 4.

дожественный текст этих элементов филологических изысканий эпохи они не просто делают известны читателю. Более значительным результатом становится сама возможность сделать слово, речь, текст (а также говорение, письмо, творчество и т. п. предметы филологического описания) предметом осмысления в тексте художественном.

В анализируемых произведениях Булгакова – как, возможно, и в творчестве писателя в целом, – можно выделить отражение филологического дискурса России первых десятилетий XX века. Именно на рубеже XIX–XX веков проблема слова, языка и его роли в духовной жизни индивидуума и языкового коллектива, общества в целом становится определяющей для гуманитарной мысли эпохи. И если ее оформление как предмета научной рефлексии, как проблемы филологического сознания относилось ко времени становления «рефлексивного традиционализма» нормативных литературных эпох, то в начале века XX-го происходил очень важный процесс перехода проблемы словесного выражения из сферы чистых умозрений в область самой литературы, в разнообразные сферы духовной жизни общества. Такая значимость проблем имени и языка свидетельствовала о кризисных процессах: язык перестал быть константой, чем-то безусловно данным, абсолютным в своем значении оформляющих мировоззрение человека «координат». Именно в этот период в сознании все большего числа людей – не только рефлектирующих философов, но и писателей, интуитивно воспроизводящих глубоко скрытые тенденции в духовной и психической жизни человека, – оформляется вопрос, ранее казавшийся бессмысленным и невозможным: «составляет ли слово нечто устойчивое в мире, или нет»⁷. Языковая «система координат» дрогнула и зашаталась – свидетельства об этом, присутствующие в художественном творчестве и филологических штудиях эпохи, неизбежно воспринимаются как предвестники гораздо более катастрофической ломки не только художественных форм искусства, но и самой жизни.

Для русской филологической мысли первых десятилетий XX века своеобразным водоразделом, воплощением двух противоположных полюсов в отношении языка и слова оказываются такие крайние течения филологической мысли эпохи, как имяславие и теория ОПОЯЗа.

О значительном и плодотворном влиянии имяславия на филологическую, философскую мысль и собственно литературу первых десятиле-

⁷ П. А. Флоренский, *Магичность слова*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 3 (1), Москва 1999, с. 237.

тий прошлого столетия написано немало⁸. Среди крупнейших философов той поры, взгляды которых на энергичную, жизнетворческую природу слова как «самосвидетельство космоса в нашем духе, его звучание»⁹ сформировались под воздействием имяславия, – П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, А. Ф. Лосев¹⁰. Среди писателей, увлеченных идеей имяславия, обычно называют имена О. Э. Мандельштама, В. Хлебникова, А. Белого¹¹. В этом контексте вопрос о том, насколько возможно ставить проблему присутствия своеобразной «философии имени» в творчестве М. А. Булгакова, уже не кажется слишком смелым; однако ее специфика, несомненно, будет определяться в первую очередь полемическим аспектом, реакцией писателя с его высоко духовным отношением к слову на происходившие в послереволюционной России языковые процессы, непосредственным свидетельством которых он был.

Крушение «старого мира» и его культуры, ужасающим результатом чего стало уничтожение всех систем государственного и общественного уклада России и трагическая, мучительная гибель множества людей, воплотилось также в крушении языка, эту культуру воплощавшего. Так называемый «язык революционной эпохи» (подобно «новоязу» Дж. Оруэлла) становился при этом наиболее беспристрастным и мощным

⁸ Подробный анализ этого явления в истории русской философии и сводку литературы вопроса см.: Д. Иоффе, *Русская религиозная критика языка и проблема имяславия (о. Павел Флоренский, о. Сергей Булгаков, А. Ф. Лосев)*, в кн.: *Критика и семиотика*, вып. 11, Москва 2007, с. 109–172.

⁹ С. Н. Булгаков, *Философия имени*, Москва 1997, с. 21.

¹⁰ См.: Иеромонах П. Гайдено, *Проблемные вопросы имяславия в работах о. Павла Флоренского и Алексея Федоровича Лосева*, <<http://kds.eparhia.ru/publishing/sobesednik/two/articletwo>>; А. И. Резниченко, *Философия имени: онтологический аспект (о. С. Булгаков, А. Ф. Лосев)*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук, Москва 1997; А. Г. Стульцев, *Имяславие: философско-методологическая экспликация в учении А. Ф. Лосева*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук, Ростов-на-Дону 2006; Протоиерей Д. Лескин, *Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли*, Санкт-Петербург 2008 и др.

¹¹ См.: И. Паперно, *О природе поэтического слова. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом*, «Литературное обозрение» 1991, № 1; И. Б. Роднянская, *Свободно блуждающее слово. К философии и поэтике семантического сдвига*, в кн.: *Литературоведение как литература*, Москва 2004; И. З. Сураг, *Преобразования имени*, «Новый мир» 2004, № 9; Д. Иоффе, *Лику тишины. Новейшая история русского экспериментального стихопроизводства sub specie hesychiae: три схематически взятые поэтики умного делания*, «Russian Literature», Vol. LVIII–LVIII/LIV, Amsterdam 2005; В. О. Кравец, *О хлебниковской «философии имени»*, в кн.: *Name und Person*, München 2006; *Традиции и проблемы имяславия: сборник материалов научно-практической конференции*, под ред. В. П. Океанского, Иваново – Шуя 2009 и др.

свидетельством той духовной катастрофы, которая произошла с людьми, пережившими катастрофу социальную. Само языковое новаторство русской прозы первых послереволюционных лет, позднее – сказовая манера М. М. Зощенко, Б. Пильняка и особенно А. П. Платонова – несло в себе черты именно этого «рухнувшего», трагически распавшегося, болезненно-искаженного, агонизирующего языкового сознания. Слово переставало быть Именем; утрачивало не только житнетворящий, культуросозидающий потенциал, не только иерархическую закрепленность и стилевую окрашенность, но зачастую и смысл: обесмысленные слова начинали терять и свой фонетический облик, распаясь и разлагаясь на неузнаваемые уродливые части. Сложность изучения этих процессов обуславливается тем, что непосредственно в момент их развертывания научная мысль оказалась крайне ограничена в возможностях даже их лингвистического описания, а тем более историко-культурного осмысления; все попытки вдуматься в смысл происходящего с русским языком неизбежно могли закончиться арестом, а то и гибелью ученого (такова трагическая судьба Е. Д. Поливанова¹², история ареста и многолетней травли А. М. Селищева¹³).

Однако процесс разрушения языкового сознания начался раньше, свидетельством чего в сознании современников, несомненно, стал футуризм и в целом авангард как более общее художественное течение эпохи. Именно оно воспринимается критикой той поры как свидетельство демонической одержимости художника, впервые дерзнувшего явить миру «черную икону», «черную», искаженно-сатанинскую духовность, «труп красоты»:

Получается ужасающий парадокс: *гнусное искусство*, уродливая красота, бездарная талантливость. [...] совершенно ясно ощущается тление, запах разлагающейся плоти, распадающегося физического тела. [...] В кубизме все, даже живое, становится вещным, составным, мертвеет и разлагается¹⁴.

Эти оценки С. Н. Булгаковым творчества П. Пикассо проникнуты ощущением, распространение которого и на авангардистскую, в том числе футуристическую литературу позволяет лучше понять сущность

¹² См.: Е. Д. Поливанов, *О блатном языке учащихся и о «славянском языке» революции*, в кн.: он же, *За марксистское языкознание*, Москва 1931.

¹³ А. М. Селищев, *Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926)*, Москва 1928. Подробнее об этом см.: М. О. Чудакова, *Язык распавшейся цивилизации*, в кн.: она же, *Новые работы. 2003–2006*, Москва 2007.

¹⁴ С. Н. Булгаков, *Труп красоты*, в кн.: он же, *Сочинения: в двух томах*, т. 2: *Избранные статьи*, Москва 1993, с. 537, 541. Курсив автора.

филологического «водораздела», пролежавшего между наиболее крайними и наиболее последовательными учениями о слове, которые и являются в данном случае предметом анализа. Частая метафора «разложение», «распад», «умирание» возникает здесь не от публицистического задания текста и не вследствие полемического задора автора. Разделение слова и предмета, имени и сущности, знака и значения (в целом характерное для секуляризованной культуры нового времени¹⁵) к началу XX века заходит уже столь глубоко, что действительно начинает ощущаться как «распад» культурной плоти вследствие ухода от Духа. Не случайно определяющая для теории русского формализма работа В. Б. Шкловского получила название *Воскрешение слова* – приметы умирания были уже слишком очевидны. Однако опоязовская критика видит пути их преодоления на принципиально иных, нежели «философия имени», путях. Для Шкловского «воскрешение слова» совершается именно как механический процесс. Благодаря системе механических приемов, «сделанности», «остранению», разрушавшему автоматизм восприятия слова в языке; предельным выражением такого «воскрешения» становится для теоретиков этого направления теория футуризма и «заумный язык». Именно в работе *Воскрешение слова* ход мыслей Шкловского выражен наиболее четко и последовательно, и потому изложение формалистической теории искусства обретает возможность в себе самом нести и своеобразный «диагноз», определяющий ее главное слабое место: «теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, изломал и исковеркал его»¹⁶.

Стремясь к оживлению и воскрешению только земными средствами, невозможно достичь искомого результата, но лишь «изломать и исковеркать», «остранить», в сущности, не вдохнув жизнь, но окончательно изъять ее из словесного описания.

Столкновения Булгакова с критикой ОПОЯЗа были подробно описаны М. О. Чудаковой¹⁷. Предметом же последующих наблюдений будет собственно булгаковское отношение к слову, сформировавшееся на

¹⁵ См.: Й. Хейзинга, *Отцветшая символика*, в кн.: он же, *Осень средневековья. Исследования форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах*, перевод Д. В. Сильвестрова; отв. ред. С. С. Аверинцев; ст. А. В. Михайлова; коммент. Д. Э. Харитоновича, Москва 1988.

¹⁶ В. Б. Шкловский, *Воскрешение слова*, в кн.: он же, *Гамбургский счет. Статьи, воспоминания*, Москва 1990, с. 40.

¹⁷ М. О. Чудакова, *М. Булгаков и опоязовская критика: (Заметки к проблеме построения истории отечественного литературоведения XX в.)*, в кн.: *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*, Рига 1988.

фоне господства охарактеризованных выше филологических принципов и, думается, не чуждое реакции на них. Разумеется, необходимо отдельное исследование вопроса, отзывался ли Булгаков каким-либо образом на эти явления эпохи; но, во всяком случае, в *Записках на манжетах* (в большей мере) и в *Записках покойника* слово как предмет непосредственного наблюдения, как своеобразный «герой» развертывающегося словесного повествования присутствует весьма наглядно. Прежде всего, это слово, слагающееся / распадающееся в виде на первый взгляд необъяснимо сопрягающихся между собой фонетических созвучий (возможно, связанных с попыткой актуализации внутренней формы слова, но скорее, все же в них присутствовала актуализация самого психического механизма апперцепции, восприятия впечатлений в языковых элементах, которые десемантизируются – абсурдом происходящего и болезненным бредом героя-повествователя – и вновь слагаются, обретая новые значения). Это разного рода созвучия в *Записках на манжетах*, например: «credito... finita»; «морошки... бумажки... Ах, Сашки, канашки мои!..»; «подотдел... подудел... Отнаробраз... Подотдел... от... под...»; «Нар-образ. Дико-браз. Барбюс. Барбос»; «Лито. Тео. Тео. Изо. Лизо. Тизо» и т. п. Слова, становящиеся своеобразными «действующими лицами» повествования в *Записках покойника*, – «понеже», «М-о-с-к-в-а», «Мейерхольд», «Мо-мент (Сенька Момент)», «назначено», совершенно непонятная никому «тетюшанская гомоза» и многие др. Таково слово «вдруг», характеристика которого развертывается в целостный микросюжет, вовлекающий в размышление повествователя и другие словесные знаки, утратившие изначальные смыслы:

О, это проклятое слово! Уходя навсегда, я уношу в себе неодолимый, малодушный страх перед этим словом. Я боюсь его так же, как слова «сюрприз», как слов «вас к телефону», «вам телеграмма» и «вас просят в кабинет». Я слишком хорошо знаю, что следует за этими словами (с. 493).

Более выраженным этот прием представляется в связи со включением в повествование словечка «Дювлам» (глава *Московская бездна. Дювлам*). Пример этот интересен и в связи с тем, что здесь появляется прямая отсылка к фигуре Маяковского («Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского») как теоретика футуризма, взявшего на себя своеобразную идейную и теоретическую ответственность за разгул словотворчества в стране. Слово становится буквально плотью – но воплощение это абсурдно и дико:

На мосту две лампы дробят мрак. С моста опять бултыхнули во тьму. Потом фонарь. Серый забор. На нем афиша. Огромные яркие буквы. Слово. Батюшки! Что ж за слово-то? Дювлам. Что ж значит-то? Значит-то что ж?.. (с. 169–170)

Интересно, что далее Булгаков в духе психологического подхода к языку пытается представить себе, как может выглядеть человек, юбилей которого обозначен таким абсурдным несуществующим словом, и в результате возникает шаржированный образ Маяковского, не имеющих ничего общего с реальностью:

Мучительное желание представить себе юбиляра. Никогда его не видел, но знаю... знаю. Он лет сорока, очень маленького роста, лысенький, в очках, очень подвижной. Не курит. [...] Любит сливочное масло, смешные стихи и порядок в комнате. Любимый автор – Конан Дойл. Любимая опера – *Евгений Онегин*. Сам готовит себе на примусе котлеты¹⁸ (с. 170).

Слова распадаются, слагаются вновь в каком-то страшном, шершавом, неузнаваемом облике, затем вновь распадаются, и происходит это уже не в тифозном бреде, а в реальности, бредово-абсурдный характер которой и оформляется этим словесным кошмаром. Пристрастие к причудливым словам-сокращениям как характерная черта эпохи, родственная словесной зауми футуризма, представляется в булгаковском тексте неприемлемым подходом к слову, ибо само оно, как и образ, с его помощью выстраиваемый, как и словесное повествование – нечто бесконечно большое и важное, восходящее к первослову – имени, и, таким образом, всегда манифестирующее некую сущность. Непосредственным воплощением такого отношения к слову в тексте представляется чрезвычайно характерный для стилистики Булгакова прием инверсии / ритмизации текста, благодаря которому маркируются важные сюжетные элементы, а также обозначаются особые вдохновенно-напряженные состояния героя-повествователя: «Божественным глазком светит лампада и поет хрустальным голосом...»; «На коленях у меня лежала книга, написанная человеком с огненными глазами...»; «Петербург... Где-то на севере был такой город...». Выделяя таким образом «свернутый» в слове эмоциональный потенциал, булгаковский герой-повествователь подходит к осознанию ответственности, которая ложится на художника-творца за

¹⁸ Развитие полемики с Маяковским и Шкловским как его интерпретатором в *Записках покойника* можно, как представляется, увидеть также в восклицании Максудова «Я новый... Я пришел!» – ср. характеристику Маяковского, данную в статье Шкловского: *Вышла книга Маяковского «Облако в штанах»*: «Новый уже пришел, а не обещан только». См.: В. Б. Шкловский, *Воскрешение слова...*, с. 44.

ту словесную реальность, которой, в сущности, и является создаваемый им текст.

На уровне изображения того, как создается этот «текст в тексте» героя-повествователя, вначале в *Записках на манжетах*, а затем и в *Записках покойника* выстраивается сходная модель, в основе которой оказывается противопоставление двух типов творчества, истинного, основанного на подлинном вдохновении и высоком восприятии духовного содержания слова, и ложного, фикции, имитации творческого процесса, за которым нет и не может быть достойного результата. В *Записках на манжетах* к этим типам творчества, соответственно, относятся речь повествователя о Пушкине (глава *Камер-юнкер Пушкин*) и пьеса «из туземного быта». Они абсолютно противопоставлены в тексте как воплощение свободы и необходимость рабски подчиняться обстоятельствам, увлечения и тоскливое чувство бессмыслицы собственного писания (что подчеркивается абсурдной ситуацией тройственного соавторства: помощник присяжного поверенного из туземцев – его жена – повествователь и формулой: «я скрежетал пером» – в виде своеобразного «ответа» на умиленное «Люблю творить!» туземного помощника присяжного поверенного). Однако своеобразным парадоксом здесь оказывается тот факт, что результатом и в том, и в другом случае оказывается явление в мире окружающей автора реальности того инобытийного начала, которое вызвал он своим творческим (или же антитворческим) усилием. Результат речи о Пушкине – не только увольнение («я – уже не завлито. Я – не завтео. Я – безродный пес на чердаке...»), но и явление ему некоей тени в цилиндре. Пусть в черной ночи, под небом-портянкой, несмотря на «черную мышь в сердце» – но все же звучат в ушах строки из стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» («Lumen coeli Santa rosa. И как гром его угроза...») и происходит чудо:

Я с ума схожу, что ли?! Тень от фонаря побежала. Знаю: моя тень. Но она в цилиндре. На голове у меня кепка... (с. 163)

Результат же «пьесы из туземного быта» – не только полученные сто тысяч и возможность уехать, но и очень важное в пире писателя открытие:

Написанное нельзя уничтожить! Порвать, сжечь... От людей скрыть. Но от самого себя – никогда! Кончено! Неизгладимо. Эту изумительную штуку я сочинил. Кончено!.. (с. 165)

Слово, имя есть не только оно само по себе; произнесение имени, создание словесной реальности – это еще и вос-создание некоего скрытого, но проявляющегося в творческом акте инобытийного начала, выс-

шего и сущностного по отношению к профанной реальности автора как личности и его потенциальных читателей. Думается, в этом ключе и осмысливается творческий процесс, воспроизводится ситуация письма, которая занимает столь значительное место в *Театральном романе – Записках покойника*.

Работа Максудова над романом, а затем его «игра» с «волшебной камерой» – создание пьесы *Черный снег* – разворачиваются одновременно как созидание новой, собственно словесной реальности – и в то же время свидетельство о некоей внеположной окружающему миру реальности высшего порядка, которая существует сама по себе. Автор-повествователь же в этом случае оказывается словно бы медиатором между нею и, условно говоря, «реальным» миром читателя. Наррация в этом случае обретает сакральный смысл – не просто как созидание нового мира, но именно как осуществление перехода из мира явлений в мир сущностей и обратно. При этом оформляется несколько степеней материализации тех «видений», которые волнуют автора и должны с помощью его слова воплотиться в реальность. Начальная ступень здесь – «приступ неврастении», первовидение, которое и становится творческим импульсом к построению романного текста:

Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен (с. 386).

Явившаяся в этом видении реальность – одновременно и плод авторской воли воскресить былое, но в еще большей мере – нечто внеположное и самостоятельное, вследствие чего в описании творческого процесса преобладает «страдательное» начало – он описывает, прилагает старание, сознает собственную слабость и т. п.

Вторая ступень на этом пути – возникшее ощущение романа как реальности, с которой приходится считаться, которая уже воплощена и уже во плоти становится соположена существованию своего автора:

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обоживались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними? (с. 386)

Этой третьей ступенью воплощения и становится «волшебная камера» сцены, «коробочка», происходящие в которой события окончательно самоопределились, и авторская воля («всю жизнь можно было бы играть в эту игру») на поверку оборачивается служением высшей реальности создаваемого текста, авторским долгом перед нею:

Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа [...]. Играют *Фауста*. Вдруг *Фауст* смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вот он выходит из дверей с гитарой в руки. Слышу – напевает. Пишу – напевает (с. 420).

Представляется, что «волшебная камера» как окно в иную реальность – в данном случае, реальность искусства – может быть сопоставлена с центральным символическим образом из повести В. Ф. Одоевского *Косморамы*, где своеобразная «волшебная камера» – небольшой ящик с хитроумно устроенной системой зеркал, благодаря которым картинки обретали эффект трехмерного изображения – становится для героя окном в иную реальность; у Одоевского это реальность inferнальных сил, которые через космораму и через героя, прикоснувшегося к ее тайне, хлынули в мир и принялись оказывать на него свое страшное губительное воздействие¹⁹.

Процесс раскрытия путем творчества иной сферы бытия маркируется в *Записках покойника* еще одной художественной деталью, имеющей в данном случае целый ряд историко-литературных и мифологических коннотаций. Это кошка – своеобразная булгаковская инверсия кота Мурра: филистерское самодовольство и глухота к подлинному творчеству, присущие гофмановскому коту, заменяются в *Записках покойника* мотивом инстинктивной реакции кошки как животного-психопома и медиатора между различными сферами бытия на происходящее в момент творчества (в ситуации письма) раскрытие параллельной реальности. В момент написания романа кошка была жива, и «роман интересовал ее чрезвычайно, [...] она норовила пересесть с газетного листа на лист исписанный» (с. 386); с окончанием работы над романом кошка умирает, но в момент начала работы над пьесой – «игры» Максудова с «волшебной камерой» – она вновь появляется, косвенно бытийствуя в формах сослагательного наклонения, но от этого не менее ярко и убедительно.

Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести стра-

¹⁹ Подробнее анализ этой повести см.: В. Э. Вацуру, *София: заметки на полях «Косморамы» В. Ф. Одоевского*, «Новое литературное обозрение» 2000, № 42, с. 161–168. Кюно Ясухико, *В поисках тайны души человека: О повести В. Ф. Одоевского «Косморамы»*, «Acta Slavica Iaponica», т. 18, Sapporo 2001, с. 79–98.

ницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы! (с. 419)

«Шевелятся люди», вышедшие из снов и обретшие плоть в исписанных листах, скребет лапой умершая – но вернувшаяся из иной реальности – кошка: грани между различными сферами бытия (между мертвыми и живыми, реальностью и фантазией, прошлым и настоящим, явлением и сущностью, и в конечном итоге между словом и его таинственно-скрытым предметом) исчезают. Потому-то «написанное нельзя уничтожить» (зерно будущей булгаковской формулы «рукописи не горят»), потому-то «героев своих надо любить», ведь творческий процесс, повествование как основная словесная ткань художественного текста самой своей природой неизбежно ведет автора и читателя в те сферы бытия, где действуют скрытые таинственные силы, ведомые Булгакову как «мистическому писателю».

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Анна Худзиньска-Паркосадзе**

Польша

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ МИХАИЛА БУЛГАКОВА КАК ЗЕРКАЛО ЭПОХИ (ДЬЯВОЛИАДА, РОКОВЫЕ ЯЙЦА, СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ)

Эпоха понимается обычно как определенный период в истории, отмеченный одной доминирующей чертой, вызванной важным событием, которое может сказаться на дальнейшем развитии страны или даже целого континента¹. Несомненно, таким эпохальным моментом, сначала в истории России, а затем Европы и мира, была октябрьская революция 1917 года. Этот переворот начертил красной линией границу между качественно разными мирами – старым миром дореволюционной России и новым миром СССР. В результате революции и последовавшей за ней гражданской войны начала развиваться новая цивилизация.

Для Булгакова как человека и писателя характерно антиномическое противопоставление революции и эволюции. Согласно такой логике синонимом эволюции является развитие, прогресс, постепенное развертывание идей и деяний, а синонимом революции – регресс, деградация,

* *Anna Chudzińska-Parkosadze* – кандидат наук (doktor), адъюнкт Института русской филологии Университета им. Адама Мицкевича, Познань.

¹ См.: *Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, <<http://slovari.yandex.ru/~книги/Брокгауз и Ефрон/Эпоха>> (9.08.2011).

разрушение, внезапное изменение. О таком мировоззрении писателя свидетельствует хотя бы его «правдивая» декларация, которую он представил в письме правительству СССР в 1930 году, называя главные черты своего творчества:

[...] черные и мистические краски [...], в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции².

Любопытно при этом, что взгляды Булгакова на эволюцию, отраженные, в частности, и в его фантастических повестях, вполне созвучны с выводами на этот счет науки XXI века. Вопрос о цивилизации, ее происхождении и развитии еще в XX веке сводился к двум основным направлениям в обосновании правильности ее объяснения. С одной стороны, ученые придерживались эволюционной теории Дарвина, а с другой, появлялись теории о, условно говоря, «божественном» начале цивилизации. В настоящее время преобладает, однако, новый подход, демонстрирующий обоснованность обеих вышеназванных позиций. Подтверждает это ряд теорий, а также исследований, проведенных с использованием телескопа Хаббл. Согласно вихревой структуре Солнечной системы, разработанной В. Н. Волошиной и С. И. Гордеевым, все планеты проходят так называемый звездный цикл³.

В контексте послереволюционных перемен Булгаков как привереженец прошлого противопоставил себя эпохе. Он до конца жизни остался русским дореволюционным писателем, «кровно связанным с интеллигенцией»⁴. Характерно, что 1921–1925 годы Михаил Афанасьевич называл «доисторическими», так как в 1929 году начиналась новая история, полная катастроф, смертей и страхов⁵. Когда в 1930 году Булгаков писал известное письмо правительству СССР, то подвел итоги своей

² М. Булгаков, *Письмо правительству СССР* (от 28 марта 1930 г.), в кн.: он же, *Под пятой. Дневник, письма и документы*, сост. и подготовка текстов В. И. Лосев, Санкт-Петербург 2011, с. 283.

³ С. Гордеев, *Эволюция цивилизий*, «Парламентская газета на Дальнем Востоке» 2009, <http://parldv.ru/index.php?mod=art_show&id_art=1057> (9.08.2011). Текст в полном виде можно найти в книге *Творение мира (Единые физические процессы)*, написанной кандидатом математических наук С. И. Гордеевым в соавторстве с В. Н. Волошиной. Труд был опубликован в издательстве Дальневосточного государственного технического университета.

⁴ М. Булгаков, *Письмо правительству СССР...*, с. 284.

⁵ М. Золотоносов, «Родись второрожденьем тайным...». *Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени*, «Вопросы литературы» 1989, № 4, с. 153, 179.

писательской деятельности за последние десять лет, и оказалось, что положительных отзывов в прессе на его произведения было 3, а 298 было враждебно-ругательных. Последние, согласно Булгакову, представляли собой зеркальное отражение его писательской жизни⁶.

Фантастические повести Булгакова были написаны в начале 1920-х годов (*Дьяволада* – 1923, *Роковые яйца* – в октябре 1924, *Собачье сердце* – в марте 1925 года)⁷, и именно этот период советской действительности они отражают. 20-е годы XX века – это начало литературного творчества Булгакова, поселившегося в Москве и решившего стать писателем. И хотя его душевное состояние в то время было угнетенным, он не терял веры в правоту своих выборов:

Среди моей хандры и тоски по прошлому, иногда, как сейчас, в этой нелепой обстановке временной тесноты, в гнусной комнате гнусного дома, у меня бывают взрывы уверенности и силы. И сейчас я слышу в себе, как взмывает моя мысль, и верю, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю. Но в таких условиях, как сейчас, я, возможно, пропаду⁸.

Наряду с *Белой гвардией* фантастические повести не только представляют социально-историческую действительность, мировоззрение самого Булгакова и его психологическое состояние в то время, но, прежде всего, являются началом и основой его художественного мира. Поскольку в этих произведениях формировались главные лейтмотивы его творчества⁹, типология героев, идейные конструкции, система художественных образов, философские установки, которые нашли свое наиболее полное развитие в *Мастере и Маргарите*, это позволяет рассматривать творчество Булгакова как одно целое. Более того, есть причины, по которым булгаковское наследие можно считать метапоэтикой. Стоит при этом подчеркнуть, что в современной науке метапоэтика представляет собой парадигму, объединяющую художественное и научное познание. Следовательно, она приобретает все большее значение в системе анализа художественного текста¹⁰.

⁶ М. Булгаков, *Письмо правительству СССР...*, с. 280.

⁷ *Дьяволада* была впервые опубликована в 1924 г. в издательстве «Недра» № 4, *Роковые яйца* в 1925, а *Собачье сердце* также было написано для издательства «Недра», но из-за проблем с цензурой эта повесть впервые вышла в Лондоне и во Франкфурте в 1968 г., а в СССР только в 1987 в журнале «Знамя», № 6.

⁸ М. Булгаков, *Мой дневник 1923–1925*, (2.11.1923), в кн.: он же, *Под пятой...*, с. 67–68.

⁹ См.: Б. М. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века*, Москва 1994, с. 30.

¹⁰ Г. Чеснокова, *Критик и поэт в виртуальной реальности*, <<http://www.proza.ru/2009/05/04/33>> (26.05.2009). Термин метапоэтики подразумевает текст, в котором

Одним из интереснейших вопросов булгаковской поэтики, несомненно, считается эволюция жанра. Сам писатель характеризовал себя как сатирика своей эпохи¹¹. Правда, наряду с сатирой на жанровую особенность произведений писателя повлияло, главным образом, развитие категории фантастического. В произведениях Булгакова фантастика только на первый взгляд кажется забавной, игровой. На самом деле она, с одной стороны, является метафорой конкретной социально-исторической действительности, а с другой, представляет собой конкретный символический код.

Представляется логичным проведение исследователями параллелей между булгаковской фантастикой и фольклором, народным мифом, традицией романтизма (творчество Н. Гоголя, Э. Т. А. Гофмана) и модернизма¹². Однако следует также помнить, что фантастика в произведениях Булгакова не теряет связи с действительностью, она из нее вырастает и осмысляет ее. Замятин верно отметил, что эта фантастика «корнями вырастает в быт»¹³. Такого рода фантастика позволяла писателю не только преодолевать рамки цензуры, но, прежде всего, выражать свои самые глубокие философские взгляды. И хотя булгаковская фантастика вырастает из уродливого советского быта, она устремлена в вопросы бытия.

В 1920-е годы категория фантастического в литературе оказалась самой емкой и универсальной. Чуть ли не каждый популярный писатель изобретал свои поэтические приемы фантастического. Стоит вспомнить лишь некоторых творивших тогда писателей: Андрея Платонова, Исаака Бабеля, Евгения Замятина, Александра Грина, Андрея Белого (*Котик Летаев*, изд. 1922, *Москва [Московский чудака, Москва под ударом]* – 1926, *Крещеный китаец* – 1921; отдельное изд. 1927) и др. Как подчеркивают исследователи, фантастический реализм¹⁴ соответствовал канонам рус-

можно проследить и выявить момент авторской самоинтерпретации, попытку осмысления автором его собственного творчества. Цель метапоэтики – на материале художественного текста выявить отдельные приемы и тайны мастерства. Метапоэтика ставит своей главной задачей раскрытие особенностей взаимодействия языка и личности автора, постижение секретов его творческой мастерской средствами самого художника, и наконец, разгадку его собственного миропонимания.

¹¹ М. Булгаков, *Письмо правительству СССР...*, с. 283. Хотя, как сам писал, как раз в то время, когда никакая настоящая сатира в СССР была абсолютно немислимой.

¹² J. Karaś, *Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя («Петербургские повести» – «Дьяволиада» – «Мастер и Маргарита»)*, «Studia Rossica Posnaniensia» 1993, vol. XXIII, с. 56–57.

¹³ См.: Б. Соколов, *Дьяволиада*, в кн.: *Булгаковская энциклопедия*, Москва 1997, с. 200.

¹⁴ «Характерные черты фантреализма: 1. Действительность, которая подана с необычной точки зрения. 2. Фантастика стремится быть максимально реалистичной,

ской литературы, существовавшим в то время¹⁵. Кроме того, именно тогда появляется его теоретическое осмысление в виде философии диалога и теории карнавала как амбивалентного синтеза и пародийно-игрового начала¹⁶. Правда, эта категория приобретала в конкретных произведениях индивидуальные черты художественного мира данного писателя.

Относительно булгаковской фантастики (которую называют также «сатирической фантазмагорией»¹⁷) можно сказать, что она, во-первых, эволюционирует на протяжении всего творчества писателя, а во-вторых, состоит как минимум из трех слоев: реального, метафорического и мистического. Фантастические образы в *Дьяволиаде*, *Роковых яйцах* и *Собачьем сердце* получают свое полное разрешение в поэтике «закатного романа» Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита*. Это касается не только демонологии, но также типологии и образа героев¹⁸. Любопытно при этом, что если мистические элементы в фантастических повестях были еще в зародышевом состоянии и использовались Булгаковым в более, так сказать, игровой форме, то в известном романе они преодолевают метафорическую функцию фантастического и составляют суть идейной структуры романа.

заставляя читателя искренне поверить в себя. 3. Трагизм, вызванный беспомощностью отдельной личности в обществе массовой культуры. Но, вместе с тем, есть надежда на то, что в недалеком будущем ситуация изменится – человечество переболеет глобализацией. 4. Деталь. Фантреализм изобилует описанием деталей, мелочей, из которых складывается общая картина, как из маленьких разноцветных камушков создается прекрасная мозаика. Также детализация описаний используется для придания фантастическим образам большей достоверности. 5. Фантреализм широко применяет сцены, почти один в один списанные с реальной жизни. Наблюдение за настоящими людьми, за мелочами, из которых складывается быт – вот основной источник сюжетов для фантастического реализма. 6. Обоснованность. Каждый использованный в произведении прием должен быть обоснован, чтобы не допустить искусственности – удаления от реализма». С. А. Михайлов, *Фантастический реализм*, <http://zhurnal.lib.ru/m/mikhajlow_s_a/fantrealism.shtml> (9.09.2011).

¹⁵ См.: Е. Krawiecka, *Apokalipsa według Michaila Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika «Mistrza i Małgorzaty»*, Poznań 2008, с. 244.

¹⁶ См.: М. Ю. Белкин, В. В. Компанец, *Смысловая структура повести М. А. Булгакова «Дьяволиада»*, «Вестник ВолГУ» 2002, серия 8, вып. 2, с. 110.

¹⁷ См.: О. Николенко, *Библейские мотивы в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в кн.: *Библейские мотивы в русской культуре и литературе*, под ред. Ч. Андрушко, Познань 2000, с. 149.

¹⁸ Профессора Персиков и Преображенский найдут свое отражение в портрете эрудита Воланда, профессора черной магии; индивидуальный образ главного героя дополняется постепенно членами его свиты – сначала только ассистентом (Петром Степановичем Ивановым, Иваном Арнольдовичем Борменталем), а затем и ассистенткой по хозяйственной части – Знаидой; причем эта типологическая модель превратится в трехсоставную конструкцию: Воланд – Мастер – Маргарита.

Итак, возвращаясь к повестям, следует истолковать названные выше слои фантастического. Первый уровень самый очевидный – это образы и элементы советской действительности, такие как место и, частично, время действия – Советская Республика, Москва, Кремль, Лубянка, совхоз, коммуналки, советские газеты; действительные темы и проблемы – «квартирный вопрос», советская наука, русская интеллигенция, советский народ и т. д. Вторая, метафорическая, сфера по объему скромнее первой, но превышает ее по силе передачи своего содержания. Вырастая из первой, эта метафора советской действительности подвергается гиперболизации и градации, поэтому реальные животные (пресмыкающиеся, страусы, собаки) приобретают гигантские размеры и из-за научных экспериментов становятся агрессивными и опасными. Симптоматично, что первый и второй слой проникаются незаметно третьим – мистическим. Он закодирован в обыкновенных образах и мотивах, которые вмонтированы Булгаковым в конкретный контекст и, таким образом, превращаются в символы и указывают уже не на быт как на низшую действительность, но на бытие в универсальном, онтологическом (а в *Мастере и Маргарите* уже в эсхатологическом) смысле.

Полагаем, что главной чертой булгаковской фантастики является не вымышленность и абстрактность идей, а максимальное правдоподобие, граница которого неизвестна, поскольку она неподвластна героям-экспериментаторам. Дело в том, что в начале повести они сами этого не осознают. Как уже упоминалось выше, мистика в фантастических повестях не столь явна, как, например, в творчестве молодых символистов вроде Андрея Белого, но ее роль в идейном плане произведения не становится от этого менее значительной¹⁹. Нельзя при этом забывать, что сам Булгаков подчеркивал в своем «литературном портрете», что он мистический писатель, и просил при этом, чтобы «за пределами его»

¹⁹ См.: Б. Соколов, *Белый*, в кн.: *Булгаковская энциклопедия...*, с. 79. Автор отмечает, что Андрей Белый оказал существенное влияние на творчество Булгакова. Исследователь подчеркивает также разницу в применении символики в произведениях обоих писателей: «Если для (Белого) заключенный в явлении символ означал вне явления лежащую сущность, надмирную или потустороннюю, то для Булгакова символ выступал как прием, помогающий раскрытию внутренней сути явлений. Произведения Белого давали богатый материал символов, почерпнутых из всей мировой культуры, и автор *Мастера и Маргариты* использовал его, переиначив в соответствии с собственными мировоззренческими установками». Однако, кажется, что Соколов не совсем прав, утверждая, что Булгаков применял символику, игнорируя «вне явления лежащую сущность, надмирную или потустороннюю».

декларации «не искать ничего», поскольку она «исполнена совершенно добросовестно»²⁰.

Естественно, дух эпохи выразительнее всего отражается в булгаковской демонологии. И хотя исследователи часто усматривают ее начала в более ранних произведениях (в том числе в *Белой гвардии*²¹), то на первый план она была выведена как раз в *Дьяволиаде*. Здесь автор, описывая ужас новой советской жизни – бюрократию, пренебрежение к личности, сознание постоянного присутствия советской агентуры, невозможность обеспечить себе необходимые средства для существования, – прибегает к типичным модернистским приемам, стирая границу между сном, бредом и явью. В данном произведении метафорическое разворачивается в уме главного героя, товарища Короткова. Таинственность и многоликость вызваны, естественно, окружающей действительностью, но они на самом деле мнимы.

Булгаковская дьявольщина построена, как упоминалось выше, с помощью гиперболизации и градации. Итак, безумие Короткова начинается с того, что вместо зарплаты получил он коробки спичек, которые нельзя было зажечь. Здесь особенно важен момент, когда герой вместо того, чтобы признать явный факт, начинает обманывать самого себя, пытаясь внушить мысль, что это «прекрасные спички». Именно тогда Коротков повредил себе левый глаз спичкой, а в комнате запахло серой. Дьявольский портрет незнакомца Кальсонера оказывается логичной последовательностью неблагоприятного начала: маленький рост, необычайная ширина плеч, хромота левой ноги, глубокие впадины глаз, серый френч и штаны, голос, похожий на «голос медного таза», вдобавок Короткову казалось, что слова незнакомца пахнут спичками. Однако знаменательнее другое – описание головы объекта коротковского внимания:

Но примечательнее всего была голова. Она представляла собою точную гигантскую модель яйца, насаженного на шею горизонтально и острым концом вперед. Лысой она была тоже как яйцо и настолько блестящей, что на темени у неизвестного, не угасая, горели электрические лампочки²².

В *Роковых яйцах* дьявольщина также зарождается двусторонне. Во-первых, она возникает опять как продукт действительности, а во-вто-

²⁰ М. Булгаков, *Письмо правительству СССР...*, с. 284.

²¹ См.: М. Ю. Белкин, В. В. Компанец, *Смысловая структура...*, с. 109–110.

²² М. Булгаков, *Дьяволиада*, в кн.: он же, *Собачье сердце. Фантастические повести*, вып. ред. Р. В. Грищенков, Санкт-Петербург 2003, с. 9. Все дальнейшие цитаты из фантастических повестей будут приводятся по этому изданию, с применением инициалов названия и номерами страниц (Д – *Дьяволиада*, РЯ – *Роковые яйца*, СС – *Собачье сердце*).

рых, как результат ментальной реакции профессора Персикова на эту действительность. Также гиперболизированной метафорой действительности оказываются гигантских размеров животные. К сфере реального (т. е. возможного или вообще фактического) принадлежат: тема и проблема советских научных экспериментов, «квартирный вопрос», новые структуры общества и государственный аппарат с его институциями и служащими, кроме того, затронут также вопрос интеллигенции и народа. При этом Булгаков постоянно подчеркивает связь происходящего с советскими реалиями, используя приемы формального миметизма (дневники, документы, объявления, конкретные даты). В итоге дьявольщина *Роковых яиц* относится в равной степени к реальному (как выражению правдоподобия действительности) и к метафорическому.

Демонология *Собачьего сердца*, в свою очередь, подобно предыдущим творениям Булгакова, вырастая из советской реальности, достигает метафорических вершин в описаниях метаморфозы Шарика в Полиграфа Полиграфовича. Тем не менее, булгаковская дьявольщина связана не только с фантастическими реквизитами и процессом превращения субъекта в объект, а главным образом, с семантикой места. В этом отношении можно, скорее всего, отметить поэтическое снижение категории священного, нежели снижение идей фантастики²³.

Обсуждая вопросы поэтики фантастических повестей, следует обратить внимание на тот факт, что место и время происходящего обуславливают само действие. Актуальность действия связана с отражением биографической и исторической действительности 20-х годов XX столетия. Не менее важно место – это, несомненно, город, а в *Роковых яйцах* и *Собачьем сердце* – конкретно Москва. Булгаков фокусирует все события в центре, добиваясь таким образом концентрации идейной сути содержания. Не без значения остается также тот факт, что Москва – не только центр, но и вершина советского миропорядка, так как в ней обитают «новые боги», управляющие всей страной. Итак, семантика места связана здесь с мифологическими представлениями города. Литературоведы проводят даже параллель между мифом Петербурга в русской литературе и рождавшимся в постреволюционное время мифом Москвы.

Как отметил М. Золотоносов, Булгаков сделал то, чего не успел сделать Андрей Белый – перевел «петербургский миф» в новую пространственно-временную категорию и таким способом обозначил связь между двумя эпохами. Следовательно, на Москву 1920-ых годов перенеслись

²³ См.: J. Karaš, *Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя...*, с. 57.

ставшие уже классическими мифологические свойства прежнего российского центра²⁴. Рассматривая мифологичность образа столицы, следует подчеркнуть, что эта мифологическая модель обуславливает также остальные мотивы и образы как фантастических повестей, так и других произведений прозы Булгакова. Полагаем даже, что обоснованным является использование понятия мифологичности по отношению к творчеству Булгакова в целом, а по отношению к его прозе, как уже отмечалось, можно вообще употребить понятие метапоэтики. Последняя категория подразумевает применение художником не только отдельных мифологем, но и воссозданную им целостную мифопоэтическую модель мира, в которой идея сакральной середины (в пространственно-временном смысле), организующей целый изображенный мир, является приоритетной²⁵. Соответственно, функцию оси Вселенной, т. е. сакральной середины, выполняет в повестях и столица, и дом-квартира главного героя. Стоит при этом вспомнить вывод Юрия Лотмана о том, что семантика дома в произведениях Булгакова обозначает «интимность культурной духовности»²⁶.

В *Роковых яйцах* семантика сакральной середины осуществляется, с одной стороны, в образе Москвы, а с другой, в двухсоставной маркировке места, т. е. квартиры профессора Персикова и его лаборатории в университете. Интересно, что в *Собачем сердце* квартира и кабинет профессора Преображенского стали тождественны. Естественно, говоря о проблеме сакрального в изображенном мире этих произведений, нельзя забывать, что в данном случае мы имеем дело со сниженным вариантом сакрального. Булгаков не только подверг категорию *sacrum* влиянию *profanum*, но, прежде всего, превратил ее в инфермальную категорию. Более того, это инфермальное пространство отличается динамичностью, так как ее главным качеством является постепенное возвращение сфе-

²⁴ М. Золотоносов, «Родись второрождением тайным...», с. 159.

²⁵ Пространство фантастических повестей (и также других прозаических творений Булгакова) соответствует тому, что Владимир Топоров назвал мифопоэтическим пространством, т. е. таким которое организовано изнутри и разделено на определенные части. Оно имеет составной характер и включает в себя разделение (анализ) и соединение (синтез). Следовательно, в мифологической пространственно-временной модели, сфера *sacrum* чередуется со сферой *profanum*. Это, однако, не противоречит сакральному характеру этой модели, поскольку ее сакральность связана, главным образом, с идеей оси Вселенной. См.: W. Todorow, *Przestrzeń i rzecz*, Kraków 2003, с. 32.

²⁶ Ю. М. Лотман, *Дом в «Мастере и Маргарите»*, в кн.: он же, *О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы*, Санкт-Петербург 1997, с. 753.

ры сакрального. Итак, в фантастических повестях наблюдается процесс, противоположный эволюции, т. е. инволюция.

Любопытно, что в поэтике данных произведений семантика пространства развертывается в двух направлениях: горизонтальном (окраины – центр) и вертикальном (верх – низ). В *Дьяволиаде* Коротков впадает в состояние полного безумия именно тогда, когда передвигается по лифту в вертикальном направлении и, в конце концов, совершает финальное падение в бездну и погибает. В *Роковых яйцах* и *Собачьем сердце* вертикальность осуществляется, скорее всего, в категориях взаимного влияния и зависимости в рамках ответственности за творимый мир. Здесь имеются в виду таинственные телефонные разговоры профессора Персикова с Кремлем и профессора Преображенского с высокопоставленным лицом. Таким образом, верховная власть либо ставит ученому конкретные задачи (Персиков), либо обеспечивает ему благоприятные условия для работы (Преображенский).

Нельзя при этом забывать о развертывании инфернального пространства в горизонтальном направлении. Если семантический ряд «дом – квартира – кабинет» соответствует сакральной середине, то профанно-инфернальное пространство постепенно нарушает ее границу, разрушая сакральность индивидуального рая. Первым этапом этой инволюции является лишение обоих профессоров комнат, затем вторжение в дом чужих (представителей новой власти) и окончательное разрушение условий для научного труда. Естественно, дом в смысле очага науки и труда не исчерпывает булгаковского понимания сакральности пространства. В этом отношении главной кажется категория духовного, поскольку только в своем личном пространстве, человек может стать вполне духовно развитой личностью²⁷.

Тем не менее, логика священного не реализуется лишь в семантике сакральной середины, границы, божественно назначенной вертикальности и человечески-мировой горизонтальности. Сакральное обычно осуществляется в поэтике посредством определенной символики. Оказывается, что Булгаков как мистический писатель скрывал под фантастическими образами конкретную символику. На данном этапе нашего анализа следует сосредоточиться на разнице между категорией фантастического и мистического. Первое понятие обозначает сферу фантазии и воображения, которая не имеет своей целью воссоздание действительности в ее законах и условиях, но свободно нарушает их, поэтому оно

²⁷ Булгаков так писал в своих дневниках в то время: «Пока у меня нет квартиры – я не человек, а лишь полчеловека». М. Булгаков, *Мой дневник 1923–1925...*, (18.09.1923), с. 70.

противостоит реализму. Категория мистического, наоборот, не только отражает реальность, выявляя ее истинный характер, но выходит еще дальше в сферу сверхъестественного. Мистически настроенный человек придает большое значение интуиции и возможности непосредственного общения с абсолютном²⁸.

Итак, хотя молодой писатель только начинал разрабатывать приемы своей поэтики, уже в *Дьяволиаде* заметны мистически насыщенные образы. Любопытно, что inferнальное пространство этой повести строится с применением таких слов, как «дверь», «коридор», «кабинет», «зеркало»²⁹. Эти пространственные элементы создают закрытое пространство, из которого единственным выходом оказывается бездна. Закрытость пространства усугубляется отсутствием в нем окон (если в тексте и упоминаются окна, то они черные, закрытые шторами или дымом). Таким образом, формируется закономерность лабиринта, несмотря на тот факт, что Булгаков ни разу не использует это слово в тексте. Символика лабиринта соответствует образу мифического дворца царя Миноса с его многочисленными коридорами и, одновременно, тюрьмы, предназначенной Дедалом для Минотавра. Более того, в мифе о Минотавре лабиринт предстает как воплощение смерти. В итоге, лабиринт, с одной стороны, является символическим представлением человеческой жизни, а с другой, ему присущи изображения, связанные со смертью и страхом. В первом случае его символика относится к процессу инициации, а во втором, к препятствиям, через которые адепт должен пройти. Эти испытания связаны обычно с фантастическими чудовищами, понимаемыми как воплощение собственных пороков и слабостей³⁰.

Естественно, то, что привело к смерти Короткова, – его собственный страх. Уже в подзаголовке автор сообщает о причине недоразумений, в которые впутался сам герой, заявляя, что это «повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя». В главе шестой наблюдаем за развитием коротковского безумия:

Страх пополз через черные окна в комнату, и Коротков, стараясь не глядеть в них, закрыл их шторами. Но от этого не полегчало. Двойное лицо, то

²⁸ См.: *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1989: t. 2, с. 186, t. 1, с. 572.

²⁹ В приближенном количестве применение этих слов представляется следующим образом: дверь (50), коридор (18), кабинет (13), кабина (3), зеркало (6), окно (3).

³⁰ См.: М. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli*, pod red. L. Robakiewicza, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2009, с. 143–144; *Словарь символов и знаков*, автор-составитель В. В. Адамчик, Москва 2006, с. 95–96.

обрастая бородой, то внезапно обрываясь, выплывало по временам из углов, сверкая зеленоватыми глазами. Наконец, Коротков не выдержал и, чувствуя, что мозг его хочет треснуть от напряжения, тихонечко заплакал (Д, с. 22).

В результате Коротков потерял связь с реальностью и, в принципе, этим погубил сам себя.

Зловещую символику лабиринта дополняет символика зеркала. Если сначала Короткову чудились два Кальсонера, то в финале (предпоследняя глава) раздвоение сознания героя акцентируется его зеркальным отражением:

Зеркальная кабина стала падать вниз, и двое Коротковых упали вниз. Второго Короткова первый и главный забыл в зеркале кабины и вышел один в прохладный вестибюль (Д, с. 37).

Любопытно, что мотив зеркала используется Булгаковым также в *Рокковых яйцах* и *Собачьем сердце*. Из первой повести узнаем, что именно из зеркал сооружена была камера для получения и увеличения таинственного красного луча. Кроме того, как в целом институте, так и в кабинете профессора Персикова вставлены были зеркальные стекла. В *Собачьем сердце*, в свою очередь, в квартире-кабинете профессора Преображенского Шарику сразу запомнилось зеркало до самого пола, в котором он разглядывал себя многократно, наблюдая за происходящей метаморфозой.

Поскольку Булгаков концентрировался на отрицательной стороне представляемой действительности, то применял лишь негативное значение данной символики, несмотря на то, что символические образы обычно обладают, наравне с положительной, и отрицательной стороной значения. Итак, символика зеркала в связи со способностью отражать человека и окружающую его реальность, прежде всего, соотносится с сознанием и мышлением как инструментами самопознания человека и Вселенной. Негативный аспект зеркала обусловлен его связью с двойничеством, удвоением реальности, «умножением сущего». Следовательно, земное существование в свете этой символики предстает как неподлинное отражение абсолютного бытия, как его искаженный зеркальный образ³¹. Исходя из этого можно сделать вывод о том, что пространство булгаковских повестей наделено негативной символикой, обладающей мистическим содержанием, которое сводится к неблагоприятно завершённому процессу самопознания человека и познания окружающего мира. Стоит при этом отметить, что именно вопрос познания и знания

³¹ *Словарь символов и знаков...*, с. 64–65.

(с греч. *gnosis*) вообще является корнем булгаковской онтологии и антропологии, так виртуозно развитой в *Мастере и Маргарите*.

Наука в мистическом смысле становится божественно наделенной активностью человека. Поэтому вопрос об ответственности ученого за свое открытие и свой труд очевиден. Ученый в этом отношении трактуется как творец нового мира (или его части), как жрец религии-знания. Он ни в коем случае не должен преступать грани ее закона, в противном случае он непременно потерпит поражение, подобно профессорам Персикову и Преображенскому. Эти герои приобретают в поэтике Булгакова символические качества Адама, правда, без Евы (у Персикова умерла жена, а у Преображенского жены нет). Поскольку Ева была предназначена Богом Адаму в помощницы, ничего удивительного, что без нее Адам не в состоянии успешно решить свои задачи. В символическом образе Адама важны два момента. Во-первых, он представляет собой библейский акт передачи Богом власти над землей человеку, а во-вторых, в качестве Адама Кадмона является воплощением идеи о совершенном человеке как цели творения и точке прорыва божественной воли в мир³².

Естественно, символическое отсутствие Евы не является единственной причиной провала экспериментов обоих профессоров. Главным недостатком их исследований оказалась вечная антиномичность естественного и искусственного. Обсуждая характер эпохи, отраженной в булгаковских повестях, нельзя упустить из виду те научные исследования и открытия, которые совершались в то время и которые могли, косвенно или непосредственно, повлиять на презентацию проблемы научных экспериментов в анализируемых нами произведениях. Борис Соколов, например, указывает на открытие Александром Гавриловичем Гурвичем митогенетического излучения (1921 год) как на источник булгаковского замысла о луче жизни в *Роковых яйцах*. Под влиянием этого излучения происходит митоз, т. е. деление клетки (теперь оно называется биополем)³³. Тем не менее, стоит также вспомнить о других исследованиях и открытиях этого типа в Европе. Итак, в 1901 году немецкий физик В. Рентген получил Нобелевскую премию за открытие в 1895 году лучей, названных затем его именем. В 1898 году Пьер Кюри вместе с женой Марией Склодовской (а параллельно с ними – А. Беккерель) открыли радиоактивные элементы полоний и радий (Нобелевская премия присуждена в 1903 году). Именно эти открытия стали началом новой эпохи – эры ато-

³² Там же, с. 3–4.

³³ Б. Соколов, *Роковые яйца*, в кн.: *Булгаковская энциклопедия...*, с. 407–408.

ма, и вряд ли эти открытия могли остаться без внимания самого Булгакова, который живо интересовался происходящими в мире переменами.

В 20-е годы XX века советская наука в лице И. П. Павлова, К. Э. Циолковского, Н. Е. Жуковского, В. И. Вернадского и других продолжала до-революционные традиции. В контексте наших рассуждений особенно важной фигурой является Иван Петрович Павлов, исследования которого могли послужить источником замысла сюжета для *Собачьего сердца*. Ученый, разрабатывая механизм действия условных рефлексов, пришел к выводу, что в основе психической деятельности лежат материальные физиологические процессы, происходящие в коре головного мозга. Причем ученый вел свои наблюдения главным образом над собакой (отсюда и известная поговорка «собака Павлова»), но открытый закон отнес также и к психике человека, ставя его тем самым в один ряд с животным.

Сопряжение идеи эволюции цивилизации с эволюцией *homo sapiens* соответствует восприятию этого вопроса Булгаковым. На самом деле автор *Роковых яиц* сфокусировал внимание читателя на проблеме эволюции цивилизации как мирового процесса, в котором участвуют, сознательно или несознательно, все люди. В *Собачьем сердце* ставится проблема эволюции *homo sapiens*. В свете исследований профессора Преображенского важно напомнить, что когда человек появился на Земле в конце ледникового периода, то от тупиковой ситуации, ведущей к вымиранию в борьбе за существование, его спас хорошо развитый мозг.

Однако эволюция не заключается только в развитии определенных умений и способностей, но также, как утверждают современные ученые, в блокировке нежелательных возможностей. В процессе эволюции разумного человека сформировалась система блокировки, т. е. запретов на реализацию того, что организм в принципе может, но не должен делать в определенной ситуации. Для того, чтобы человек мог достичь намеченной цели, он должен уметь блокировать ненужные возможности, мешающие ее достижению³⁴.

³⁴ И. Фейгенберг, *Сила и ограничение свободы действий в эволюции и в цивилизации*, <http://www.elektron2000.com/feigenberg_0105.html> (15.07.2011). Статья из материалов конференции «Новые пути научного поиска XXI века. Итоги и перспективы исследований, проводимых репатриантами в естественных, технических и общественных дисциплинах», 19.11.2008 г. Профессор Фейгенберг пишет, что сложная система становится управляемой только тогда, когда из большого числа возможностей реализуется одна из них и блокируются другие возможности, не нужные и даже мешающие достижению цели в данном случае. Расширение возможностей организма и ограничение этих возможностей в каждом случае, когда совершаются определенные действия, четко прослеживается в процессе эволюции жизни.

Следовательно, эволюция как процесс приобретает дихотомическую модель, в которой одни возможности развиваются, а другие, соответственно, блокируются. Булгаковские профессора, кажется, не учли второго элемента данного процесса и поэтому потерпели поражение. Профессор Персиков как ученый должен был «заблокировать» возможность развития низших организмов, вызванную воздействием искусственного света, поскольку жизнь как таковая может развиваться только благодаря натуральному свету³⁵. В противном случае искусственно вызванный процесс будет эту жизнь разрушать и поглощать. Любопытно, что в *Роковых яйцах*, помимо того, что внимание автора сфокусировано на проблеме эволюции, этот термин ни разу не упоминается. Вместо него Булгаков использовал понятие жизни (примерно 23 раза). Следовательно, в идейном плане данного произведения эволюция понимается как эволюция жизни вообще. Слово «жизнь» применяется на всех смысловых уровнях текста повести и разворачивается, начиная с личной жизни профессора Персикова, через жизнь института, Москвы, Советской Республики, доходя до концепта³⁶ жизни как биологического и духовного явления. Интересно, что кульминация этого концепта является одновременно сюжетным тупиком, поскольку открытие профессора на самом деле противоречило провозглашенной публикой идее «новой жизни»:

В красной полосочке кипела жизнь. Серенькие амебы, выпуская ложноножки, тянулись изо всех сил в красную полосу и в ней (словно волшебным образом) оживали. Какая-то сила вдохнула в них дух жизни. Они лезли стайей и боролись друг с другом за место в луче (РЯ, с. 54).

Этот луч мог оживлять и побуждать к хаотическому развитию одни низшие организмы. Но в результате неконтролируемого эксперимента

³⁵ В повестях Булгакова электрический свет противопоставлен солнечному свету, понимаемому как свет жизни. В *Дьяволиаде* единственным путем освобождения для героя оказывается «солнечная бездна», которая поманила его и «спасла» (Д, с. 43), а в *Роковых яйцах* божественный свет напрямую противопоставлен искусственному электрическому свету. До момента своего открытия профессор побывал на Пречистенском бульваре, где «рождалась солнечная прорезь, а шлем Христа начал пылать. Вышло солнце» (РЯ, с. 54). Когда в следующей третьей главе профессор открыл действие странного луча, то главным вопросом, которым он занялся как ученый, была необходимость выяснения происхождения этого луча: «Первое, что придется выяснить, это – получается ли он только от электричества или также и от солнца» (РЯ, с. 55).

³⁶ Концепт употребляется в смысле «сгустка культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек [...] сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее». Ю. Степанов, *Константы: Словарь русской культуры*, Москва 2004, с. 43.

эти низшие организмы начали пожирать высшие организмы, т. е. людей. И так, творение поглотило своего творца. В *Собачьем сердце*, наблюдается та же ситуация. Оказывается, что из низшего существа – собаки – нельзя сотворить человека. По словам профессора Преображенского, даже нет никакой нужды в том, чтобы человек вмешивался в правила эволюции своими искусственными экспериментами:

Можно привить гипофиз Спинозы или еще какого-нибудь такого лешего и соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящее, но на какого дьявола, спрашивается? Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно!.. Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого. Доктор, человечество само заботится об этом, и в эволюционном порядке каждый год упорно выделяя из массы всякой мрази, создает десятками выдающихся гениев, украшающих земной шар³⁷ (СС, с. 206).

Целью эксперимента профессора Преображенского было улучшение человеческой породы (евгеника), сотворение научным путем нового человека. Однако оказалось, что это остается за пределами человеческих возможностей даже самых выдающихся гениев типа Персикова и Преображенского. Согласно правилам жизни, нельзя создать новую духовность, новую отдельную личность, можно лишь воспользоваться в научных целях уже данным живым материалом, сотворенным Богом, но всегда остается вопрос: зачем? Ведь вряд ли даже научный гений сможет создать существо лучше, чем создал его сам Бог.

Вопрос эволюции и роли в ней человека-творца (Адама), поставленный Булгаковым, реализуется также в символике мистического содержания, начиная с *Дьяволиады*, затем в *Роковых яйцах* и заканчивая *Собачьим сердцем*. Во всех этих повестях наблюдается присутствие взаимосвязанного комплекса символов: «яйцо – голова – гипофиз». Этот комплекс может быть пополнен добавочным звеном, относящимся к образу змеи (РЯ) («яйцо – (змея) – голова – гипофиз»). Сначала следует вспомнить таинственного незнакомца из *Дьяволиады*, чья лысая голова «представляла собою точную гигантскую модель яйца, насаженного на

³⁷ В *Собачьем сердце* Булгаков употребил понятие эволюции напрямую. Оно является главным образом в научном дискурсе Преображенского и Борменталья. Сначала Борменталь выдвигает гипотезу относительно значения проведенного профессором эксперимента: «По-моему, перед нами – оживший развернувшийся мозг, а не мозг вновь созданный. О, дивное подтверждение эволюционной теории! О, цепь величайшая от пса до Менделеева-химика! Еще моя гипотеза: мозг Шарика в собачьем периоде его жизни накопил бездну понятий» (СС, с. 174). Профессор, в свою очередь, опровергает гипотезу своего ассистента приведенной нами выше цитатой.

шею горизонтально и острым концом вперед» (Д, с. 9) и который оказался демоническим Кальсонером. В следующей повести мотив яйца появляется уже в самом заглавии и обозначает злосчастные яйца, ставшие причиной всех бед в Советской Республике и в жизни профессора Персикова. Кроме того, голова профессора также была «лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам», а лицо гладко выбритое (РЯ, с. 45). В *Собачьем сердце* мотив головы приобретает более конкретное значение, так как Булгаков указывает здесь на мозг и гипофиз. Корнем указанного комплекса является, естественно, яйцо – голова. Символика яйца связывается с плодородием, это знак-детерминатив со знанием как потенциальной возможностью. Мировое яйцо, породившее на свет все сущее, соотносилось с хаосом как творческим первоначалом, в нем содержатся семена творения. Этот символ часто выступает в качестве образа целостности, которая вмещает в себя все возможности универсума³⁸. Согласно мифологии, космическое яйцо было зачато либо змеем, либо птицей и снесено на дне праокеана³⁹.

Символика головы, в свою очередь, является символическим средоточием разума и духа в целом (обиталищем разумной части души). Голова как вместилище самостоятельного духовного начала противопоставляется началу витальному, воплощенному в теле. В рамках нашего анализа значение имеет символическое сходство образа яйца и головы. Голова, подобно яйцу, – это вместилище жизненных сил, может также уподобляться космосу (сферическая форма)⁴⁰. Оба воплощают в себе символику источника духовного в микро- и макрокосме. Причем концепция духовного начала в этом отношении тождественна, во-первых, идее жизни, а во-вторых, разумному началу. Тайна заключается в загадочном процессе зарождения и развития как жизни, так мысли внутри яйца и головы. Оба, как «закрытая камера» (СС, РЯ), скрывают тайну духовного.

В анализируемых нами повестях намечается, как уже упоминалось выше, также комплекс «яйцо – змей». Этот символический мотив имеет двойственный характер. С одной стороны, змей является символом плодородия, воплощая циклический ритм существования, потенциальную энергию и силу. Как космический элемент он выступает в качестве опоры мира. Но с другой стороны, ему присуща хтоническая природа,

³⁸ *Словарь символов и знаков...*, с. 232–233.

³⁹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, с. 166–167; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, с. 110–112.

⁴⁰ См.: *Словарь символов и знаков...*, с. 33–34; J. E. Cirlot, *Słownik symboli...*, с. 138–139; M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli...*, с. 80.

поэтому змей может олицетворять силы зла и разрушения. В мифологических традициях змеи являются сторожами источников жизни и бессмертия, а также высших духовных ценностей (символика сокровища). Змей – это также носитель высшего знания (согласно гностической символике). Однако в силу своей амбивалентности он может обозначать как эволюцию, так и инволюцию. Более того, в образе гностического Уробороса, т. е. змеи, кусающей свой хвост, иллюстрируется связь образа змеи с символикой круга и подчеркивается двойственность последней (дуальность бытия)⁴¹.

Интересно, что Булгаков, развертывая символический ряд «яйцо – змей», пополнил его символическим образом головы. В эпизоде, когда несчастный Рокк впервые увидел плод своих деяний, внимание читателя сфокусировано именно на голове (и глазах) змеи:

На верхнем конце бревна оказалась голова. Она была сплющена, заострена и украшена желтым круглым пятном по оливковому фону. Лишенные век, открытые ледяные и узкие глаза сидели в крыше головы, и в глазах этих мерцала совершенно невиданная злоба (РЯ, с. 103).

Это естественно кульминация повествования, после которой наступит трагичное завершение истории.

Итак, стоит, как нам кажется, остановиться на этой кульминации, поскольку сразу в следующей девятой главе дается интереснейшее описание того, что происходило в оранжерее: «На самом электрическом шаре висела совершенно черная, пятнистая змея в несколько аршин, и голова ее качалась у шара, как маятник» (РЯ, с. 108). Эта картина напоминает символическое представление космического яйца, спирально оплетенного змеем, который в этом отношении символизирует время⁴². Оказывается, что писатель применил универсальную символику времени в отрицательном, негативном варианте и добавочно разрисовал ее сатирическими красками.

Кроме того, общим для многих традиций является также мотив борьбы орла и змея, олицетворяющих верх и низ мировой вертикали. Символика борьбы змея и птицы, т. е. хтонического, земного (несчастье) с небесным обозначает всегда конечную победу последнего. Симптоматично, что у Булгакова мотив птицы раздвоен и выражен в образе кур и страусов. Связь птицы с божественным началом олицетворяется при

⁴¹ *Словарь символов и знаков...*, с. 65–66; M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli...*, с. 322–325; J. E. Cirlot, *Słownik symboli...*, с. 440–444.

⁴² См.: M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli...*, с. 98.

помощи мотива полета. В данном случае мы имеем дело с сатирическим изображением символического образа птицы. Во-первых, страусы наравне со змеями в булгаковской истории истребляют все, что встретится им на пути. Во-вторых, куриные яйца занимают место змеиных (в десятой главе, озаглавленной *Катастрофа*, Иванов успокаивает профессора: «Будьте покойны. Они ваш заказ на змеиные и страусовые яйца переслали в совхоз, а куриные вам по ошибке»); РЯ, с. 114). А в-третьих, куры и страусы – нелетающие птицы.

На основании вышесказанного можно прийти к выводу, что Булгаков использовал лишь негативную сторону амбивалентного символического образа змеи, сатирически преобразил священную символику птицы, а в символике яйца и головы акцентировал потенциальную возможность сотворения мира человеком, причем картина мира в повестях оказывается сотворенным человеком не раем, а адом. Итак, дьявольщина как злое начало исходит из человеческого сознания. Булгаков представил в повестях свое понимание креационизма, которое может в равной мере оказаться либо эволюцией, либо инволюцией. Все зависит от выбора, сделанного человеком, – главное, чтобы этот выбор был не случайным, а вполне осознанным.

В заключение следует вспомнить о проблеме гипофиза, затронутого Булгаковым в *Собачем сердце*. Автор повести признает, что гормоны гипофиза выполняют важнейшую функцию в организме, так как они определяют человеческий облик, «человеческое данное лицо». Как мистический писатель Булгаков, наверное, знал, что наука приближалась таким образом к тому, что мистики знали уже давно. Итак, гипофиз соответствует шестой чакре⁴³, названной также чакрой третьего глаза. Гипофиз является не только главной железой всей эндокринной системы, но он также связан с интуитивным познанием и служит связующим звеном между умом и телом, передавая идеи и эмоции из коры головного мозга к тем химическим соединениям, которые контролируют настроение, мышечное напряжение и обменные процессы⁴⁴. В свете наших рассуждений стоит добавить, что божественный элемент в человеке скрыт как раз в гипофизе, и только в меру его развития человек может постичь истинное познание.

⁴³ Любопытно, что архетип змеи относится также к символическому представлению человеческого духовного развития. В этом отношении переход на высшие уровни развития соответствует переходу через шесть чакр. См.: J. E. Cirlot, *Słownik symboli...*, с. 443.

⁴⁴ Ж. Прокошина, *Шестая чakra и интуиция*, <<http://www.yxp.ru/articles/jane01.htm>> (29.08.2011).

Констатируя, можно повторить, что Михаил Булгаков в фантастических повестях представил пореволюционную советскую эпоху как инволюцию. Писатель видел и осознавал все ужасы своего времени. Коммунизм и фашизм соперничали друг с другом за первенство и власть над миром, а в Москве четко ощущались симптомы и последствия этого. Тем не менее, Булгаков в своих произведениях не сосредоточивался на личном опыте, а наоборот, всегда охватывал все происходящее с высшей перспективы и рассматривал через призму вечных правил, управляющих миром. Именно его духовная натура и глубокая философская рефлексия сказались на конструкции образов не только в рассмотренных нами повестях, но и на его дальнейшем творчестве.

Казимеж Прус*

Польша

**ГРОТЕСКНОСТЬ КАК СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ
СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В СОБАЧЬЕМ
СЕРДЦЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА**

Гротескность стала существенным достоинством творчества на протяжении двадцати веков, отражающим страхи и опасения, терзающие культуру. Гротескными считают действительные события, на первый взгляд неправдоподобные, иногда удивительные, объединяющие серьезное и смешное, а также всякие идеи, принципы и поведение, обычно воспринимаемые как несоответствующие или откровенно жалкие¹.

Гротеск² определяют и отмечают, среди прочих, как «неоднородность настроения, смешение комических и трагических начал, трюкачество

* *Kazimierz Prus* – доктор филологических наук (doktor habilitowany), экстраординарный профессор Жешувского университета, заведующий кафедрой русской филологии.

¹ См.: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.

² Гротеск, по мнению Владзимежа Болецкого, – неоднородная эстетическая категория; термин «используется как эстетическая квалификация или как название мотива, как жанровая или реже – стилистическая категория, как определение своеобразия значения произведения либо как название течения в искусстве», W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie międzywojenne*, «Pamiętnik Literacki» LXXX, 1989, z. 1, s. 76. Термин происходит от итальянского «grotta» – пещера, появился для обозначения открытых в XVI веке в Италии настенных росписей,

с мотивами отчаяния и ужаса, [...] пренебрежение необходимым декором и пародийное отношение к господствующим литературам и художественным условностям»³. Гротеск выявляет противоречия действительности и подчеркивает несогласие писателя с существующим порядком вещей, помогает бунтовать и сопротивляться всяческим видам давления и ограничения⁴.

Гротеск преобразовывает мир: «с [...] такого, каким его знаем, в такой, каким мы боимся, что он мог бы быть. Деформация или преувеличение обнаруживает внешний вид действительности, чтобы передать нам определенную правду о ней»⁵.

Посредством гротеска писатель представляет пропасть между ожидаемой действительностью и настоящим ее состоянием, мы видим, как реальность выявляет иронический облик, маску, которой не принимаем. Автор делает своего героя свидетелем, хроникером мертвенности и замирания, читателя же – обозревателем гротескного театра жизни, в котором каждый человек исполняет роль марионетки.

Гротескное представление нацелено на изображение чужой реальности, абсурдного очага зла и людского несчастья. Вступая в борьбу с фальшивостью мира, гротеск выявляет объединение смыслов, дает ключ к их восприятию⁶. Писатель хочет выразить правду об обличаемой действительности, а гротеск дает ему возможность оказать сопротивление злу всего мира, способствует более глубокому созерцанию повседневности, в широком смысле слова⁷.

представляющих звериные и человеческие фигуры, головы животных, утопающие в плущевидном, зигзагообразном растительно-геометрическом орнаменте (W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, в кн.: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka и др., Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, с. 346). Вольфганг Кайзер с гротеском, или «миром отчужденным» и абсурдным связывал мотив ужа, совы, жабы, всяческих насекомых (W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke «Pamiętnik Literacki» 1979, LXX, z. 4, с. 274–277).

³ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, с. 188.

⁴ См.: L. Sokół, *O pojęciu groteski*, «Przegląd Humanistyczny» 1971, nr 2, 3; *W kręgu groteski*, «Pamiętnik Literacki» 1979, z. 4; W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych*, в кн.: *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991.

⁵ В. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, в кн.: *Groteska...*, с. 132.

⁶ Ли Байрон Дженнингс пишет, что гротеск объединяет в себе с виду противоречивые тенденции (серьезность и комизм) и что собственно механизм их соединения является ключом к его пониманию. См.: L. B. Jennings, *Termin «groteska»*, «Pamiętnik Literacki» 1979, LXX, z. 4, с. 289.

⁷ Ср.: S. Gębala, *Groteska a realizm*, в кн.: *Litteraria*, Wrocław 1969, с. 109. См. также: он же, *Kilka uwag o grotesce literackiej*, «Kwartalnik Rzeszowski» 1967, nr 1, с. 46. Он

Гротеск в раннем творчестве М. Булгакова служит средством сатиры на окружавший его мир⁸. Задание гротеска – не выражение гнева, а вызывание его. Главной чертой гротеска Булгакова является деформация, впечатление несоответствия, абсурда, представление действительности, отличающейся от узнаваемых, ожидаемых образцов. В свете гротеска трудно что-либо обосновать, все является необъяснимым, бессмысленным, приобретает черты ужаса, спрятанного под маской смеха, – возбуждает страх перед неизвестным, чувство беспорядка⁹.

Булгаковская повесть *Собачье сердце*, представленная в издательстве «Недра» в 1925 году, до 1987 года не была опубликована на родине писателя из-за обвинений в том, что она якобы является памфлетом на современные отношения¹⁰. А это повесть о том, как скальпель хирурга может призвать к жизни новое существо, которое говорит человеческим языком. Под давлением общества оно отрицает смысл гениальной операции, настраивает общественное мнение против профессора, поднимает и пытается решать жилищный вопрос, разжигает кампанию лжи и унижения своего «создателя», использует такие низменные средства, как донос, угрозы, шантаж, сортирует людей, делит их на «своих» – с пролетарским происхождением – и «чужих» – классовых врагов. Шарик, бесхозный пес,

принимает гротеск за «способ видения и формирования мира, который находится на противоположном полюсе по отношению к реализму. Гротеск разбивает визуальную форму образа реального мира, а посредством особой деформации создает идею, совершенно абстрактно, правды о действительности».

⁸ В книге Н. Н. Киселева читаем: «М. Булгаков, как и многие его современники, был глубоко вовлечен в исторический процесс „переоценки ценностей“, повлиявший на весь строй его духовной жизни и творчества. Но, пытаясь „стать бесстрастно над красными и белыми“, М. Булгаков в 20-е годы оказался в противоречивом отношении к миру уходящему и к миру становящемуся. И в этой коллизии – основа духовной драмы писателя. С высоты своих идеалов и представлений о справедливом обществе высокой культуры и нравственности М. Булгаков оценивает пореволюционную действительность, являющуюся лишь начальным этапом развития нового социалистического общественного устройства, и остро осознает ее несовершенство. Из осознания несовершенства мира, из несовместимости мечты о царстве „разума, добра, справедливости“ и современной действительности возникает характерная булгаковская ирония» (*Художественное творчество и литературный процесс. Сборник статей*, отв. ред. Н. Н. Киселев, вып. 8, Томск 1988, с. 4).

⁹ Сам писатель говорил о своей эпохе: «Нынешняя эпоха – это эпоха свинства» (В. Сахаров, *Михаил Булгаков: писатель и власть. Досье*, Москва 2000, с. 58).

¹⁰ Повесть была конфискована в рукописном виде, но после вмешательства М. Горького в 1928 г. была возвращена автору. Агент ОГПУ после того, как услышал фрагмент повести, донес: «вся вещь написана во враждебных, дышащих бесконечным презрением к совстрою тонах» (Б. Соколов, *Михаил Булгаков. Энциклопедия*, Москва 2003, с. 462).

которому пересадили семенные железы и гипофиз донора-дегенерата, к тому же алкоголика¹¹ Чугункина, оказался существом с патологической наследственностью, склонным ко злу и подлости. Неосмотрительный эксперимент¹² вел к катастрофе. Новый человек, который угрожал своему создателю, должен быть повторно прооперирован, чтобы вернуться к первоначальному состоянию.

Действие повести происходит в первые месяцы 1925 года – во время так называемого НЭПа в Советском Союзе. В обществе по-прежнему царит хаос, растет число грабежей в Москве (с которой связан хронотоп повести), обостряется жилищная проблема, что приводит к появлению разного типа домкомов. Одновременно продолжается массовая пропаганда социологической идеологии. Главный герой – профессор Преображенский, не любящий пролетариат, демонстративно не читающий «Правду», рупор марксизма, и рекомендующий другим в терапевтических целях также избегать ее чтения. Это явная ирония писателя по отношению к советскому строю и его мнимым достижениям. Револьвер Шарикова символизирует укрепление власти большевиков, воплощение идеи Ленина при поддержке армии¹³. Гротеск разрушает тут всяческие условности, покушаясь на святая святых – идеологические постулаты коммунистов. Целью его является уничтожение сферы политического сакрума, ее веса и возвышенности, возведение ее в ранг чего-то несовершенного, обнажение правды о новой действительности и человеческой натуре.

В авторской концепции гротескного понимания мира можно отметить элементы идеи карнавализации Бахтина, в которой отсутствует разделение на участников и зрителей. Карнавал социалистических преобразований сопровождает жизнь героев повести Булгакова, а писатель представляет борьбу и сопротивление готовым, окончательно сформированным формам этой жизни. Социальная действительность, в которой проживают герои – деградация, распад и медленное умирание, су-

¹¹ Как представляет это Виктор Петелин, Булгаков ненавидел пьянство, невежество и отсутствие личной культуры, в связи с чем у его пьяницы был низкий характер. См.: В. Петелин, *Счастливая пора*, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 1, Москва 1989.

¹² Экспериментирование в науке, попытки скрещивания различных видов животных, людей и растений в СССР были в то время модными, и использование медицинского эксперимента Булгаковым-врачом не было чем-то необычным, а, напротив, отвечало духу времени.

¹³ Предводители большевизма в первых редакциях текста были представлены как люди похотливые и циничные (ср.: Б. Соколов, *Михаил Булгаков...*, с. 467–469).

ществование в тени и беспокойное ожидание неизбежного¹⁴. Поэтому профессор Преображенский является врагом новых, абсурдных для него советских порядков, а негативное отношение к общественным переменам выражает также фрагментарная форма записок – дневника доктора Борменталья, ассистента научного эксперимента (с. 181–183)¹⁵.

Сущностью гротескности является также представление ужасной правды, принуждение человека ко взгляду на мир с ракурса скрытых тайн и того, что считалось табу. Поэтому на злоупотребления в столовой, на процветающий в ней обман и воровство (капустник на зловонной солонине, небольшие порции, колбаса из падали) мы смотрим глазами пса Шарика. Взгляд животного выхватывает также скандалы в ресторанах, драки в зланных барах с дешевым вином, а также все более теряющих человеческий облик людей, дерущихся, сквернословящих, избивающих бедного пса. Повествователю не нравится красный террор, который не может принести результат как антипсихологический метод, вырывается у него также как будто ничего не значащее замечание о факте истребления помещиков в России (с. 168). Преображенский иронизирует над большевизмом как явлением, плохо влияющим на пищеварение человека, поэтому не советует читать большевистские газеты перед обедом. Чтение «Правды», по его мнению, тормозит нервные импульсы, приводит к отсутствию аппетита, потере веса и угрюмому настроению (с. 164). Главный герой декларирует также враждебность по отношению к абстрактным теориям, в чем можно усмотреть идеологический подтекст его неприязни к марксизму (с. 165). Декларация эта непосредственно связана с воспоминанием о том, что после 17 марта 1917 года – после опубликования ленинских тезисов – из его врачебной прихожей украли калоши, три трости, плащ и самовар, хотя прежде ничего не пропадало. Падение морали связывается с отсутствием воспитания, деградацией общественных нравов у пролетариата, который бесцеремонно претя в грязных ботинках на мраморный паркет и персидские ковры дома профессора (с. 157, 166). О новых советских порядках сигнализирует отсутствие электричества, беспорядок в общественной и художественной

¹⁴ Булгаков в своем *Дневнике* отметил: «Москва в грязи, все больше в огнях – и в ней странным образом уживаются два явления: налаживание жизни и полная гангрена... Ничто не двигается с места. Все съела советская канцелярская, адова пасть. Каждый шаг, каждое движение советского гражданина – это пытка, отнимающая часы, дни, а иногда месяцы. Во всем так. Литература ужасна» (В. Сахаров, *Михаил Булгаков...*, с. 61).

¹⁵ М. Булгаков, *Собачье сердце*, в кн.: он же, *Ханский огонь. Повести и рассказы*, Москва 1988. Далее цитаты по этому изданию, в скобках обозначены страницы.

жизни, подкрепленный отсутствием мысли и логики (разруха в головах) Преображенский в монологе, адресованном Борменталю, называет все происходящее упадком, хаосом (разрухой):

Что такое эта ваша разруха? Старуха с клюкой? Ведьма, которая выбила все стекла, потушила все лампы? Да ее вовсе не существует. Что вы подразумеваете под этим словом? [...] Это вот что: если я, вместо того, чтобы оперировать каждый вечер, начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха. Если я, входя в уборную, начну, извините за выражение, мочиться мимо унитаза и то же самое будет делать Зина и Дарья Петровна, в уборной начнется разруха. Следовательно, разруха не в клозетах, а в головах. Значит, когда эти баритоны кричат «бей разруху!» – я смеюсь. Клянусь вам, мне смешно! Это означает, что каждый из них должен лупить себя по затылку! И вот, когда он вылупит из себя всякие галлюцинации и займется чисткой сараев – прямым своим делом, – разруха исчезнет сама собой. Двум богам служить нельзя! Невозможно в одно и то же время подметать трамвайные пути и устраивать судьбы каких-то испанских оборванцев! Это никому не удастся, доктор, и тем более – людям, которые вообще, отстав в развитии от европейцев лет на 200, до сих пор еще не совсем уверенно застегивают свои собственные штаны! (с. 167)

Неуважение к моральным нормам и эстетическим требованиям доминирует в новом обществе, а выход из повсеместного упадка, плачевной ситуации, возникшей в результате хаотических перемен, писатель видит в возвращении людей к своей работе и обязанностям.

Булгаковский герой иронично оценивает пропагандистов – певцов новой идеологии, так как для него большевизм является синонимом конца света (с. 187). Профессор критикует манеру обращаться к людям «товарищ» (с. 192), усиление бюрократии в коллективном сообществе, требующем от людей документ (с. 196), прописку и военную книжку. Особенности использования иронии оптимизирует новомодная практика называть детей именами, образованными от названий технических изобретений, государственных праздников и институций – так, к примеру, имя и отчество Шарикова – Полиграф Полиграфович – происходит от названия оборудования (с. 194).

Специфичным является также язык советского общества «рабов», оторванный от действительности, целью которого не является передача информации как таковая, поскольку в новых условиях то, что можно передать словом, не имеет на самом деле смысла. Слова уже никто не слышит, у всех на слуху слоганы типа «война с империалистическим хищником» (с. 196), «индивидуалист-анархист» (с. 197). Слова утратили свое первоначальное значение, оказались неспособны передавать какие-

-либо мысли, чувства, переживания. Со временем они лишаются смысла, становясь пустыми штампами, из которых ничего не следует и которые должны только подчеркивать «отчужденность и враждебность другого человека, его жестокость, грубость, хамство. Язык не сближает людей, наоборот, создает между ними стену условностей и равнодушия»¹⁶. Слова заполняет пустота, отсюда невозможность настоящего взаимопонимания в мире лжи и обмана¹⁷. Такую утрату ценности слова можно наблюдать в высказываниях и поступках Шарикова – типа, представляющего собой карикатуру на настоящего человека (носит лаковые туфли и яркий галстук), банального советского пролетария (читает переписку Энгельса с Каутским, агрессивен и полон ненависти к «буржуям»). В процессе социализации Шариков проявляет индивидуалистический инстинкт невоспитанного грубияна, неблагодарного, предъявляющего претензии ко всем, а особенно к классовым врагам. Больше всего интересует его идея равного распределения материальных благ, отсюда резкая реплика профессора, в чьи уста вложены суждения писателя:

Взять все, да и поделить... [...] А то что ж: один в семи комнатах расселился, штанов у него 40 пар, а другой шляется, в сорных ящиках питание ищет. [...] Вы стоите на самой низшей ступени развития [...], все ваши поступки чисто звериные, и вы в присутствии двух людей с университетским образованием позволяете себе с развязностью совершенно невыносимой подавать какие-то советы космического масштаба и космической же глупости о том, как все поделить... а в то же время вы наглотались зубного порошку... (с. 207)

Хомо советикус¹⁸ – реальный продукт обработки человеческого материала – использует для реализации своих намерений угрозы, доносы, обвинения в меньшевизме, пособничестве врагам, сам же при этом вовсе не является идеальным героем: случается ему украсть деньги, иметь склонность к алкоголизму; при этом он оглушен нахальной идеологией, доктринерством и идеей всеобщей уравниловки. Все это указывает на отсутствие смысла в советской жизни послереволюционного периода, убеждает, что попытки создания «нового человека» нереальны. Обесценивание хомо советикуса – ментального, культурного и антропологиче-

¹⁶ Ср.: А. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku do Becketta i Mrożka*, Kraków 1997, с. 90–91.

¹⁷ Там же, с. 90.

¹⁸ Вот краткое его определение: «особо ущербное существо, садистскими методами выращенное в гулаговском „загоне“ тоталитарным режимом» (<<http://www.bulgakov.km.ru/kritika/critica3.htm>>).

ского феномена XX века – связывается с его отходом от культуры, утратой совести. Им можно манипулировать, подталкивать к недостойным поступкам – а ведь такими были люди в 1930-е годы, когда несправедливо осуждали, доносили, были трусливыми заложниками сталинского аппарата репрессий. Именно поэтому язык высказывания используется для высмеивания новояза и обнажения его бессилия в попытке описать ежедневные проблемы, комизм устройства общественной жизни. Так, процесс обучения Шарикова, употребление им различных слов является попыткой выявления бедности языка, отрыва от действительности и всяких правил, с нею связывающих. Речь Шарикова свидетельствует о его хамстве, невежестве и подлости, выражает уверенность во враждебном устройстве мира, где главенствуют другие, занимающие важные должности. Большевицкая идеология изображается тут как сменяемость людей, занятие должностей «своими» людьми. Считая возмутительной популяризируемую большевиками идею распределения, всеобщей доступности благ, почтенный профессор не находит соответствующих определений этого общественного беспорядка и говорит о вещи «космически идиотичной» (с. 207), а преувеличение является отличительной чертой гротеска.

В языке произведения с элементами гротеска соседствуют клише, служащие средством выявления зависимости человека, который является безоружным ребенком в столкновении с силой пошлости. Такие клише используются при описании политической действительности: высмеивание политических лозунгов, пародия на тоталитарную систему¹⁹. Выявляя отрицательные стороны жизни, писатель при помощи сатиры резко критикует выворачивание на изнанку ценностей, разоблачает хаос, бессмысленность жизни нового общества. Недостатки власти и общества, противоречия периода перемен являются обесцененными и гротеск-

¹⁹ Булгаков замечал противоречия внутри партии и в самой власти, о чем В. Петелин говорит: «Одна из жгучих проблем того времени – проблема ценности человеческой личности. Чаще всего социальные демагоги сводили вопрос к внешним „показателям“: если рабочий, то „наш“; если из дворян или буржуев, то враг, „чуждый элемент“, который не имеет права на революционные завоевания, в сущности, не имеет вообще никаких прав, „лишенец“. Антагонизм враждующих сторон, вполне закономерный в годы революции и гражданской войны, ловко раздувался и подогревался и после революционных событий, когда В. И. Ленин призвал все слои населения России к сотрудничеству с советской властью. Булгаков и показал такой антагонизм между Преображенским и Борменталем, с одной стороны, и Швондером и членами домкома, с другой. Пока победу одержал Преображенский, его талант, его гений. И Булгаков вместе со своими героями торжествует эту победу» (В. Петелин, *Счастливая пора*, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 36–37).

но высмеянными. Писатель создает образ общества, развивающегося по ирреальным, искаженным нормам.

Героев повести объединяет также отсутствие свободы. Все они скрывают свои лица под масками, пряча страх, беспомощность и обреченность быть марионеткой. Доктор Борменталь ассистирует Преображенскому, новатору в области евгеники, – он материально зависит от своего начальника.

Созданное в результате эксперимента человекоподобное существо не поддается общественному контролю, управлению, коллективные убеждения оно использует только для собственных, эгоистических нужд. Шариков становится жестоким подлецом – человеком с собачьим сердцем. Образ Шарикова является гротескным. Его тело подверглось деформации, которая, как кажется, не была случайной. Как утверждает Ли Байрон Дженнингс, деформированное тело человека содержит черты ужасающие и смешные, черты уважения, возвышения и насмешки, это образ, лишенный настоящих человеческих признаков, а поэтому гротескный²⁰. Всеми этими чертами наделен Шариков; его эволюция представлена фрагментарно (дневник Борментала), но его личность действительно оказалась вне человечества. От хомо советикус возникает не комическое, а ужасное впечатление, и именно это и закладывал в своем подходе Булгаков. «Для Булгакова и Шариковы и Швондеры – „они”». Шариков – жалкий и полный презрения тип, в котором Филипп Филиппович, выражая позицию Булгакова, не хочет видеть человека»²¹. Гротеск служит целям дидактики и предостережения. Борис Соколов отметил:

Homo socialisticus оказался удивительно жизнеспособным и прекрасно вписавшимся в новую действительность. Булгаков предвидел, что шариковы легко могут сжить со свету не только преображенских, но и швондеров. Сила Полиграфа Полиграфовича – в его девственности в отношении совести и культуры. Профессор Преображенский грустно пророчесствует, что в будущем найдется кто-то, кто натравит Шарикова на Швондера, как сегодня председатель домкома натравливает его на Филиппа Филипповича. Писатель как-бы предсказал кровавые чистки среди самих коммунистов, когда одни швондеры карали других, менее удачливых. Швондер – это мрачное,

²⁰ L. V. Jennings, *Termin «groteska»...*, с. 292–295. Концепцию тела как главную составляющую гротескного мира можно также найти в теории Бахтина. Устанавливает он, в соответствии с идеей карнавализации, вечную незавершенность, перманентную остановку в своеобразной динамике человеческого существа как оппозиции к миру форм готовых, законченных.

²¹ Михаил Булгаков – современные толкования. К 100-летию со дня рождения, 1891–1991, Москва 1991, с. 105.

хотя и не лишенное комизма олицетворение низшего уровня тоталитарной власти – оправдома...²²

Писатель полон опасений за новое общество, правящий пролетариат, главных реализаторов классовой диктатуры, а свои опасения, как мы старались это представить, выражал посредством гротеска.

²² Б. Соколов, *Михаил Булгаков – загадки творчества*, Москва 2008, с. 50.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Валентина Александровна Коханова**

Россия

АРХЕТИПИКА РОМАНОВ М. А. БУЛГАКОВА

Архетипические образы и сюжеты лежат в основе устной и письменной культуры от архаичной мифологии до литературы сегодняшнего дня. Однако наличие архетипической структуры в том или ином художественном произведении не всегда очевидно даже для специалиста. Между тем описание архетипического дает ключ к скрытым смыслам текста, которые невозможно постигнуть иными путями и без понимания которых текст фактически остается непрочитанным. Кроме того, поиск первоэлементов, схем, образов, сюжетов, мотивов, лежащих в основе мировой культуры, мифологии и мифопоэтических текстов, задает новый ракурс изучения художественного произведения, позволяя не только выявить его взаимосвязи с мировой культурой, но и определить доминантные черты авторского сознания.

Актуальной для современного булгаковедения представляется задача выявления архетипической основы художественных произведений

* Кандидат филологических наук, доцент, профессор, заведующая кафедрой прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии Московского городского педагогического университета.

М. А. Булгакова, в частности, специфика трансформации архетипических образов, мотивов, сюжетов в его романах, так как споры о характере мировоззрения писателя нельзя признать на сегодняшний день разрешенными.

Изучению архетипов посвятили свои труды такие ученые, как М. Бодкин, Г. Д. Гачев, Ж. Дюран, В. В. Зелинский, А. И. Иваницкий, Ллойд де Моз, Е. М. Мелетинский, Э. Нойман, К.-Л. Стросс, В. Н. Топоров, Н. Фрай, М. Элиаде, К. Юнг и др. Несмотря на видимые различия позиций указанных ученых, все они придают исключительную значимость архетипам как своеобразной форме художественной реализации основных структур психики человека.

В словаре литературоведческих терминов понятие «архетип» определено как

[...] идущие из далекого прошлого глубоко укорененные в подсознании и повторяющиеся в мифах, а затем и в литературе темы, мотивы, ситуации, сюжеты, образы, характеры, персонажи, которые можно идентифицировать в широком спектре литературных произведений¹.

По теории К. Юнга, который первым ввел понятие «архетип» в его современном значении, «художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности»², поэтому творческое воплощение архетипа в произведениях писателя отражает черты не только вечных, безусловных характеристик, закрепленных за архаическими образами, но и несет на себе приметы времени, в которое жил писатель.

Данное направление исследования позволяет условно выявить ключевые образы-архетипы, архетипические темы, сюжеты и мотивы, которые писатель облекает в узнаваемую читателями-современниками оболочку, подсказанную современной эпохой, то есть исследовать и описать архетипику художественных произведений.

Высказывая данное предположение, мы опираемся на утверждение, что в романах М. А. Булгакова отражено его моделирующее сознание, наделившее созданный им художественный мир несколькими характерными особенностями. Рассмотрим их последовательно.

Во-первых, его художественная вселенная **теоцентрична**, то есть имеет ярко выраженный центр мироздания, или духовный центр, или

¹ Ю. Б. Боров, *Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов*, Москва 2003, с. 440.

² К. Г. Юнг, *Архетип и символ*, Москва 1991, с. 284.

образ Бога как проявление Высшего начала. Именно наличие организующего центра, разумного начала гармонично уравнивает всю архитектуру произведения и фокусирует повествование на нескольких уровнях, существующих в едином, хотя и многоуровневом мироздании его романов. По мысли Ю. М. Лотмана,

[...] идейное содержание произведения – структура. Идея в искусстве – всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немыслима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры³.

Главная идея романов Булгакова, объединяющая их форму и содержание в единое целое, – утверждение существования Божия. В романе *Мастер и Маргарита* она выражена автором прямо в первой главе: «Иисус существовал. [...] И доказательств никаких не требуется...»⁴ (I, с. 19).

Именно эту мысль призван подтвердить роман мастера⁵, встроенный в текст произведения. Доказательством этой мысли является факт пребывания Воланда в Москве. Все остальные идеи либо являются ее следствием, либо второстепенны по сравнению с ней.

Иерархически по отношению к центру, то есть к идее бытия Божьего, расположены в тексте несколько повествовательных уровней, каждый из которых обладает пространственно-временной структурой, системой образов, набором языковых средств, стилистической окраской, аксиологическими и онтологическими характеристиками.

Наиболее близок к центру повествовательный уровень, который может быть условно назван **трансцендентным**. Он тесно связан с центром и, по сути, отражает проявление сакральных начал в земном мире. Трансцендентный уровень художественного мира романа *Мастер и Маргарита* отражает существование невидимой большинству реальности, соотносимой с Вечностью и Космосом, с Божественным началом, с Высшими Силами мироздания. Сюжеты этого уровня имеют протяженность, не соотносимую с временем земной человеческой жизни, выходят за границы земного пространства и включают бесконечность. На этом уровне

³ Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, в кн.: он же, *Об искусстве*, Санкт-Петербург 1998, с. 24.

⁴ Здесь и далее цитаты из романов М. А. Булгакова приведены по *Собранию сочинений в пяти томах*, Москва 1989–1990, т. 1–5. В скобках в тексте даны номера томов (римская цифра) и страниц (арабская). Выделения в цитатах наши. – В. К.

⁵ Слово «мастер» мы пишем со строчной буквы по варианту пятитомного собрания сочинений.

система образов представляет героев, существующих во вневременном пространстве вечности, и героев, способных соприкоснуться с этим пространством. Так, на трансцендентном уровне в *Белой гвардии* все происходящее в Городе можно рассматривать как фрагмент христианской истории, ознаменовавший начало апокалиптической эры, как свидетельство приближения Страшного Суда и Второго Пришествия. В *Мастере и Маргарите* на этом уровне представлена система персонажей, связанных с исторической и демонологической линиями романа. Трансцендентный уровень романа *Мастер и Маргарита* отражает изменения, произошедшие в человеческой жизни в апокалиптическую эпоху. Этот уровень задается автором через определенную систему знаков: эпитафии, датировку, имеющую сакральный смысл, цифровую, цветовую, образную символику, совокупность мотивов и сюжетов, аллюзии и др.

Второй уровень повествования (назовем его «эмпирическим») связан с героями и событиями, вписанными в узнаваемую реальность земного, материального мира. Например, в романе *Белая гвардия* это семья Турбиных и события, происходящие с ними в Городе в конце 1918 – начале 1919 года. В романе *Мастер и Маргарита* это события, происшедшие с москвичами.

Третий уровень художественной модели романов М. А. Булгакова («имманентный») отражает пространство сознания внутреннего мира автора и персонажей. Он занимает промежуточное положение между двумя предыдущими уровнями. На этом уровне автор показывает изменение сознания героев в момент столкновения с необъяснимыми разумом явлениями, во время встречи с сакральным. Поскольку толчком любого творчества является, по М. Элиаде⁶, потрясение от столкновения с сакральным, манифестация сакрального (иерофания), подлинное художественное произведение всегда обращается к глубинам человеческой души. Этот контакт образует скрытый нерв человеческой культуры. Потрясение от такой встречи и содержание опыта этого столкновения становятся источником создания всего наиболее значимого в культуре: мифов, религиозных символов, художественных образов, ритуалов, которые, закрепляясь как образцы для повторения, формируют каркас культурной жизни. Способность соизмерять поступки и события с фактом Бытия Божьего – есть мера авторской оценки всего, что происходит во вселенной, и мера нравственно-этической состоятельности героев.

⁶ М. Элиаде, *Священное и мирское*, в кн.: он же, *Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское*, Москва 2000, с. 15.

Каждый из этих уровней представлен определенным кругом действующих лиц, сюжетом, описательными характеристиками, хронотопом. С помощью определенных авторских приемов уровни переплетены в тексте и составляют цельный, единый художественный мир романа.

Кроме того, необходимо обозначить так называемый «**базисный**», или **архетипический** уровень, который представляет собой архетипическую основу системы образов и сюжетно-мотивной структуры произведения. Это уровень, на котором можно выделить матричную форму человеческого сознания, впоследствии наполненную содержанием, соответствующим авторскому замыслу. На этом уровне можно условно выявить ключевые образы-архетипы, архетипические темы, сюжеты и мотивы, облеченные писателем в узнаваемую для современников форму. А главное – базисный уровень определяет основную, архетипическую парадигму сознания автора художественного текста. В романах Булгакова главная архетипическая парадигма писателя может быть выражена триадой: «Бог – Герой – Женщина». Можно предположить, что данная матрица имеет, скорее всего, в качестве источника Ветхий Завет.

В системе образов романов М. А. Булгакова центральное место занимает образ Бога, вокруг которого на всех уровнях фокусируются остальные персонажи, вследствие чего и правомерно говорить о теоцентричности модели художественного мира.

Архетип Бога занимает главное, определяющее место в сознании каждого человека. По мнению современных ученых-психологов, само понятие «Бог» – необходимая психологическая функция иррациональной человеческой природы. Идея сверхмогущественного, божественного существа наличествует в сознании человека всегда, если не осознанно, то бессознательно, так как она есть не что иное, как архаический «праобраз», архетип.

Особую значимость в художественном мире произведения (в свете данного определения) имеет архетип Бога. Он представляет собой идейный центр, точку пересечения религиозно-философского, онтологического, социально-исторического, духовно-биографического и аксиологического аспектов творчества писателя. В художественной вселенной, созданной творческим сознанием писателя, образ Бога служит структурирующим началом, скрепляющим все сферы мифопоэтики автора.

Если обратиться к самой сущности архетипа Бога, то, независимо от разнообразия религий, в представлении большинства человечества Он обладает следующими качествами, неотделимыми от самого его существования: Бог вечен, он вне времени, пространства; Бог вездесущ,

находится повсюду, в мире и вне мира; Бог бессмертен, он вне законов конечности существования всего живого, над ним не властна смерть; Бог всемогущ, представляет собой воплощение абсолютной власти, его сила и возможности беспредельны, он может все; Бог всеведущ, является носителем бесконечного знания, знает все; Бог – верховный судия поступков людей; Бог является властелином Добра и Зла, Прекрасного и Безобразного. Следовательно, образ Бога в художественном изображении также должен быть наделен такими характеристиками, как могущество, всеведение, вездесущность, бессмертие, справедливость, независимо от принадлежности автора к определенной конфессии.

Если допустить, что в представлении писателя архетип Бога обладает данными характеристиками, то, подобно тому, как они очевидны в земной жизни для верующего человека, они должны проявляться во всех структурных компонентах художественного мира произведения, то есть в композиции, в сюжете, в хронотопе, в системе образов.

Кроме того, поскольку, по мнению К. Юнга, «художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности»⁷, творческое воплощение архетипа Бога в произведениях писателя не может не отражать черты не только вечных, безусловных характеристик, закрепленных за этим архаическим образом, но и несет на себе приметы времени, в которое жил писатель.

Так, в *Белой гвардии* историческая реальность периода гражданской войны, на фоне которой происходят события жизни героев, отражает главное изменение, принесенное революцией и новой властью, – изменение представлений об архетипе Бога, так как атеизм стал основой идеологии советского времени. В своем последнем романе *Мастер и Маргарита* Булгаков вложил в уста Берлиоза такую фразу: «В нашей стране атеизм никого не удивляет, большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о божестве» (V, с. 27).

Однако М. А. Булгаков, воспитанный в семье профессора Киевской духовной академии на лучших образцах мировой культуры, прекрасно понимал, что подлинное художественное произведение всегда должно обращаться к глубинам человеческой души и отражать самое главное в человеческой судьбе – встречу с сакральным. Потрясение от этой встречи и содержание опыта этого столкновения всегда были источником создания всего наиболее значимого в мировой культуре: мифов, религиозных символов, художественных образов, ритуалов, которые, закрепля-

⁷ К. Г. Юнг, *Архетип и символ...*, с. 284.

ясь как образцы для повторения, формируют базовую основу культурной жизни человечества.

Именно потрясение героев от встречи с сакральным, с проявлениями существования Божьего становится центральным узлом сюжетно-композиционной основы самых значимых произведений М. А. Булгакова.

Действительно, два главных романа писателя по сакральной сущности сюжетов непосредственно связаны с архетипом Бога и соотнесены с двумя важнейшими событиями христианской истории, закрепленными в календаре: *Белая гвардия* – с Рождеством Христовым, а *Мастер и Маргарита* – с Пасхой. Если обратиться к духовной сути этих событий, то Рождество связано с чудом прихода Сына Божьего к людям, с чудом зарождения любви, в которой, собственно, и раскрывается богоподобная природа человека, а Пасха – это праздник воскресения, то есть перехода человека от жизни через смерть в бессмертие.

Обратимся к *Белой гвардии* – первому роману М. А. Булгакова. Местом действия событий является эсхатологическая художественная реальность некогда первого православного Города, который постепенно на рубеже 1918–1919 годов в изображении Булгакова захватывают силы антихриста. Именно изгнание из земной жизни Божественного начала и торжество сил тьмы лежат в основе сюжетных событий религиозно-философского плана романа.

Свое представление о древнейшем, но отвергнутом современниками архетипе Бога Булгаков художественно реализует, используя целый ряд приемов. Наиболее явственно обнаруживает себя принцип троичности, положенный автором в основу архитектоники романа. Троичная структурная основа *Белой гвардии* может быть соотнесена с христианскими теологическими представлениями о триединной сущности Бога⁸. Тернарные оппозиции в организации романа, отражающие общие закономерности авторского видения мира, можно выделить как на уровне троичной системы образов (именно трое Турбиных могут быть названы главными героями эпического сюжета), так и на сюжетно-композиционном уровне. Этот же принцип отличает пространственно-временные параметры художественного мира, а также в целом композицию произведения.

Пространственно-временные отношения также представлены как трехчастные (этот факт тоже неоднократно отмечался в различных статьях и исследованиях). Художественное пространство в романе условно может быть обозначено как трехмерное: это Мир (включающий небо,

⁸ Интересным контекстом может быть, в частности, учение П. А. Флоренского, изложенное в его труде *Столи и утверждение истины*.

Космос) – Город – Дом. Реальное пространство Города тоже, по сути, трехмерно: город верхний (Печерск) – город нижний (Подол) и «подземный» (морг, кладбище).

Таким образом, принцип троичности, характерный для булгаковского текста, лежит в основе системы образов, сюжетно-композиционного единства романа и определяет пространственно-временные параметры художественного мира *Белой гвардии*. Эти ярко выраженные особенности и, кроме того, темпоральный фактор дают основания причислить роман к числу рождественских текстов, так как все события произведений, в которых проявляется рождественский текст, укладываются в свято-рождественский цикл. С православно-обрядовой точки зрения, временной промежуток романа (с 12 декабря по 3 февраля по старому стилю) охватывает последние две недели Рождественского поста, сочельник, праздник Рождества Христова, Святки, Крещение и Сретение. Несомненно, именно эти праздники и заложенный в них православием сакральный смысл сообщают важную идейную нагрузку образной и событийной канве романа. Датировка событий не только по светскому, но и по православному календарю совершенно изменяет общий смысл романа. Показав сравнительно небольшой по времени фрагмент истории гражданской войны, М. А. Булгаков соотнес его с евангельским годом, с историей Нового Завета. «Отсвет Рождества» освещает все события, описанные в *Белой гвардии*, и переводит их тем самым в масштаб всей двухтысячелетней истории новой эры, начавшейся от Рождества Христова, в мировой масштаб.

Еще одной из ведущих особенностей, присущих сюжетно-композиционному построению рождественского текста, является присутствие рождественского чуда. Булгаков не только использовал в сюжетно-композиционной структуре принцип присутствия чуда, он соединил его с принципом троичности. Чудо в романе происходит трижды: каждый из трех главных героев в преддверии Рождества встречается с чудом – главным подтверждением существования Божия для верующих людей.

Николка, после смерти матери усомнившийся в бытии Божиим, именно как чудо воспринимает свое спасение от стрелявших в него преследователей:

Удивительно, страшно удивительно, что не попали. Прямо **чудо**. Это ж **чудо Господа Бога**, – думал Николка, поднимаясь, – вот так **чудо**. Теперь сам видал – **чудо** (I, с. 314).

Алексей, напротив, не поверил: «спасительницей» в его восприятии стала Юлия Рейсс («И тут увидал ее в самый момент чуда...»).

Возможно, поэтому спасти его от смерти пришлось дважды. Во второй раз сестра Алексея Елена с молитвой обращалась к иконе Божией матери:

На тебя одна надежда, Пречистая Дева. На тебя. Умоли сына своего, умоли Господа Бога, чтоб послал **чудо**... (I, с. 411)

Третье чудо воскресения Алексея молитвой Елены произошло в самый канун Рождества, 22 декабря, чтобы уж и сомнений в Божьем вмешательстве ни у кого не осталось. Это чудо было явлено всем, кто уже мысленно простился с умирающим Алексеем, в том числе и врачу. Состояние всех присутствующих описано автором как потрясение.

Все три чуда в романе связаны единой мыслью о спасении и воскресении в момент неминуемой, казалось бы, смерти. Они явлены лично каждому из Турбиных и, скорее всего, дарованы им потому, что Алексей и Николка решились взять на себя миссию спасения Города, которому свыше предначертано было разрушиться, и даже готовы были пожертвовать жизнью. В христианстве миссия спасения человечества по плечу лишь Сыну Божьему – Иисусу Христу, все человеческие потуги тщетны и обречены на поражение.

Но самое главное, Булгаков не ограничивается косвенными проявлениями присутствия Бога в художественном мире романа, а непосредственно представляет в романе его образ. В эсхатологической художественной реальности некогда первого православного Города, захватываемого силами антихриста, архетип Бога явлен автором, как и положено в христианской вере, в виде Божественной Троицы в трех ипостасях: как Бог-Отец, как Бог-Сын и как Бог-Святой Дух.

Обратимся к тексту романа. В первой главе в сцене отпевания умершей матери действие происходит в храме Николая Доброго, где молодые Турбины могли почувствовать Бога-Святого Духа (подчеркнем: могли, но не почувствовали). Его изображение в церкви мы видим через призму восприятия «оглушенного смертью» Николки, который ничего, кроме боли утраты, почувствовать не может и мучается в жажде справедливости безответными вопросами:

Изредка он возводил их (глаза) на иконостас, на тонущий в полумраке свод алтаря, где **возносился печальный и загадочный старик Бог**, моргал. За что такая обида? Несправедливость? Зачем потребовалось отнять мать, когда все съехались, когда наступило облегчение?

Улетающий в черное, потрескавшееся небо Бог ответа не давал, а сам Николка еще не знал, что все, что ни происходит, всегда так, как нужно, и только к лучшему (I, с. 180).

Бог-Отец предстает во сне Алексею Турбину. Ротмистр Жилин описывает ему в самых просторечных словах облик Божий:

– Какой же он такой?

– Убейте – объяснить не могу. Лик осиянный, а какой – не поймешь... Бывает, взглянешь – и похолодеешь. Чудится, что он на тебя самого похож. Страх такой проймет, думаешь, что же это такое? А потом ничего, отойдешь. Разнообразное лицо. Ну, а уж как говорит, такая радость, такая радость... И сейчас пройдет, пройдет свет голубой... Гм... да нет, не голубой (вах-мистр подумал), не могу знать. Верст на тысячу и сквозь тебя (I, с. 236).

Бог-Сын возникает перед молящей о спасении брата Еленой.

День исчез в квадратах окон, исчез и белый сокол, неслышным прошел плещущий гавот в три часа дня, и **совершенно неслышным пришел тот**, к кому через заступничество смуглой девы взывала Елена. **Он появился рядом у развороченной гробницы, совершенно воскресший, и благостный, и босой** (I, с. 411).

Отметим, что местом встречи с Богом в романе становится вовсе не храм, где традиционно для человека должна происходить встреча со Святым Духом (в *Белой гвардии* храм уже захвачен силами антихриста), а в пространстве дома, превращенного силой веры в храмовое пространство, или в пространстве сна, между Бытием и Небытием.

Кроме того, в романе *Белая гвардия* можно отметить еще одно косвенное проявление архетипа Бога, влияющее на этические и ценностные установки героев. Они совершают, казалось бы, невозможное. В пространстве Города, которое захватывают силы антихриста, утверждающие победу ненависти, смерти, борьбы, им удается сохранить верность этическим нормам христианства. Преобладание закона всеобщей ненависти в человеческих отношениях, следствием которого и являются междуособные брани, не разрушает пространство их душ, напротив, в рождественский период преобразуется в верность закону любви и милосердия – главной основе христианских взаимоотношений между людьми. Эта метаморфоза происходит и с Еленой, и с Николкой, и с Алексеем, и с Русаковым, и с полковником Мальшевым, и с Най-Турсом.

Таким образом, роман М. А. Булгакова, исследуемый с позиции проявления архетипа Бога как рождественский текст, высвечивает авторские мысли о непреложности существования Божия и неизбежности Второго

Пришествия. Именно вера в неотвратимость не только конца истории, но и Второго Пришествия изменяет трагедийный характер романа о гражданской войне и придает оптимистический смысл повествованию, пронизанному эсхатологическими мотивами. Ближнему пришествию антихриста в художественной структуре *Белой гвардии* противопоставлено существование Божие, которое уравнивает мироздание и напоминает не о конце мира, а о начале конца истории человеческих ошибок, грехов и заблуждений. В булгаковском романе, вопреки утверждению Ницше, Бог не умер. В небесах его укрывает «тяжелая синева, занавес Бога, облегающий мир» (I, с. 428).

Представление М. А. Булгакова об архетипе Бога, сотворившего мир, становится главным основанием и для заключительных строк романа:

Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле (I, с. 428).

В свете этого заключительного авторского вывода художественно выраженное мироздание в романе Булгакова теоцентрично, в отличие от антропоцентричного в произведениях большинства его современников-писателей, описывавших гражданскую войну с атеистической точки зрения, а архетип Бога действительно наделен такими характеристиками, как могущество, всеведение, вездесущность, бессмертие и справедливость, традиционно ему присущими в представлении человечества.

В романе *Мастер и Маргарита* проявление архетипа Бога осуществлено автором посредством включения в текст повествования о современности истории Иешуа, начинающейся для москвичей, живущих в Стране Советов в XX веке, сразу же после утверждения Воланда: «Имейте в виду, что Иисус существовал. [...] И доказательств никаких не требуется...» (I, с. 19).

Вторым важнейшим архетипом булгаковской парадигмы является **архетип героя**, который принадлежит к числу древнейших мифологических и фольклорных архетипов, однако его преломление в искусстве весьма разнообразно и динамично, так как отражает особенности менталитета того или иного народа и черты времени.

Оставив в стороне не утративший актуальности спор о главных героях первого романа М. А. Булгакова, обратимся к образам, которые сам автор маркирует словом «герой». В *Белой гвардии*, несмотря на то, что трое Турбиных (Алексей, Николка и Елена) последовательно в каждой из трех частей романа становятся главными действующими лицами, сосре-

доточимся на двух образах: Николки и Най-Турса. В апокалиптической реальности Города, который захватывают силы антихриста, именно эти герои сталкиваются с реальностью, далекой от их собственных романтических представлений, сформированных прошлой эпохой.

В *Белой гвардии*, посвященной воссозданию событий прошлого, исходным и основополагающим стал этико-эсхатологический архетип героя, так как в судьбах героев романа отражены не столько конкретно-историческая среда или эпоха, сколько общее состояние мира. Эсхатологическое видение событий современной истории, восприятие ее в христианском аспекте на первый план выдвигает проблему онтологического выбора героя между верой и безверием, между христианством и атеизмом, между любовью и ненавистью, между смирением и борьбой, между Богом и дьяволом. Последствия этого выбора определяют для героя возможность телесного или духовного спасения.

Зависимость человека от истории Булгаков открывает в самом способе личностного самоопределения: так поведение и восприятие окружающей действительности героев вытекает из способа определения всех мер и ценностей из личной рефлексии, а, главное, из их отношения к факту существования Божьего.

Герой Булгакова в *Белой гвардии* близок к архетипической матрице русской культуры, подчеркнута традиционен по отношению к русской литературе, он совмещает в себе исторические черты человека своего времени и длительную культурно-духовную эволюцию значительного круга русской интеллигенции XIX – начала XX веков, а также противоречия исторического развития всего человечества, как они проявились в момент коренного перелома уклада жизни современной ему России.

Герой последнего романа М. А. Булгакова – мастер – вновь (чтобы опознал читатель!) маркированный этим словом в главе *Явление героя*, пребывает в психиатрической клинике в состоянии уныния. Атеистической стране в апокалиптическую эпоху нужны другие герои, они и процветают в материальном мире. Однако мера авторской оценки неизменна, именно поэтому в фокусе булгаковского внимания, как и в заглавии романа, оказываются мастер и Маргарита, герои, способные признать и почувствовать существование Божие, невзирая на реалии окружающей жизни.

Присутствие в булгаковской архетипической парадигме образа женщины, который является одним из основополагающих праобразов мировой культуры, представляется абсолютно закономерным. Как отмечает

исследователь-культуролог М. А. Любавин⁹, в русском культурном архетипе женское начало также является основополагающим образом, соединившим черты как общие, свойственные разным мировым культурам, так и характерные для русского национального сознания. Образ женщины в русском культурном архетипе сакрализован, можно даже сказать, что он занимает центральное место в космологии и в ментальности русского народа. Вся жизнь как бы развивается вокруг него.

Для М. А. Булгакова первостепенной значимостью обладает материнское начало женщины, поэтому исторический сюжет *Белой гвардии* связан с борьбой за Город, который назван «матерью городов русских», а первый женский образ романа – это образ матери: «Мама, светлая королева, где же ты?» (I, с. 179).

Однако в эсхатологическую эпоху, описанную Булгаковым в романе, – это образ умершей матери. Сцена ее прощания с детьми, похорон и отпевания в церкви становится началом знакомства читателей с героями, которые предстают в связи с этим фактом как сироты, оставленные на земле в страшное время войн и революций без родителей. Образ Елены в этом контексте воспринимается как образ дочери и одновременно как образ женщины, которой предстоит быть не только сестрой, но и придется заменить мать двум братьям.

Взаимосвязь Елены с матерью очень велика, но есть между ними и серьезные отличия. Самое серьезное из них – бездетность Елены как отличительный признак наступления апокалипсического времени. Вообще образ Елены Турбиной предстает в романе как бы в переходном состоянии. Изначально, до брака с Тальбергом, она, вероятно, представляла собой тип женщины, для которой главной сферой жизни, как и для матери, Анны Владимировны, должны были стать дом и семья. Такие женщины живут естественно, органично, руководствуясь принятыми на веру христианскими этическими законами. В художественном произведении с ними, как правило, связаны темы семьи, любви, детей. Героини такого типа обычно вне политики. Естественная для них вера в Бога служит мотивом поступков, соответствующих христианской морали, а в чувствах определяющим началом для них является любовь. Такой, вероятно, была жизнь Анны Владимировны Турбиной. Но роман начинается со сцены ее отпевания и похорон, сильно изменивших жизнь детей.

В трудное переломное время гражданской войны дом, семья, заботы о близких и родных людях легли на хрупкие плечи Елены. Она пытается

⁹ М. А. Любавин, *Архетипическая матрица русской культуры*, Нижний Новгород 2002, с. 82–83.

поддерживать прежний порядок в доме: «полы лоснятся», «скатерть, несмотря на пушки и все это томление, тревогу и чепуху, бела и крахмальна» (I, с. 186). Дом Турбиных по-прежнему гостеприимно открыт, в нем те, кто нуждается в укрытии (Мышлаевский, Карась, Шервинский, Лариосик), могут найти не только кров, еду, тепло, но и душевное успокоение. Приехавший из Житомира после катастрофы в личной жизни Лариосик утверждает, что он «здесь, у Елены Васильевны, оживает душой, потому что это совершенно исключительный человек, Елена Васильевна, и в квартире у них тепло и уютно...» (I, с. 359).

В описании внешности Елены автор неоднократно подчеркивает свет и красоту облика героини: «золотая Елена», говорила она, «качая головой, похожей на вычищенную театральную корону», Мышлаевский называет ее «Лена ясная», Лариосику «показалась необычайно заслуживающей почтения и внимания **красавица Елена**» (I, с. 334).

Однако брак с Тальбергом, с которым Елена повенчалась за год до смерти матери (т. е. в мае 1917), очевидно, многое изменил в ее жизни и в душе. Видимо, она связала свою жизнь с человеком, который не соответствует архетипу истинного героя, следовательно, не может быть ее судьбой, и, как следствие, не может обеспечить продление рода. По сути, она совершила ошибку, не дождавшись своего героя, связала жизнь с антигероем. Карьерные устремления и двойная мораль позволяют ее мужу служить любой власти в зависимости от личной выгоды. Его политические пристрастия никак не связаны с представлениями о справедливости, с переживаниями за судьбу России, которые всё определяют во взглядах Алексея и Николки. Именно это вносит разлад в отношения капитана Тальберга с братьями Елены, раскалывает прежде дружную семью, приводит Елену к полному разочарованию, заставляет переосмыслить отношение к их браку и к личности мужа:

[...] ни сейчас, ни все время – полтора года, – что прожила с этим человеком [...] **не было в душе самого главного**, без чего не может существовать ни в коем случае даже такой блестящий брак между красивой, рыжей, золотой Еленой и генерального штаба карьеристом, брак с капорами, с духами, со шпорами и **облегченный, без детей** (I, с. 216).

Отсутствие детей Булгаков подчеркивает и в характеристике образа Маргариты, которой тоже не сразу удалось связать свою судьбу с истинным героем. Однако встреча с мастером, перевернувшая ее жизнь, плохо вписывающаяся в рамки социальных канонов, дает ей возможность сделать выбор в пользу истинных ценностей, неизменных, по мнению

автора, в любые времена. Выбрав любовь как главное содержание своей жизни, она спасает от духовной смерти не только себя, но и своего героя – мастера.

С главными архетипическими образами в романах М. А. Булгакова тесно связаны основные архетипические сюжеты и мотивы. Так, с образом мастера связан архетипический **сюжет творения**, который предстает как бы в двух ракурсах: как творение мастером романа и как творческое изменение сознания мастера в период написания романа, обретение им собственной идентичности как личности творца, переживаемое им как состояние счастья, как «золотой век». Не случайно именно в это же время происходит его встреча с Маргаритой. Роман воспринят обоими как акт творения, как самое важное дело в жизни, через которое происходит их приобщение к высшему смыслу бытия.

Своеобразным сошествием в подземный мир для Маргариты можно считать сцену великого бала у сатаны, в которой М. А. Булгаков ярко, необычно и образно наполняет реалиями, узнаваемыми для его современников и потомков, известный архетипический сюжет **«сошествие в ад»**. Этот же архетипический сюжет Булгаков преломляет в *Белой гвардии* в сцене поиска Николкой Турбинным трупа погибшего Най-Турса.

В финальной части романа писателем трансформирован архетипический сюжет **«вознесение на небеса»**, завершающий судьбы мастера, Маргариты и других героев произведения. В основе архитектоники *Мастера и Маргариты* лежит широко распространенный в мировой литературе архетипический сюжет **«сделка с дьяволом»**¹⁰.

Таким образом, архетипические образы и сюжеты, своеобразно воплощенные писателем в романах *Белая гвардия* и *Мастер и Маргарита*, дают возможность глубже понять сокровенные мысли автора не только о реальности, в которой живут его герои, но и о вневременных законах мироздания.

¹⁰ Подробнее об этом см: В. А. Коханова, *Архетипический сюжет «сделка с дьяволом» в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, «Вестник МГПУ», серия «Филологическое образование», № 1, Москва 2011, с. 55–63.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Ксения Алексеевна Нагина**

Россия

КОНТЕКСТЫ САДА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА *БЕЛАЯ ГВАРДИЯ*

Три литературных универсалии – горы, сад и снег – вступают в романе М. Булгакова *Белая гвардия* в непрерывное взаимодействие, что способствует рождению новых смыслов в традиционных культурных контекстах. «Замок сцеплений» здесь составляют не только глубинные символические связи, центром притяжения универсалий становится Город:

Как многоярусные соты, дымился, и шумел, и жил Город. Прекрасный в морозе и тумане на горах, над Днестром [...]. Сады стояли безмолвные и спокойные, отягченные белым, нетронутым снегом. И было садов в Городе так много, как ни в одном Городе мира [...]. Сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днестром, и, уступами поднимаясь, расширяясь, порою пестря миллионами солнечных пятен, порою в нежных сумерках, царствовал вечный Царский сад¹.

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Воронежского государственного университета.

¹ М. Булгаков, *Белая гвардия*, в кн.: он же, *Избранные сочинения. В трех томах*, т. 1, Москва 1996, с. 477–478.

Горы и сад – это, конечно же, часть киевского ландшафта, ставшего «формирующим фактором и важнейшей составной частью истории города – и романа о нем»². Этот же ландшафт позволяет говорить о «типологическом сходстве старого Киева с Иерусалимом»³. Однако укорененность в реальности вряд ли может служить достаточным объяснением столь несвойственного для русской литературы соседства гор и сада, тем более, если уж соблюдать точность, Киев располагается не на горах, а на холмах – пусть «крутейших, вздыбленных к Днепру»⁴, но холмах, в то время как автор *Белой гвардии* настойчиво называет эти холмы горами.

И у «текста сада»⁵, и у «текста гор» в русской литературе имеется богатая традиция. Собственно, оба «текста» вписываются в «широкую проблематику жизни природной и городской»⁶, составляя одну из частей оппозиции «природа – цивилизация». «Горный текст» русской литературы начинает Н. М. Карамзин, в *Письмах русского путешественника* связывающий горы с онтологическими размышлениями. Творцом «горной философии»⁷ становится В. А. Жуковский, в *Путешествии по Саксонской Швейцарии* которого «натурфилософские описания и живописные зарисовки» «органично соотносятся с эстетической рефлексией о природе красоты и проблемах творчества»⁸, с философией одиночества, с размышлениями о гармонии в природе и дисгармонии человеческой жизни. Свою страницу в «горный текст» вписывают М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев и Л. Н. Толстой. «„Девы гор“, „толпа джигитов“, кипящие страстью невольники чести, мстители, отверженные и проклятые лермонтовские герои» внесли, по замечанию А. С. Янушкевича, в горный пейзаж жизнь человеческого духа⁹, а толстовские персонажи, подобные Оленину и Бутлеру, прозрели в онтологическую символику гор и связали с ней поиски смысла бытия, своего предназначения. Так или иначе, горы, выступающие как оппозиция цивилизованному миру, утратившие

² М. Петровский, *Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова*, Киев 2001, с. 263.

³ Там же, с. 275.

⁴ Там же, с. 262.

⁵ В. Н. Топоров, *Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья*, в кн.: *Облик слова. Сборник статей*, Москва 1997, с. 306.

⁶ Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай*, Москва 2003, с. 9.

⁷ А. С. Янушкевич, «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В. А. Жуковский – М. Ю. Лермонтов – Ф. И. Тютчев), в кн.: *Жуковский и время. Сборник статей*, Томск 2007, с. 133.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

му смысл существования в погоне за ложными ценностями, в русской литературе инициируют экзистенциальные мысли и символизируют жизнь человеческого духа. Эти горы – и у Карамзина, и у Жуковского, и у Льва Толстого, часто у Лермонтова и Тютчева – покрыты снегом, поддерживающим онтологическую символику.

«Текст сада» русской литературы значительно обширнее, он так же, как и «текст гор», берет начало в эпохе сентиментализма, которая

[...] породила ряд текстов, прославлявших радости сельского бытия в противовес искусственности городской жизни, пафос которых, впрочем, оказался столь существенным для русского сознания, что вышел далеко за хронологические пределы и эпохи просвещения, и сентиментализма, и романтизма¹⁰.

В этих текстах неотъемлемой частью усадебного пространства являлся сад, устойчиво соотносимый с Аркадией, соединяющей телесные наслаждения с духовными. Но уже у Н. М. Карамзина тема Эдемского сада возникает в другом контексте – в контексте размышлений о природе творчества. Подспудная мифологичность сада задала его смысловую многоплановость: он рассматривался как «микрокосм», «сакральная модель вселенной», выступал как пространство самопознания и постижения «теологической правды», но мог быть и пространством любви, местом увеселений и забав, в котором доминируют радость и блаженство¹¹. Подобная многоплановость наделила сад практически неисчерпаемым потенциалом: начиная с XVIII века, он предстал в поэтических и прозаических текстах в самых разных своих ипостасях, имеющих, однако, глубинное родство, восходящее к сакральной природе локуса. Последнее позволило В. Н. Топорову заявить, что

[...] сады русской поэзии слились в один сад, и множество текстов «сада» преобразилось в единый его текст. В высших своих достижениях он обозначил предельное – сад-космос и сопresentствующее ему состояние духа [...] сад-эпифания, сад-откровение, сад-искупление, даруемый тому, кто молит о нем [...]. Но это и сад, наделенный милыми тенями, сад-воспоминание, сад-свидание, сад-поэзия, сад-надежда, сад-бессмертие...¹²

Горы нерукотворны и отличаются нечеловеческим, грандиозным масштабом, самим фактом своего существования свидетельствуя о величии Творца. В противоположность горам, сад находится на пограничье

¹⁰ Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 10.

¹¹ Там же, с. 83.

¹² В. Н. Топоров, *Ветхий дом и дикий сад...*, с. 306.

природы и культуры; будучи возделываемой, рукотворной частью природы, он «является в высшей степени антропизованным пространством, то есть предназначенным и приспособленным для человека»¹³. Гор не касаются природные ритмы, а жизнь сада подчинена сезонным колебаниям, он включен в циклический ход времени, что также отражается на его символике:

[...] природное время выступает в саду и как *биологическое*, линейное, определяя границы жизни растительности. Вместе с тем здесь зафиксировано экзистенциальное время человека, в частности, через функцию сада как места захоронения¹⁴.

«Текст сада» и «текст гор» в магистральном своем русле развиваются параллельно; каждому локусу соответствуют свои темы и персонажи. Наиболее частой эмпирической формой их объединения становится виноградный сад – сад в горах Кавказа, как это представлено у Бестужева-Марлинского, Лермонтова и Л. Толстого. В повести Л. Толстого *Казачьи соседи* такое соседство – горы и сад – выразилось наиболее отчетливо, но тем не менее семантическое наполнение этих локусов так и осталось различным. За локусом гор Толстой закрепил роль духовного ориентира в развитии персонажа, а локус сада представил местом любовного искушения, поддержав эту семантику реминисценциями из *Песни Песней* царя Соломона.

Символическое пересечение гор и сада рождает метафору «горный сад» – в словаре Даля сад «вышний, верхний», «небесный», «до мира духовного относящийся»¹⁵, одно из обозначений Эдемского сада, где первые люди находились в состоянии блаженства, и места пребывания отошедших в вечность, мира иного. В этом значении Горный сад соприкасается с Горним Иерусалимом, в виде которого иконописная традиция представляет Царствие Небесное. Небесный Град обнесен крепостной стеной с бойницами и башнями, за которой видны многочисленные крыши домов-теремов необычайной красоты; внутри Града нередко изображены Рай в виде сада диковинных растений¹⁶.

Образ Горнего сада не получал развернутого воплощения в русской литературе вплоть до рубежа XIX–XX веков, чтобы в первые десятиле-

¹³ И. И. Свирида, *Время сада*, в кн.: *Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. Сборник статей*, Москва 2009, с. 181.

¹⁴ Там же, с. 182. Курсив автора.

¹⁵ *Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля*, <slovar-dalja.ru>.

¹⁶ Г. Мокеев, *Якоже Горний Иерусалим. Воплощение символа Горнего Иерусалима в архитектуре русских городов*, <<http://www.voskres.ru/architecture/ierusalim.htm>>.

тия нового столетия расцвести во всей полноте. В поэзии Вл. Соловьева возникает образ Рая как пространства «нездешних цветов», к которому путь преграждают «неприступные горы». «Визионерские образы горного мира» узнаваемы в поэзии А. Блока и А. Белого, однако особенно часто образ Горнего сада встречается в стихах К. Д. Бальмонта. Визуальное воплощение Горнего сада – как сада в горах – предоставляет стихотворение *А что вверху?*, в основе которого лежит образ горы Сион, противопоставленной Голгофе. В Святом Писании Сион называется «городом Божиим», «принимается за самый Иерусалим». У пророков имя Сион часто обозначает царство Божие во всей его полноте, на земле и на небе. Эту библейскую семантику поэт сращивает с садом, возделанным Богоматерью. Активно эксплуатируя семантику Горнего сада в других текстах, К. Д. Бальмонт выстраивает свой образный ряд: «сад с неомраченными цветами» – Вертоград – Небесный Иерусалим – Царствие Небесное.

И в метафизической, и в литературной традициях нижний, земной сад выступает одновременно символом «биологического, линейного времени» и «экзистенциального времени человека», а верхний, Горний сад – «символом совершенного или начального времени, времени Космогонии, в нем еще нет никакой примеси хаоса»¹⁷. На этом уровне обнаруживается глубинное родство сада и города: «Греческое *парадэйзос* происходит от древнеиранского *пайридаэза* — „отовсюду огороженное место”», а «славянское „град” означает и „город, сад, огород”»¹⁸. Таким образом, Горний сад, или сад / рай, заключенный внутри Небесного Града – Горнего Иерусалима, вновь обращает к аналогии, доминантно звучащей в романе Булгакова: Город – Киев – Иерусалим. И тогда сады на горах прочитываются как горные сады, покрытые не «диковинными цветами», а белым снегом, как, впрочем, и сами горы (что находится в русле литературной традиции). Скрывающего сады снега касается одно важное обстоятельство, связанное с изображением Киева-Иерусалима, высказанное М. Петровским: «События, протекающие в городе, двусмысленны, двусоставны, причудливо сплетают разножанровые мотивы». Киеву-Иерусалиму принадлежит «все, отмеченное Апокалипсисом, жанром несомненно эсхатологичным»¹⁹. В таком случае снег прочитывается как знак Апокалипсиса – катастрофы, конца времени, тотальной смерти, однако

¹⁷ А. А. Дружиненко, *Сад и руина: (Тождественное различие двух символов и его архетипический исток)*, «Вестник Московского университета», сер. 7, «Философия», № 5, Москва 2003, с. 87.

¹⁸ Там же. Курсив автора.

¹⁹ М. Петровский, *Мастер и город...*, с. 272–273.

таящей в себе, в соответствии с мифическим сознанием, зародыш Возвращения, Обновления. Снег – трансформирующаяся субстанция, способная обратиться в живительную влагу. Освобождение сада – «символа Времени Начал» – равносильно «обновлению мира», «восстановлению первоначального времени»²⁰.

Амбивалентность сада – символа «начала времени» и места грехопадения, имеющая непосредственное отношение к прямо противоположным ассоциациям, связанным с булгаковским Городом, обращает к парадоксальности Города:

Булгаков склонен к парадоксальному объединению прямо противоположных культурно-исторических моделей: город у него сакральный «Центр мира», но в то же время он враждебен миру, это город «неистинный», миражный и как таковой подлежащий уничтожению²¹.

В то же время «Город вечен, несмотря на былые и нынешние катаклизмы». И вновь сады включаются в цепочку ассоциаций, теперь соотносящих булгаковский Город с *Вечным Городом* – Римом:

Булгаковский Город – [...] Рим: город... отождествленный с миром. Все, что происходит в Городе, имеет, следовательно, не локально городское, но исключительное – мировое значение²².

Таким образом, Булгаков восстанавливает мифологическую семантику сада: «Рай, он же сад, и мир – пространство, огороженное от хаоса. Город – космос, и мир – космос»²³.

Римскую культуру отличало пристрастие к садам и руинам, имеющим глубинную связь с символикой сада. Как сад символизировал начало времени, так руины символизировали его конец: «руина – символ конца космоса, или конца времени, поскольку космос и есть время. Кончается время – кончается мир»²⁴. В садах на Владимирской горке булгаковского Города тоже имеются свои руины, демонстрирующие прозрачность границы между космосом и хаосом: «отвесные стены», образующие Царский сад, одновременно служат той оградой, которой должны быть ограждены и Горный сад, и Небесный город, как «отовсюду огороженное место». Именно эта ограда несет на себе печать тления, предвещает катастрофу:

²⁰ А. А. Дружиненко, *Сад и руина...*, с. 89.

²¹ Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2002, с. 183.

²² М. Петровский, *Мастер и город...*, с. 271.

²³ А. А. Дружиненко, *Сад и руина...*, с. 88.

²⁴ Там же.

Сады красовались на прекрасных горах [...]. Старые, сгнившие черные балки парапета не преграждали пути прямо к обрывам на страшной высоте. Отвесные стены, заметенные вьюгой, падали на нижние далекие террасы, а те расходились все шире и шире, вьющимся по берегу великой реки, и темная, скованная лента уходила туда, в дымку [...] где седые пороги, Запорожская Сечь, и Херсонес, и дальше море²⁵

(к слову, море в представлениях об «острове блаженных» – аналоге рая, характерных для мифов многих культур, символизировало хаос, окружающий космос).

Как руина, выступает из сада Александровская гимназия:

Четыре окна являли полнейший и угрожающий покой. Странно, в центре города, среди развала, кипения и суеты, остался мертвый четырехъярусный корабль [...]. Снег девственным пластом лежал на крышах, шапкой сидел на кронах каштанов...²⁶

Семантика порога, перехода, отраженная в садах с руинами, поддержана у Булгакова и временем, к которому приурочены романские события. Как указывает Е. А. Яблоков,

[...] мы имеем дело с традиционнейшими годовыми кульминациями, двумя вариантами «нового года», важнейшими моментами годового цикла, сакрализованными во всех мифологиях и религиях как «космогонические кризисы»²⁷.

В *Белой гвардии* события приурочены к Рождеству и Сретению Господню, а также, по наблюдению Е. А. Яблокова, подчеркнута связь христианского Рождества с языческим праздником Коляды (ср. римские Календы)²⁸. Это время – две недели до Рождества – совпадает с римскими сатурналиями, возвращением в начальную эпоху – время правления Сатурна, *Золотой век*. Однако в

[...] римской культуре было представление о том, что в начальную эпоху, во время Сатурна, можно вернуться... вполне реально. Трагедия заключалась в том, что возврат должен иметь свойства мировой катастрофы, эсхатона [...] каждый раз, когда римляне сталкивались с кризисом, они преисполнялись эсхатологическими ожиданиями. В эпоху гражданских войн, по словам Диона Кассия, отчаяние порой достигало такой степени, что большинство «приготовлялось ко всеобщей гибели»²⁹.

²⁵ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 478.

²⁶ Там же, с. 512.

²⁷ Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова...*, с. 130.

²⁸ Там же, с. 131.

²⁹ А. А. Дружиненко, *Сад и руина...*, с. 88.

Через реальное время Гражданской войны, описанное Булгаковым, просвечивает время Рима, вследствие зловещего пророчества ставшего «руиной в момент своего основания»³⁰.

Эти ассоциации поддержаны репрезентацией 1918 года «по Рождестве Христовом» как «великого» и «страшного», что соотносится с учением о Великом Годе. Это учение,

[...] существовавшее в античной и римско-эллинистической философии, является интерпретацией архаических представлений. [...] речь идет о некоем цикле, т. е. временной протяженности, имеющей начало и конец. И в конце определенного цикла, и в начале следующего цикла совершается ряд ритуалов, связанных с обновлением мира... это *обновление* есть новое сотворение³¹.

Сад с руинами как раз является одним из символических воплощений учения о Великом Годе, катастрофического обновления мира, заключающего в себе идею начала и конца времени, в мифическом сознании совпадающих. Подобную функцию сад выполняет и в романе *Белая гвардия*, храня время, как бы сжатое, свернутое в кольцо. Сад – аналог центра мира. Е. А. Иваньшина обращает внимание на характерный для булгаковской поэтики «принцип вкладывания одного в другое». Этот принцип, ставший «основной формой пространственности» у Булгакова³², исследователь соотносит со славянской ритуально-мифологической традицией, где пространство

[...] может быть описано как ряд вложенных друг в друга изоморфных и изофункциональных локусов, моделирующих в конечном счете центральный для всех локусов объект, выполняющий в ритуально-мифологической традиции роль мирового центра (мировое дерево, мировая гора, храм, город и т. п.)³³.

Пространство в романе *Белая гвардия* тоже построено по этой модели. Враждебное вьюжное пространство, в котором «бежит по метели и холоду» «корявый мужичонков гнев»³⁴, в котором «соткалась из морозного тумана в игольчатом синем и сумеречном воздухе» «страшная

³⁰ Там же.

³¹ Там же, с. 89. Курсив автора.

³² Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова*, Воронеж 2010, с. 71.

³³ А. К. Байбурин, *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*, Москва 2005, с. 53–54.

³⁴ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 497.

армия» Петлюры³⁵, окружает Город; Город построен на горах, на каждой горе есть свой сад: центральный – сад на Владимирской горке; на Андреевском спуске два сада – маленький садик при церкви, представляющийся Алексею Турбину и отцу Александру, сидящим «в тесном кабинетике», «таинственным спутанным лесом»³⁶, и сад, «что лепился под крутейшей горой»³⁷ над домом № 13; на Мало-Провальной находится «таинственный» и «сказочный» сад. Самая маленькая матрешка или иголка в яйце Кощея – это дом. Но, думается, в этом случае дом и сад представляют собой неделимое целое, что вновь обращает к идее начала времени: «В начале были дом и сад, и были они не отделимы друг от друга, – пишет В. Н. Топоров, – так рай был для первой человеческой пары и домом и садом одновременно»³⁸. В истоке «текста сада», как считает В. Н. Топоров, находилась именно эта пара – сад и дом, связанная, в первую очередь, с темой воспоминания.

У Булгакова как раз дом и сад составляют эту неделимую пару – воплощение Памяти.

В основе булгаковского миромоделирования лежит средневековое представление о мире, представленном в образе письма / рукописи / книги / шкапулки / шкафа / библиотеки, – пишет Е. А. Иваньшина. – Одним из вместилищ сокровенного [...] оказывается яйцо – образ, манифестирующий значение мирового центра, или рая, с которым связано «чувство вечности» [...]. Обладание «чувством вечности» связано с тем, что все традиции именуют «первозданным состоянием», обретение которого является целью первой стадии истинного посвящения и предварительным условием реального достижения «сверхчеловеческих» состояний³⁹.

Мировой центр «вечно хранит сокровищницу традиции во всей ее полноте»⁴⁰, а возвращение к традиции, согласно Р. Генону,

[...] сопровождается восстановлением утраченной связи с традицией, что сопоставимо с инициацией [...] инициация передает не саму тайну, но духовное влияние, «запускающее» внутреннюю работу, путем которой ученик сможет проникнуть в эту тайну в меру своих собственных возможностей⁴¹.

³⁵ Там же, с. 578.

³⁶ Там же, с. 442.

³⁷ Там же, с. 443.

³⁸ В. Н. Топоров, *Ветхий дом и дикий сад...*, с. 290.

³⁹ Там же, с. 74.

⁴⁰ Р. Генон, *Символика креста*, Москва 2008, с. 268.

⁴¹ Там же, с. 427–428.

Именно такую, – приходит к заключению Е. А. Иваньшина, – внутреннюю – тайну представляет собой булгаковский текст, фабула которого тоже строится по схеме проникновения⁴².

В *Белой гвардии* персонажи проходят инициацию, стремясь проникнуть в пространство сада / дома, выступающее в качестве аналога мирового центра. Царский сад – главный среди всех садов – пространство зимой недоступное вовсе, что неоднократно обыгрывается Булгаковым. Символику сада – мирового центра – усиливает «чугунный черный Владимир» с крестом, выступающий «гарантом» культурной традиции⁴³. Страшной ночью шевелится «тьма вдоль решетки» и «три чернейших тени жмутся к парапету»⁴⁴. Три «мизерабля», «отверженных», чувствующих себя «среди людей, как волк в собачьей стае», вторгаются в священное пространство. Их инициатический сюжет начинается в Царском саду на Владимирской горке, а непосредственное «проникновение», целью которого является похищение вполне реальных сокровищ, заканчивается в другом – в доме / саду на Андреевском спуске, в его подвальном этаже. Проникновение Волка, Урода и Гиганта в квартиру / подвал Василисы является изнаночной, травестийной версией инициационного сюжета. Это вполне отвечает поэтике Булгакова, которой свойственен «принцип симметрии противоположных начал», что отмечают практически все исследователи. Хозяин дома № 13 на Андреевском спуске, хранитель сокровищ, играет здесь роль Бабы Яги и одновременно является «травестированным Василиском», как это убедительно показывает Е. А. Иваньшина, что также подчеркивает его связь с инициационной семантикой⁴⁵.

Квартира Турбиных еще больше подчеркивает взаимообратимость пространств: не только дом включен в сад, но и сад включен в дом. Аналогом сада являются «голубые гортензии и две мрачные и знойные розы, утверждающие красоту и прочность жизни». Упоминание о том, что цветы стоят в «матовой колонной вазе», рождает метафору город-ваза с заключенными в нем цветами / садом (еще одна отсылка к горнему Иерусалиму, внутри которого находится сад / рай):

Полы лоснятся, и в декабре, теперь, на столе, в матовой колонной вазе, голубые гортензии и две мрачных и знойных розы, утверждающие красоту и прочность жизни. Несмотря на то, что на подступах к Городу – коварный враг, который, пожалуй, может разбить снежный, прекрасный Город

⁴² Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 75.

⁴³ Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»*, Москва 1997, с. 22.

⁴⁴ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 527.

⁴⁵ Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 41.

и осколки покоя растоптать каблуками. Цветы. Цветы – приношение верного Елениного поклонника...⁴⁶

Безусловно, здесь стоит обратить внимание на то, что именно цветы, при всей их эмпирической недолговечности, являются символом «прочности жизни», а в городе-вазе выдвигаются на первый план качества предмета хрупкого и недолговечного, что еще более укрепляет метафору сада / дома – центра мира, который может быть утерян или сокрыт, что в мире булгаковского романа соответствует погребению под снегом.

На сад в доме указывает и потертый ковер с «Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду»⁴⁷. Этот ковер / сад упоминается в романе четыре раза, что не может не обратить на себя внимание. Имя Людовика XIV в истории садово-парковой культуры связано с созданием одного из «классических» образцов регулярного парка. Парк Версаля, для которого король-Солнце собственноручно составил маршрут прогулки («Как следует показывать сады Версаля»), возник из «духа соревновательности и зависти»: предметом «зависти» стал сад / парк «знаменитого владения Никола Фуке Во-ле-Виконт, которое последний чуть было не подарил Людовику»⁴⁸. Устройство этого парка представляет для нас значительный интерес. В сад вела лестница, а затем наклонная аллея, то есть сад сначала обзирался с холма, и с этой точки «открывалась живописная перспектива, создававшая впечатление, что сад может быть охвачен полностью с одного взгляда». Но стоило начать спускаться по аллее в парк,

[...] как тут же оказывалось, что он на самом деле гораздо больше, чем это казалось с верхней точки. [...]. В результате основное удовольствие и ощущение сюрприза от посещения парка возникало от эстетического несовпадения между статичным видением сада с высоты и динамического его осмысления во время прогулки⁴⁹.

И еще одно замечание относительно устройства парка Во-ле-Виконт имеет для нас принципиальное значение:

[...] оказавшись в противоположном конце парка, в месте, которое до того воспринималось как линия схождения крайних точек, гуляющий бросал взгляд назад на замок и парк, но теперь уже из противоположной перспекти-

⁴⁶ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 446.

⁴⁷ Там же, с. 441.

⁴⁸ Е. Дмитриева, О Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 72.

⁴⁹ Там же.

вы. В этот момент парковое пространство одновременно замыкалось и симметрично удваивалось: исходный пункт становился конечным⁵⁰.

Это последняя и, пожалуй, главная особенность сада / парка Никола Фуке имеет непосредственное отношение к мифологеме сада как сосредоточения начала и конца времени, как их смыкания. Думается, Ленотр, проектировавший сады Во-ле-Виконт, сознательно учитывал эту специфику мифологии сада, в котором

[...] траектория прогулки, заданная как идеальная, оказывается построенной на разрыве, диспропорции, нарушении равновесия линий, прочерченных поверх внешне идеальной линии, сочетающей в себе эсхатологический сценарий и метафизическую аллегория⁵¹.

Как и в саду / парке Никола Фуке, в Версале «конечная точка исчезала за горизонтом, в бесконечности». Однако «конечная точка» Версаля «была настолько отдалена от дворца, что обратная перспектива... здесь была невозможна: дворец и парк становились почти невидимыми»⁵². Версаль не предполагал определенного маршрута, в связи с чем необходимо было упорядочить прохождение по садам. Обязательный маршрут прогулки, открывающий в должном виде тайны садов Версаля, составил сам король.

Оставим на время сады Людовика XIV и вернемся к Турбиным, в чей дом / сад один за другим прибывают гости, присутствие которых в этом жилище также можно сравнить с инициационным испытанием, переходом из одного состояния в другое. Инициационная семантика поддержана мотивом переодевания, ряженья, «понимаемого, с одной стороны, как процесс обрядового преобразования, а с другой стороны – как результат такого преобразования»⁵³. Мышлаевский переодевается после мытья в халат Турбиных, потом заимствует шпоры Алексея, а в третьей части является в «студенческом пальто с барашковым воротником и фуражке»⁵⁴, со сбритыми усами; Шервинский переодевается в «черный костюм», «чуждое белье и галстук бабочкой; на ногах лакированные ботинки», в кармане – удостоверение «артиста оперной студии Крамского»⁵⁵; в пьесе *Дни Турбиных* переодевают и приехавшего Лариосика: его отправляют мыться и выдают кальсоны Николки. С переодеванием в чужой костюм

⁵⁰ Там же, с. 73.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

⁵³ Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 109.

⁵⁴ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 615.

⁵⁵ Там же, с. 616.

связана и пародийная инициация трех непрошенных гостей, вломившихся в дом Лисовичей за «сокровищами»: Гигант надевает носки и ботинки Василисы, Урод присваивает себе его же брюки, Волк меняет «грязную гимнастерку на серый пиджак Василисы»⁵⁶ и прихватывает «стеклянные часы в виде глобуса», которые «ходят и тикают»⁵⁷ под его шинелью.

В квартире Юлии Рейсс будет переодет Алексей Турбин – посещение дома / сада на Мало-Провальной включается в круг зеркальных инициаций; «персонажи отражаются друг в друге»⁵⁸, что также является характерной чертой художественного мира автора *Белой гвардии*. Жилище Юлии Рейсс отражает жилище Турбиных, а Юлия – Елену. Эта аналогия подкрепляется изображенным на ковре Турбиных «райским садом» Людовика XIV. Жилище Лисовичей сопрягается с квартирами Турбиных и Рейсс по принципу пародии, выворачивания наизнанку. Значимость в этой цепочке ассоциаций ковра с «райским садом» подчеркивает сам автор, соотнося его с подвальным вариантом сада / дома: в квартире Лисовичей ночью, «как Людовик XIV», «нежится» Карась. Кстати, обои с букетами цветов в каморке Василисы травестийно работают все на тот же «текст сада».

Устройство «райского сада», к которому причастен Людовик XIV, является моделью «таинственного сада» на Мало-Провальной, загадочность которого неоднократно отмечалась исследователями. Эти сады М. Петровский назвал пространством «пятого измерения», «сверхпространством», не принадлежащим «миру людей и миру живых». Е. А. Яблоков увидел в этих садах «образ „странного земного рая“, где, как и в раю небесном [...] „чистые“ и „нечистые“ обитают рядом – родственники Най-Турса живут здесь же, в „нижнем ярусе таинственного сада“»⁵⁹.

Как Во-ле-Виконт и Версаль, сад на Мало-Провальной внутри оказывается совсем не тем, чем кажется снаружи, там точно так же срывается прием «разрыва, диспропорции, нарушения равновесий». И этот сад, безусловно, несет в себе «эпистемологический сценарий и метафизическую аллегорию»⁶⁰. Аналогия между садами поддерживается и расположением на холмах, и лестницей, по которой бегут Турбин и Юлия, в также лабиринтом, непременным атрибутом «райского сада» Людовика XIV. «„Ишь лабиринт... словно нарочно“, – очень мутно по-

⁵⁶ Там же, с. 630.

⁵⁷ Там же, с. 631.

⁵⁸ Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 42.

⁵⁹ Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»...*, с. 134.

⁶⁰ Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 73.

думал Турбин и оказался в белом саду, но уже где-то высоко и далеко от роковой Провальной»⁶¹. Лабиринт работает на «эпистемологический сценарий» прогулки по саду, которая должна сопровождаться «игрой разгадывания»⁶².

Кроме того, классический садовый лабиринт представлял как «место странничества», «был призван служить символом самого сада и душ, бродящих в нем»⁶³. В этой концепции сад ассоциировался с историей страстей Христовых, в связи с чем представлял «как замкнутое пространство, в котором разыгрывается драма души, любящей Господа, ее очищения, просветления и воссоединения с Предвечным»⁶⁴. Но именно здесь «возникало внутреннее противоречие: огороженный сад-парк призван был служить эмблемой пути, который, по определению, бесконечен»⁶⁵. Сад на Мало-Провальной разрешает это противоречие: представляя как «сад огражденный», что соответствует метафизике сада, он оказывается тем «сверхпространством», которое «имеет прямые выходы в иные миры», как удачно заметил М. Петровский, «припорошенные конспиративным снежком»⁶⁶.

Метафора лабиринта корреспондирует с идеей испытания, инициации. На средневековых картинах с изображением садового лабиринта часто рисуется «нить Ариадны», которая «связывала душу паломника со стоящим на холме Христом»⁶⁷.

Стоит обратить внимание и на архитектурную конструкцию лабиринта, которая «предполагала, что каждый сделанный шаг тут же исчезает из перспективы: временной план сада и телесный прогуливающегося составляют единый утраченный рай»⁶⁸. Этот принцип лежит в основе изображения булгаковского «сказочного многоярусного сада», сада-лабиринта. Путь Алексея прочитывается как инициация, тем более что каждый шаг, прохождение каждой из трех калиток, дается ему действительно с невероятным трудом, представляя собой реальное испытание. Юлия Рейсс, подобно Ариадне, держит в руках путеводную нить, выводящую Алексея к «странному и тихому домику».

⁶¹ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 607.

⁶² Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 74.

⁶³ Там же, с. 83.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ М. Петровский, *Мастер и город...*, с. 360.

⁶⁷ Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 83.

⁶⁸ Там же.

Однако сам облик Юлии двойится: исследователи неоднократно отмечали ее скрытую «инфернальную сущность», что напрямую связано с семантикой лабиринта, составленного из «правильных» и «неправильных» дорожек. Мало того, садовый лабиринт обладал двойственной семантикой: его сакральная и теологическая символика «сосуществовала с символикой любовной, намекавшей на эротико-ритуальное его назначение»⁶⁹. «Любовь осмыслялась в символике лабиринта амбивалентно: как нечто, что столь же легко может привести к спасению, как и к гибели». Возвращаясь к тому же Версалю, можно вспомнить, что его крестообразный канал «одновременно апеллировал к крестному пути Христа, но имел, вместе с тем, и языческие коннотации, напоминая языческий рай, где мужчина свободно и „без угрызений совести может любить прекраснейшую из нимф”». У входа в Версальский лабиринт «была поставлена статуя Амура, державшего, как и Христос на средневековых изображениях, Ариаднову нить»⁷⁰.

В свете сказанного еще более очевидной становится метафизическая двойственность образа Юлии Рейсс: она спасительница и искушительница одновременно. Между прочим, не только Алексей называет Мало-Провальные сады лабиринтом, но сама Юлия делает это: «Тут такой лабиринт, что никто не отыщет и следов. Мы пробежали три сада»⁷¹. Алексей Турбин проходит не только духовную, но и эротическую инициацию. В литературной традиции «выход из духовного и чувственного лабиринта виделся в смерти и избавлении от земной юдоли»⁷², тайна любви оказывалась тайной смерти.

Путь Николки Турбина тоже замыкается в садах Мало-Провальной: отыскав там дом семьи Най-Турса, он проходит свою инициацию, спускаясь в Аид / мертвецкую и знакомясь с сестрой полковника Ириной.

Таким образом, все события, связанные с садами булгаковского Города, подтверждают их сакральную семантику. Все три сада отражаются друг в друге; с ними связываются инициационные испытания, цель которых наглядно отражена в их профанической версии: похищении «сокровищ» у хранителя – Василисы. Все сады вступают в определенную связь со временем: это своеобразные «провалы», в которых время замыкается в кольцо, хранится как бы в сжатом виде, что поддерживает эсхатологическую семантику Великого Года – года катастрофического

⁶⁹ Там же, с. 84.

⁷⁰ Там же, с. 85.

⁷¹ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 610.

⁷² Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 85.

конца старого цикла и начала нового. Эта функция садов как хранилищ времени сопрягается с метафорикой центра мира, отвечающего за сохранность духовной традиции. Метафизическая сущность центра мира у Булгакова амбивалентна; это проявляется не только в сосредоточении в одной точке начала и конца времени, но и в сосредоточении райского и адского, сакрального и inferнального, духовного и эротического, спасения и гибели, жизни и смерти, представленных как две стороны одного явления, грозящие обернуться своей противоположностью. В таком контексте проникновение персонажей Булгакова в сады прочитывается как инициационное приобщение к духовной традиции, восстановление утраченной связи с ней. Сад – это та же «машина времени», признающая время «фикцией», утверждающая идею «пяти измерений». А булгаковское «пятое измерение», как пишет Е. А. Иваньшина, оказывается «измерением культуры, которое с семиотической точки зрения представляет собой коллективную память», противостоящую «времени, сохраняя прошлое как пребывающее»⁷³.

⁷³ Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 260.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Людмила Яковлевна Бобрицких**

Россия

О ТРАДИЦИИ ЖЕНСКОГО ДЕМОНИЗМА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА *БЕЛАЯ ГВАРДИЯ*

Демон как мифологический образ всегда привлекал мировую, в том числе русскую, литературу. Наиболее ярким его воплощением является, как известно, лермонтовский *Демон*, в котором явлена как бы предыстория женского демонизма: в поэме Тамара еще жертва, пока лишь смущаемая Демоном, предстающим перед ней как мятежный страдалец. Однако уже в балладе *Тамара* акцент переносится на женский образ, в котором главное – страсть, эгоистичная и жестокая в своей сущности. Она овладела не только телом, но и душой царицы. Образ Тамары, следовательно, приобретает демонические черты.

Символизм, как известно, впитал в себя многие черты романтизма, развил определенные его темы. Среди них – и тема демонизма (например, *Мелкий бес* Ф. Сологуба, *Демон* А. Блока и др.). В эту эпоху появляются даже комические обработки темы (сказка *Кавказский черт* Саши Черного, в которой поэт обыгрывает лермонтовского *Демона*). Однако

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета.

новое и наиболее творческое развитие, на наш взгляд, получает тема женского демонизма.

Рассмотрим женский демонический образ в балладном творчестве Н. Гумилева и В. Брюсова, где он нашел наиболее яркое выражение в Серебряном веке, и попытаемся выявить его связь с отдельными образами романа М. Булгакова *Белая гвардия*.

Главной чертой женского демонизма является гибельное искушение любовью. Героиня баллады Гумилева *Влюбленная в дьявола* не сознает опасности своего чувства, в ней как бы сконцентрирована суть женской натуры, постоянно смущаемой неясными грезами о необычном влюбленном («плачу, и рыдаю, / И мечтаю всегда»¹). Эта мысль находит свое продолжение и в балладе *Константинополь*. О «томных, молчаливых» любовниках в неких «глухих заливах» «мечтает младшая сестра»².

Охарактеризованный женский образ баллад Гумилева не превращает их в эротические (в отличие от баллад Брюсова). Авторское понимание любви не соответствует слову «страсть». Герой Гумилева ищет в жизни иной женский идеал:

Я жду товарища, от Бога
В веках дарованного мне...³

Мечта о равной ему по силе чувства женщине является герою в образе нежной «девы», у которой «поступь лани, взоры королевы»⁴ (*Ягуар*), царицы светлой, как «древняя Лилит» (*Царица*), девы-воина, которой «гордятся короли» (*Поединок*).

Но идеалу нет места в жизни. Любовь превращается в противостояние двух сильных натур, что характерно для всех любовных баллад Гумилева. Особенно показательны в этом отношении *Ягуар* и *Царица*.

Обеим балладам свойствен конфликт, рождающийся как следствие неожиданного вероломства прекрасной девы. В *Ягуаре* она равнодушно отдает свою жертву «в добычу Набежавшим яростным собакам»⁵, а в *Царице* шествует по земле, уничтожая старые обычаи и устанавливая свою власть. Царица активна, ею движет страсть убивать: «как сталь», глаза ее «остры» (мотив стали, кстати, проходит через все стихотворение).

Юный жрец понимает, что «вольность древнюю» можно вернуть лишь ценой жизни царицы, он уверен, что его «острие» точно попадет

¹ Н. Гумилев, *Сочинения. В трех томах*, т. 1, Москва 1991, с. 64.

² Там же, с. 128.

³ Там же, с. 127.

⁴ Там же, с. 68.

⁵ Там же.

в цель, но герой и перед «стальной секирой палача» не в силах справиться с демоническими чарами равнодушной царицы: «я в тебе увидел бога / И робко выронил свой лук»⁶.

Эту же внешнюю красоту и душевное коварство, причем присутствующие уже изначально в портрете искусительницы, мы встречаем и в балладе *Анна Комнена*: «Прекрасны и грубы влекущие губы», но взоры «как холод могилы», и «страшен разбросанный сумрак волос»⁷.

Окончательное формирование демонического женского образа в его противостоянии герою происходит в *Поединке*. Здесь любовь – уже «поединок роковой» (Ф. Тютчев), в котором проигрывает тот, кто сильнее любит. «Дева-воин» сражается не по правилам и не оставляет надежды на пощаду. И только насладившись победой, она готова покориться:

«Открой глаза, ответь мне: „Да”.

За то, что я тебя убила,

Твоей я стану навсегда»⁸.

Таким образом, рассмотрев стихотворения Гумилева, можно сделать вывод о том, что любовь в его балладах – это любовь-смерть, смертельный поединок, воплощенный (в отличие от лирики XIX века, например, стихотворения Ф. Тютчева *О, как убийственно мы любим...*) сюжетно.

В эту сюжетную линию, развивающую тему любви как рокового поединка, Гумилев вводит образ Клеопатры (привлекавший также многих поэтов, как его предшественников, так и современников). Баллады *Заклинание*, *Гиена*, *Корабль*, объединенные образом Клеопатры, образуют своеобразный «микроцикл». Чтобы выявить балладную специфику образа Клеопатры в произведениях Гумилева, сравним этот образ с небалладными его вариантами в творчестве других авторов.

Заклинание Гумилева восходит к *Египетским ночам* А. С. Пушкина и В. Брюсова. Пушкинская Клеопатра – ненасытно-страстная и жестокая. За ночь, проведенную с ней, царица требует дорогую цену – жизнь, так как в искусстве любви ей нет равных.

На основе пушкинских черновиков Брюсов создает свою поэму *Египетские ночи*. Его Клеопатра – жрица любви. В статье *Египетские ночи* он пишет: «Свой „страстный торг”, свой вызов купить три страстных ночи Клеопатра ставит под покровительство богов...»⁹. И в поэме читаем:

⁶ Там же, с. 89.

⁷ Там же, с. 354.

⁸ Там же, с. 86.

⁹ Цит. по: В. М. Жирмунский, «Египетские ночи» Валерия Брюсова, в кн.: он же, *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Ленинград 1977, с. 179–180.

Мое прославленное тело
Тебе богами суждено!¹⁰

Клеопатра «прекрасна; / Божественны ее черты»¹¹. Никто не может устоять пред чарами царицы: «В ее глазах – какая сила! Как нежен [...] ее язык!»¹². Брюсов называет ее то «божественной царицей», то «царственной блудницей». Кажется, что она создана только для наслаждений: «Я здесь – для сладостных услуг!»¹³. Клеопатре все равно, кто в данную ночь на ложе с ней:

Простой невольник и Критон,
Мудрец изнеженный, – меж ними
Какая разница?..¹⁴

Главное – наслаждение, сладострастие.

«Основная тема *Египетских ночей*, по мнению Брюсова, – тема „Страсти и Смерти“»¹⁵. Всех, кто вызвался на «поединок роковой», после сладостной ночи с прекрасной царицей ожидает смерть. Флавий и Критон гибнут от руки палача, а юношу, что «имени векам / Не передал»¹⁶, Клеопатра отравила сама. Но он единственный, кто тронул ее сердце. Брюсов передает нежность царицы к безмянному юноше: «Касаньем ласковым она Ребенка будит осторожно»¹⁷, «на прекрасное чело Кладет свой поцелуй тревожно»¹⁸. Однако «божественная царица» в ней одерживает верх над земной женщиной со всеми ее слабостями.

Все приготовлено для пира:
Сегодня во дворце своем,
За пышно убранным столом,
Царица встретит триумвира¹⁹.

У Гумилева же в *Заклинании* поединок между «царицей беззаконий» и опьяненным ею «юным магом» – необъявленный, но ожидаемый и неизбежный:

¹⁰ В. Брюсов, *Избранные сочинения. В двух томах*, т. 1, Москва 1955, с. 595.

¹¹ Там же, с. 604.

¹² Там же, с. 595.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 601.

¹⁵ В. М. Жирмунский, «Египетские ночи» Валерия Брюсова..., с. 180.

¹⁶ В. Брюсов, *Избранные сочинения...*, с. 593.

¹⁷ Там же, с. 603.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, с. 606.

Юный маг в пурпуровом хитоне
 Говорил нездешние слова,
 Перед ней, царицей беззаконий,
 Расточал рубины волшебства²⁰.

И, действительно, финал, как у Пушкина и Брюсова, заранее предопределен:

Юный маг в пурпуровом хитоне [...]

Отдал все царице беззаконий,

Чем была жива его душа.

А когда на изумрудах Нила

Месяц закачался и поблек,

Бледная царица уронила

Для него алеющий цветок²¹.

Первая строка баллады Гумилева *Гиена* «Над тростником медлительного Нила» отсылает нас к стихотворению Брюсова *Встреча* («Близ медлительного Нила»). Однако Гумилев, в начале баллады как бы указавший на свое ученичество у Брюсова, в дальнейшем освобождается от его влияния и создает оригинальное произведение. Вместе с тем балладу *Гиена* можно сопоставить с другим брюсовским стихотворением – *Клеопатра* из цикла *Любимцы веков*. В них наблюдаются сходные черты.

В обоих стихотворениях Клеопатра – « пленительная » и одновременно « преступная » (Гумилев), « царица » и « буйная блудница » (Брюсов). И в одном, и в другом произведении могила величественной царицы Египта оказывается забытой:

Скрывается забытая могила...²² (Гумилев).

Мой прах несчастный не хранит гробница²³ (Брюсов).

Однако баллада *Гиена* – своего рода полемика с брюсовским стихотворением. Если у Брюсова мы находим восторженное отношение к великой египтянке (ее образ – « в веках звенящий стих »²⁴), то Гумилев иронически сопоставляет Клеопатру с гиеной, « стenanья » которой

[...] яростны и грубы,
 Ее глаза зловещи и унылы,

²⁰ Н. Гумилев, *Сочинения...*, с. 65.

²¹ Там же.

²² Там же, с. 66.

²³ В. Брюсов, *Собрание сочинений. В семи томах*, т. 1, Москва 1973, с. 153.

²⁴ Там же.

И страшны угрожающие зубы
На розоватом мраморе могилы²⁵.

Таинственная могила оказывается забытой, так как красота, несущая зло, смерть, – преступна. Не случайно Гумилев называет Клеопатру «пленительной» и «преступной» одновременно. Брюсов в статье *Египетские ночи* писал:

Античное мирозерцание было культом плоти. Античная религия не стыдилась Красоты и Сладострастия [...]. В Клеопатре воплощен идеал телесной красоты... В Клеопатре воплощен и идеал обожевления человека... Красота и наслаждение суть дары божества²⁶.

Таким образом, он оправдывает порочную страсть, говоря, что «в мирозерцании, основанном на культе плоти, должны господствовать две идеи: наслаждения и смерти...»²⁷. У Брюсова Клеопатра – жрица любви, у Гумилева – кровожадная гиена. Гиена-женщина и гиена-зверь очень схожи: «Она [царица. – Л. Б.], как я, любила запах крови»²⁸. Однако первая оказывается страшнее, так как за прекрасной внешностью «пленительной царицы» скрывается «сердце, полное изменой», несут «смерть изогнутые брови»²⁹. Царица постоянно требует жертвы, то есть звериное начало берет в ней верх. Гиена вызывает страх, но душа мертвой царицы не менее ужасна. Поэтому гиена-зверь и гиена-женщина («та, что спит под этими камнями»³⁰) сливаются у Гумилева в одно целое, в воплощение мрака, ночного кошмара. Прошло много веков со времени смерти «преступной, но пленительной царицы»³¹, но действие принесенного ею в мир зла продолжает ощущаться живущими. Так, заслышав хвалебную песню гиены об умершей царице и о себе,

По деревьям собаки воют в страхе,
В домах рыдают маленькие дети,
И хмурые хватаются феллахи
За длинные, безжалостные плети³².

Наконец, третье произведение, входящее в «микроцикл» Гумилева о Клеопатре, – баллада *Корабль*. При всем художественном своеобразии

²⁵ Н. Гумилев, *Сочинения...*, с. 66.

²⁶ Цит. по: В. М. Жирмунский, «Египетские ночи» Валерия Брюсова..., с. 179–180.

²⁷ Цит. по: там же, с. 180.

²⁸ Н. Гумилев, *Сочинения...*, с. 66.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Там же.

(завуалированное соотношение героев с образами Клеопатры и Антония) в ней также наблюдается неразрешимость внутреннего конфликта в душе героя: он не в силах отказаться от своей страсти, но не в силах и безраздельно отдаться ей, подобно брюсовскому Антонию:

Только тот, кто с тобою, царица,
Только тот вспоминает о нем,
И его голубая гробница
В затуманном взоре твоём³³.

Таким образом, всем своим «микроциклом» о Клеопатре Гумилев говорит об опасности, таящейся в любви, основанной на эгоизме, власти, подчинении. Любовь-собственничество, власть – одно из проявлений любви-предательства, против которого поэт выступал всем своим творчеством, ибо был уверен, что любовь не может зиждиться на подчинении одного человека другому.

Итак, самым неоднозначным, многоликим (хотя и цельным) представляется нам демонический женский образ любовных баллад Гумилева. Его двуплановость, по сравнению с брюсовской разработкой, заострена, акцентирована.

Демонический женский образ нашел свое выражение и в творчестве М. Булгакова. Однако у писателя он совсем иного рода, так как преломляется в свете другой эстетики, жанра и даже метода.

Первое крупное произведение Булгакова, имеющее отношение к проблеме нашей статьи, – роман *Белая гвардия*. Два женских образа в произведении – Елена Турбина и Юлия Рейсс – как бы являются зеркальным отражением друг друга. Обе очаровывают окружающих их мужчин и одновременно выступают их спасительницами. Обе – хозяйки домов (а дом у Булгакова – отражение сущности человека). Однако дом Турбиных, хозяйкой которого является Елена, и дом Юлии – два разных дома. Елена – хранительница очага, ее главная функция – собирать, сплачивать людей в духовно-семейную общность. Юлия же предстает перед нами в пустом доме. И хотя в чем-то положение героинь может показаться схожим (мужья обеих находят в отъезде), пустота дома Юлии становится семантически значимой. Вокруг нее нет ни друзей, ни родных. Но героиня не случайно называет своим двоюродным братом (единственное упоминание родственных связей Юлии) «предтечу Антихриста», «искусителя» Шполянского, что создает вокруг нее некую таинственно-мистическую атмосферу. Характерная деталь – жгучий взгляд черных глаз Юлии Тур-

³³ Там же, с. 67.

бин впервые увидел во сне – является знаком неотвратимости встречи героев, ее роковой предопределенности: «Чи-то глаза, черные, черные, и родинки на правой щеке, матовой, смутно сверкнули в сонной тьме»³⁴.

В отличие от традиционного представления о женщине-колдунье, в изображении Юлии Рейсс Булгаков подчеркивает ее молодость, привлекательность и неотразимую притягательную силу. Во сне Алексея Турбина «Юлия прошла и поманила и засмеялась...»³⁵.

Е. А. Яблоков обращает внимание на то, что «основной женский тип в произведениях Булгакова связан с контрастным сочетанием цветов»³⁶. Так, описывая Юлию, «повествователь подчеркивает в ее внешности двойной „колорит“»³⁷: Турбин видит «светлые завитки волос и очень черные глаза близко»³⁸, а затем

[...] совершенно неопределенные волосы, не то пепельные, пронизанные огнем, не то золотистые, а брови угольные и черные глаза [...]. Не разберешь, что в глазах. Кажется, испуг, тревога, а может быть, и порок. Да, порок.

Когда она так сидит и волна жара ходит по ней, она представляется чудесной, привлекательной. Спасительница³⁹.

Облик Юлии двойится (о чем не раз писали исследователи): она спасительница и искусительница / губительница одновременно. Юлия спасает Турбина от физической смерти, но при этом порабощает духовно. Власть героини над Алексеем эмоционально-чувственного свойства: она пробуждает в тяжело раненном Турбине физическое влечение, и эта тяга к женщине трансформируется у него в тягу к жизни.

Плывя в жару, Турбин шевельнулся, потянулся к ней...

– Наклонитесь ко мне, – сказал он. Голос его стал сух, слаб, высок. Она повернулась к нему, глаза ее испуганно насторожились и углубились в тени. Турбин закинул правую руку за шею, притянул ее к себе и поцеловал в губы [...]. Женщина не удивилась поступку Турбина⁴⁰.

Магнетический эротизм Юлии – традиционный в поэтике Булгакова знак демонического женского начала (ср.: Гелла в *Мастере и Маргарите*, преображение Маргариты в ведьму, знаком демонизма которых

³⁴ М. А. Булгаков, *Белая гвардия*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 1, Москва 1989, с. 234.

³⁵ Там же, с. 423.

³⁶ Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001, с. 301.

³⁷ Там же.

³⁸ М. А. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 349.

³⁹ Там же, с. 353–354.

⁴⁰ Там же, с. 355.

является обнаженная телесность и повышенная плотская привлекательность). Однако, наряду с влечением, в Юлии наблюдается и нечто детское (вспомним гумилевское: «Царица – иль, может быть, только печальный ребенок»⁴¹): придя в себя, Турбин видит бессонный женский профиль. «По-детски печально оттопырив губы, она смотрела в окно»⁴².

Путь в дом Юлии рисуется Булгаковым как переход из реального мира в inferнальный: женщина возникает из темноты, «в черной мшистой стене, ограждавшей наглухо снежный узор деревьев в саду»⁴³, в момент, казалось бы, безнадежный для героя; ведет его, подобно Ариадне, длинными лабиринтами («„Ишь лабиринт... словно нарочно”, – очень мутно подумал Турбин...»⁴⁴) к домику на Мало-Провальной. Этот долгий путь Алексей преодолевает с большим трудом, и, «уже из последних сил, в нитку втянулся за ней [Юлией. – Л. Б.] Турбин в фонарь»⁴⁵.

Переступив порог квартиры таинственной незнакомки, Алексей оказывается словно в ином измерении (не только гражданская война, но и, кажется, сама жизнь остается за стенами этого пустого, уединенного дома): «Что за странный домик? Она одна. Кто такая? Спасла... Мира нет... Стреляют там...»⁴⁶.

Турбин, попав в «странный и тихий домик», чувствует и притяжение, и одновременно отторжение. С одной стороны, сближение Алексея с Юлией, как пишет Е. А. Яблоков, «стимулируется сходством интерьеров их жилищ»⁴⁷ (ср.: «семь пыльных и полных комнат»⁴⁸, «пыльный и старый турбинский уют»⁴⁹ и «что-то мягкое и пыльное» в «низенькой старинной комнате»⁵⁰ Юлии; «розовый свет» в «бронзовой лампе»⁵¹ в квартире Турбиных и «лампа под вишневым платком»⁵² в доме Юлии). «Уже при первом появлении Алексея у героини он очарован идиллической архаичностью ее быта»⁵³: «Боже, какая старина!.. Эполеты его

⁴¹ Н. Гумилев, *Сочинения...*, с. 58.

⁴² М. А. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 355.

⁴³ Там же, с. 348.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же, с. 349.

⁴⁶ Там же, с. 352.

⁴⁷ Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»*, Москва 1997, с. 109.

⁴⁸ М. А. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 181.

⁴⁹ Там же, с. 336.

⁵⁰ Там же, с. 350.

⁵¹ Там же, с. 199.

⁵² Там же, с. 350–351.

⁵³ Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»...*, с. 109.

приковали...»⁵⁴. С другой – что-то тревожило его, когда он смотрел на «черные баки и черные глаза», «изучал лоб и губы председателя „Магнитного Триолета”»⁵⁵.

Юлия словно околдовывает героя. Коньяк, который она предлагает Алексею для поддержания сил, выступает своего рода зельем. Когда Турбин выпил эту янтарно-коричневую жидкость, ему «показалось, что он не умрет, а боль, что грызет и режет плечо, перетерпит»⁵⁶. А сама женщина несет в себе умиротворение и покой. «Рукой она стала водить от виска к волосам. Ему стало так хорошо, что он думал только об одном, как бы не заснуть»⁵⁷.

Любопытна семантически значимая деталь: лишенный поддержки Юлии, даже оказавшись в собственном доме, Турбин едва не погибает, и лишь заступничество Елены, вымолившей у Богородицы выздоровление брата, возвращает его к жизни. Елена выступает здесь как воплощение иного спасительного начала, абсолютно духовного, сакрального. При этом Алексей, даже получив божественное спасение, от власти «демоницы» не освобождается, более того, чувствует с ней духовную связь не меньшую, чем с Еленой. Не случайно в финале булгаковского романа Турбин дарит Юлии браслет покойной матери.

Алексей в новую встречу с героиней пытается что-либо узнать о своей таинственной спасительнице, о ее жизни, так как «неприятная, сосущая мысль» не отпускала его.

Но она была неясна [...]. Что беспокоит? Что сосет? [...]. Ах, все равно... Но лишь бы прийти еще сюда, в странный и тихий домик, где портрет в золотых эполетах⁵⁸.

По наблюдению Е. А. Яблокова, «амбивалентность образа Юлии соответствует парадоксальности той „войны за покой”, которую Турбин ведет уже в первой части романа»⁵⁹. В третьей части, передавая бред Алексея, писатель скажет как бы от его имени:

[...] башни, тревоги и оружие человек воздвиг, сам того не зная, для одной лишь цели – охранять человеческий покой и очаг. Из-за него воюют, и, в сущности говоря, ни из-за чего другого воевать ни в коем случае не следует.

⁵⁴ М. А. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 352.

⁵⁵ Там же, с. 417.

⁵⁶ Там же, с. 351.

⁵⁷ Там же, с. 355.

⁵⁸ Там же, с. 417.

⁵⁹ Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»...*, с. 108.

Только в очаге покоя Юлия, эгоистка, порочная, но обольстительная женщина, согласна появиться. Она и появилась...⁶⁰

В финале романа, встретив «в нижнем ярусе таинственного сада» Николку, Турбин в разговоре с ним задумчиво произносит:

Видно, брат, швырнул нас Пэтурра с тобой на Мало-Провальную улицу? А? Ну, что ж, будем ходить. А что из этого выйдет – неизвестно. А?⁶¹

Упоминание «таинственного и безликого» Петлюры, который в романе являет собой предтечу Антихриста, подчеркивает мистическую связь героя с «странным и тихим домиком» и его обитательницей.

Как справедливо заметил Е. А. Яблоков,

[...] предчувствуя после встречи с Русаковым, что через Юлию каким-то образом осуществляется связь с «аггелами»-большевиками, Турбин осознает, что моральная сторона этого ему уже безразлична [...]. Увидев во сне рай – «царство света», где покоятся те, «кого постигнул бой», Алексей в итоге выбирает земной уют, пыльные старинные комнаты – «царство покоя»⁶².

Показательна эволюция образа Елены от романа *Белая гвардия* к пьесе *Дни Турбиных*. Если в романе ее образ семантически однозначен (хранительница очага, молебщица), то в пьесе героиня вбирает в себя семантику образа Юлии (в бинарной оппозиции ангел – «демоница» необходимость исчезает, вследствие чего образ Юлии становится лишним в пьесе).

Л а р и о с и к. Она золотая!

Н и к о л к а. Рыжая она, Ларион, рыжая. Прямо несчастье! Оттого всем и нравится, что рыжая. Все ухаживают. Кто ни увидит, сейчас же букеты начинает таскать. Так что у нас в квартире букеты все время, как веники, стояли. А Тальберг злился⁶³.

Рыжий цвет – знак огня – входит в семантическое поле демонического начала. Влияние Елены на окружающих мужчин сродни Юлиному: она очаровывает, ослепляет, духовно поработает. Ее женское обаяние подобно inferнальной силе. При этом основное значение образа остается тем же, что и в романе: светлое начало в героине доминирует. Эволюция образа Елены демонстрирует найденный Булгаковым в одном из ранних произведений и сохраненный на протяжении всего творчества

⁶⁰ М. А. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 340.

⁶¹ Там же, с. 418.

⁶² Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»...*, с. 110.

⁶³ М. А. Булгаков, *Дни Турбиных*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, (1990), с. 70.

прием: женский образ амбивалентен, включает в себя и светлое, и темное начало. Женская сущность, по мысли автора, и спасительна, и губительна. Галерею амбивалентных образов продолжают Арманда Бежар (*Жизнь господина де Мольера*), Наталья Николаевна Гончарова (*Последние дни*). Законченное воплощение этот образ находит в центральной героине последнего романа писателя – *Мастер и Маргарита*.

Как показывает анализ, тема женского демонизма имеет глубокие корни в русской литературе: она берет свое начало в творчестве романтиков и получает дальнейшее развитие в поэзии Серебряного века, а также в прозе Булгакова, в частности, в романе *Белая гвардия*. Своеобразие ее заключается в том, что она тесно переплетается со значимой для писателя темой дома. Причем женский демонический образ в силу реалистического романа теряет экзотические черты (свойственные балладным образам Гумилева и Брюсова). Специфика булгаковского демонического образа заключается в возникновении и развитии в нем так называемого спасительного начала. Более того, это начало становится доминирующим, и образ теряет свою двуплановость (Елена). Полагаем, что данная черта опосредованно связана с характером сложной исторической эпохи (гражданская война). В дальнейшем этот образ получит свое завершение в романе *Мастер и Маргарита*. В нем сохраняется тема дома, хранительницей которого является женщина. В ней (как и в Юлии) соединены два начала – демоническое и охранительное, спасительное. Однако в связи с иным, чем в *Белой гвардии*, методом (а именно – модернизмом) в Маргарите усиливается мистическое начало (заявленное еще в образе Юлии). Кроме того, в создании образа большую роль играет фантастика (превращение Маргариты в ведьму, полет на Лысую гору и др.). Экзотизм образа брюсовско-гумилевского типа вытесняется, с одной стороны, реалистичностью (то есть правдой конкретных деталей), а с другой – фантастикой и мистикой. Таким образом, метод, авторская индивидуальность скорректировали образ демонической женщины у Булгакова.

*Ярослав Алексеевич Полищук**

Украина

КИЕВ МИХАИЛА БУЛГАКОВА: ОПЫТ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В русской культуре XX века топоним Киева представляет собой ярко выраженный и семантически богатый объект анализа. Образ украинской столицы нашел отражение в творчестве известных писателей – М. Булгакова, Н. Гумилева, И. Эренбурга, В. Шкловского, К. Паустовского, Н. Ушакова, В. Некрасова и многих других. Конечно, чаще всего этот город вспоминается в контексте биографии определенного автора, что отражает субъективное восприятие и колорит личных впечатлений. Но литературный образ города, в силу исключительного значения Киева для исторической памяти и культурной мифологии русских, приобретает особый символический смысл. Поэтому задачей многих беллетристических произведений было, среди прочего, культурное топографирование «матери городов русских».

Сочетание личностного и символически-знакового пространства во многом предопределяет своеобразие «киевского текста», в том числе указывая его идеологические составляющие. Конкретнее говоря, наше

* Доктор филологических наук, профессор кафедры украинской литературы и компаративистики Киевского университета им. Бориса Гринченко.

внимание привлек аспект репрезентации в образе города колониальной текстовой стратегии, о чем в последнее время нередко говорят исследователи литературы¹.

Хотя в общем постмодерное положение мира способно к выравниванию культурных различий и упразднению сложившихся иерархических рядов, в восточноевропейских постколониальных реалиях оно имеет ограниченную сферу влияния. Это связано с тем, что, с одной стороны, вполне выразительно проявляется стремление бывших зависимых народов найти соответственный дискурс рассказа о прошлом и современном, отличный от традиционного нарратива, в котором неизбежно присутствует колониальный фактор. С другой стороны, парадигма колониализма остается в определенном смысле актуальной, хотя используется фрагментарно, выборочно; она инерционным образом влияет на современную культурную ситуацию. С этой точки зрения способ восприятия Киева и Украины, реализованный в романе Михаила Булгакова *Белая гвардия* (1925), не только замечателен, но и представляется вполне уместным предлогом для внимательного перечитывания произведения с позиций постколониальных штудий.

В современном мире нам недостает понимания альтернативности исторического нарратива. «Истории, – как справедливо замечал Мишель Фуко, – не следует замыкать в границах системы истин, она должна быть открыта на моменты ошибки, когда говорят „нет” прошлому, давая тем самым дорогу тому, что новое»². Достижение подобной открытости невозможно без интерпретаций, деконструирующих колониальный образ прошлого в культуре. Это нужно прежде всего для того, чтобы освободить прошлое от однозначных оценок, закрепленных в традиции и отражающих явные или закамуфлированные механизмы директивного дискурса. Итак, следующие наблюдения отнюдь не являются попыткой свержения М. Булгакова с классического пьедестала, как может показаться неискушенному глазу. Речь идет о выявлении идеологических факторов, по существу, предопределяющих текстовую стратегию выдающегося произведения. Являясь продуктами отношений власти, они отражают определенную власть интерпретаций, согласно выше цитированному М. Фуко.

¹ См., напр., программную статью известного польского слависта Богуслава Бакулы: B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, «Teksty Drugie» 2006, nr 6, s. 11–32.

² Ch. C. Lemert, G. Gillan. *Michel Foucault: Teoria społeczeństwa i transgresja*, tł. D. Leszczyński, L. Rasiński, wstęp L. Koczanowicz, Warszawa 1999, s. 47.

Общественные и культурные события начала XX века сообщали Киеву привлекательную и своеобразную идентичность, причем быстро изменяющуюся, несмотря на стереотип города-музея, сохранившего памятники славянской старины. Не случайно пик пассионарности Киева совпадает с революционным периодом его истории, то есть 1917–1919 годами. Именно революционный Киев запечатлен в знаковом произведении Михаила Булгакова, на примере которого мы попытаемся раскрыть специфическое топографирование города. Точкой отсчета нашей сравнительной перспективы может послужить известный факт, что Михаил Булгаков был очень тесно связан с Киевом: он родился и воспитывался в этом городе, а в 1918–1919 годах пережил здесь драматические события революции и гражданской войны. Опыт, обретенный писателем, оказался незабываемым и отразился в художественных образах его яркого романа, своеобразно подытоживающего восприятие переломного периода российской истории.

Роман М. Булгакова – это, несомненно, художественное произведение, в котором действительность переломного исторического периода России отражена согласно законам художественного восприятия мира. Но несмотря на это, критика и читатели чаще всего воспринимают его как документальное свидетельство времен революции. Этому в определенной мере способствует автобиографический элемент, а также легко узнаваемые реалии Киева, перенесенные в произведение без особых изменений. Но еще более, чем автобиографизм, здесь проявляется характерная интенция, суть которой составляет желание автора мифологизировать революционные события. Конечно, в советской литературе тема революции всегда находилась под жестким идеологическим контролем, сознательно педалировалась властью и выделялась критикой, ибо служила отправной точкой для большевистской версии строительства нового мира. Не следует акцентировать внимание на том, насколько жесткому идеологическому контролю подвергались в советские времена литературные произведения о революции. В 1920-е годы советский канон истории лишь формировался и еще не имел четких очертаний. Именно в это время появляются роман (*Белая гвардия*) и драма М. Булгакова (*Дни Турбиных*, 1925–1926), во многом устанавливающие канон в изображении революции 1917–1919 годов, в частности, ее национально-освободительного фактора. В этом состоит своеобразный парадокс, так как произведения М. Булгакова написаны в духе, идеологически чуждом большевистскому режиму. И общая концепция романа (ее явным симптомом является название произведения – *Белая гвардия*), и характе-

ристики героев, и риторика текста не отвечали принципам пролетарской идеологии, даже противопоставлялись ей. Однако в этом случае крайности парадоксальным образом сошлись, так что коммунистической пропаганде удалось адаптировать к своим потребностям булгаковские сочинения без особых усилий.

Роман М. Булгакова уже давно воспринимают как документ эпохи, что хорошо представляет феномен идеологического манипулирования литературой, когда художественный текст втягивают в пропагандистский дискурс, а его интерпретации придают определенное направление. Это особенно отчетливо видно в последние годы на фоне обострения российско-украинских отношений, когда ссылки или цитаты из Булгакова становятся своеобразной модой. Очевидно, продолжают действовать, хоть и в модифицированном варианте, механизмы пропагандистской регламентации. Современные авторы нередко отмечают весомость *Белой гвардии* именно в качестве документального свидетельства исторических событий, оценивая это качество как несомненное. Так, В. Сахаров в биографическом очерке о М. Булгакове заявляет, что роман – книга «пути и выбора, важная и для нашей литературы, и для истории российско-общественного мнения. Ничто не устарело в *Белой гвардии*. Поэтому нашим политологам следует читать не один другого, а этот старый роман»³. Как видим, критик отмечает первостепенную важность произведения М. Булгакова не для читателей и литературоведов, а именно для общественников, политологов.

Впрочем, в последние годы появились также первые попытки пост-колониального прочтения *Белой гвардии*. Такие акценты можно заметить в монографии Мирослава Шкандрия, где автор, в частности, рассматривает роман в контексте целого «киевского» цикла М. Булгакова, то есть драмы *Дни Турбиных* и отдельных рассказов⁴. Удачную попытку выявления колониальных комплексов булгаковского текста предпринял польский исследователь Влодзимеж Вильчински⁵. О колониальной риторике романа *Белая гвардия* шла речь также в одном из разделов нашей монографии⁶. В этой статье мы попытаемся, однако, раскрыть отдель-

³ В. Сахаров, *Михаил Булгаков: писатель и власть. По секретным архивам ЦК КПСС и КГБ*, Москва 2000, с. 89.

⁴ М. Шкандрій, *В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби*, пер. П. Тарашук, Київ 2004, с. 332–337.

⁵ W. Wilczyński, «*Biała gwardia*» *Michała Bułhakowa. Antyukraińska strategia retoryczna*, «*Slavia Orientalis*» 2005, nr 4, с. 551–560.

⁶ См.: Я. Полищук, *Пейзажі людини*, Харків 2008.

ные форманты манипулятивного дискурса, благодаря которым в *Белой гвардии* достигается эффект легитимности, истинности, авторитетности повествования.

Город в романе является не просто главным местом событий, но и хорошо мотивированным центром авторской концепции мира. Такой образ Города выстраивается на многих композиционных уровнях – начиная с характерных пейзажей, призванных дать наглядную, эмоционально насыщенную «картинку», и заканчивая метафизическим смыслом существования Киева, соотношенным с широким культурным контекстом эпохи. Поэтому в *Белой гвардии* Город представлен прекрасным и величественным, но в то же время мрачным, затаившимся перед неизвестностью в предчувствии катастрофы. Это, очевидно, отвечает замыслу художника, описывающего грозные времена революции и войны. Читатель привыкает к зимним киевским пейзажам, немного угрюмым, хотя и монументальным.

Как многоярусные соты, дымился, и шумел, и жил Город. Прекрасный в морозе и тумане на горах, над Днепром⁷.

Заметим, что обыкновенно писатели или художники изображают Киев в теплую пору года, так как именно в это время он открывает всю свою южную красоту и очарование. Этот эффект передавал И. Эренбург, увлекаясь зелеными холмами и улочками старого града:

В Киеве были огромные сады, и там росли каштаны [...]. Весной деревья сверкали канделябрами свечей, а осенью я собирал блестящие, будто отполированные, каштаны. Повсюду были сады – и на Институтской, и на Маринско-Благовещенской, и на Житомирской, и на Александровской; а Лукьяновка [...] мне казалась земным раем. [...] Прохожие на улице улыбались. Летом на Крещатике в кафе сидели люди – прямо на улице, пили кофе или ели мороженое. Я глядел на них с завистью и с восхищением. Потом всякий раз, приезжая в Киев, я поражался легкости, приветливости, живости людей⁸.

Спустя несколько лет после революции М. Булгаков, уже работая в Москве, опять побывал в родном городе. Случилось это в 1923 году. Интересным документом, который проливает свет на творческую историю романа *Белая гвардия*, является написанный и опубликованный в том

⁷ М. Булгаков, *Белая гвардия: Гражданская война в России*, сост., подгот. текстов, вст. ст., комментарии В. И. Лосева, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений. В восьми томах*, т. 2, Санкт-Петербург 2002, с. 127.

⁸ И. Эренбург, *Люди, годы, жизнь*, кн. 1–2, Москва 1961, с. 447.

же году очерк *Киев-город*. В нем автор сопоставляет свои действительные впечатления от города с воспоминаниями прошлых лет. В тоне повествования чувствуются раздражение и ирония по поводу тех изменений, которые произошли в Киеве в послереволюционные годы, в частности, акцентирование украинской идентичности, неприемлемое для писателя. Собственно говоря, писатель переживал типичную для подобной ситуации фрустрацию: город, являющийся родным и любимым, на глазах отдалялся, становился неузнаваемым, чужим, непонятным и холодным. М. Булгаков продолжал грезить об утраченном дореволюционном Киеве, воображая его тем самым «царственным городом», который он когда-то покинул. Вполне возможно, что это посещение Киева стало стимулом к написанию *Белой гвардии*. Писатель убедился, что его Киев бесповоротно ушел в прошлое, в память, а воскресить дорогой образ представляется возможным только благодаря художественному слову.

Киев у Булгакова, в сравнении с И. Эренбургом и другими авторами, лишен впечатления легкости бытия или глубоко прячет тень улыбки и отзывчивости. Его суровый облик коррелирует с апокалиптическим, согласно авторскому впечатлению, временем действия в романе. Город величественен, как величественным кажется Турбиным державное прошлое империи Романовых, а его символика служит, главным образом, напоминанием о великом прошлом, о «матери городов русских». Булгаков акцентирует внимание преимущественно на архитектурных символах периода расцвета империи Романовых, то есть XVIII–XIX столетий. Не случайно все, что касается собственно украинской истории, украинской культурной традиции, писатель обходит вниманием: Украина в его интерпретации – только взбунтовавшиеся крестьяне и мелкая интеллигенция, «чернь» и «толпа», неспособные творить и созидать.

Топографирование художественного пространства определяется в романе М. Булгакова согласно двум принципам поэтики. Во-первых, здесь имеем дело, по существу, с урбанистическим романом: события происходят в городе, который вместе с его органической географией и символической становится одним из колоритных героев произведения. Все, что происходит за границами Города, остается неизвестным, мало осознанным и чаще всего поддается своеобразной мифологизации. Словом, мир Города противопоставлен миру, который простирается за его пределами.

Во-вторых, революционный период предопределял действия, отражающиеся острыми, драматическими и преимущественно необратимыми изменениями в истории города. Понятно, что в этих условиях герои булгаковского произведения неслучайно чувствуют апокалиптическую

угрозу не только для себя, но и для всего города, для целой страны, общества, народа. Возникают новые геополитические реалии: Украина, гетман, Польша, власть большевиков в Москве и др., причем эти реалии становятся вызовом для сознания Турбиных и их единомышленников. Все это служит осмыслению факта: возвращение к модели дореволюционной России, представляемой героями романа как оптимальная и стабильная система общественных отношений, не только не предвидится, оно в принципе невозможно.

Укладывая пространственные координаты в целостный образ мира, автор, тем не менее, четко придерживается тенденции к вертикальному упорядочиванию пространства. Такая тенденция отражает имперский взгляд на мир, когда фигуры и факты провинции всегда соотносятся с эталоном метрополии, откуда, собственно, берутся оценки и критерии. Даже несомненные факты, не требующие подтверждения, воспринимаются с позиций имперского центра, их акцептирующего, потому что только при таком условии они могут быть наделены ценностью. Несмотря на самодостаточность художественного повествования *Белой гвардии*, в тексте довольно легко идентифицировать неравные отношения между центром и провинцией.

Таким образом, революция в Городе изображена М. Булгаковым как бы с внешней перспективы, с точки зрения имперского центра, для которого она однозначно несет угрозу и является фатумом. Она – внешнее зло, которое потрясает пространство, но никак не сознательный процесс, инициированный в самом Городе. И хотя автор многократно подчеркивает значимость и важность Города, даже его мистическую силу, все же событийный план произведения и характер репрезентации сообщают ему вторичность урбанистического образа. Цивилизационным центром, организующим пространство, в том числе Города, является Москва, столица российской государственной традиции, а также – по преемственности – столица большевистской России.

Следует отдать должное М. Булгакову в том, что Город предстает в романе эпически полнокровным, сильным и привлекательным, что образ этот не утрачивает яркости и многогранности. Писатель умелой рукой создает пейзажные описания, тонко и метко наблюдает ежедневный быт жителей Киева. Естественно, рассказчик в романе хорошо знает и любит этот город. Этим привлекает образ Киева в *Белой гвардии*, воплощая своеобразный пафос автора, исконного киевлянина. Тем не менее, Город в воображении М. Булгакова непременно связан с реалиями Российской империи, с официальной системой ценностей этого государства. И если

роль Киева не сводится к роли рядовой провинции, то происходит это по следующим причинам: 1) органичности в городе имперской идентичности, представляемой семьей Турбиных как героев романа; 2) исторической значимости города («мать городов русских»), подтверждающей его значение как ведущего форпоста империи; 3) город выступает в произведении передовым фронтом борьбы за государство, порядок, законную власть, бастионом, противопоставленным силам хаоса, пытающимся его завоевать и уничтожить. При этом олицетворением вышеупомянутого хаоса является, конечно же, провинция, украинская глубинка. Парадоксальность ситуации воспринимаем только тогда, когда осознаем, что в *Белой гвардии* именно коренные жители этой земли представляют собой зло, анархию и упадок. Именно их позицию в борьбе различных сил автор демонизирует, противопоставляя ее убеждениям репрезентантов имперского сознания – белых офицеров и членов их семей.

Стратегия текста *Белой гвардии* однозначно направлена на легитимизацию господства имперского начала в Городе. Отсюда характерная выборочность в топографировании Киева, в частности, маркировка объектов, которые, по замыслу художника, должны были символизировать собой органичность, исконность присутствия Российской империи на этой земле. С этой целью автор романа чаще всего актуализирует элементы новой застройки XIX и начала XX века (Владимирская горка, Крещатик, Царский сад, Александринская, Бибиковский бульвар, Цепной мост и др.). Именно эта часть города вызывала ассоциации с российской властью, в противоположность памятникам древнего Киева, расположенным преимущественно на старых холмах. Кстати, новая планировка, несмотря на ее подчеркнутую претенциозность, далеко не восхищала киевлян, которые посмеивались над убогой и серой «казенной» архитектурой. Например, поэт Бенедикт Лифшиц, длительное время проживавший в Киеве, в одном из своих стихотворений так изобразил символический спор старого и нового в киевском городском пейзаже:

Не признавая Фундуклея
И бибиковых тополей,
Таит софийская лилея
Небесной мудрости елей⁹.

⁹ См.: О. Кузьменко, *О культурологической топонимии и топографии в поэзии*, в кн.: *Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту*, за заг. ред. Л. Кисельової, П. Поберезкіної, Київ 1998, с. 115.

М. Булгаков же выбирает среди локусов города образы, способные наиболее убедительно подтвердить версию господства Российской империи. В его интерпретации Киева на периферии оказываются традиционные символы – и Софийский собор, возведенный в XI столетии Ярославом Мудрым с примыкающей к нему вычурной звонницей Мазепы, и отстроенная в XVII веке Петром Могилой Десятинная церковь, и богато украшенная барочной лепниной Печерская лавра, и барочная Киево-Могилянская академия на Подоле. Зато предметом культа и своеобразной доминантой Города становится в романе памятник святому князю Владимиру Великому, изваянный в Петербурге и установленный в 1853 году на одном из приднепровских холмов. Он символизирует не только имперское прошлое, державную силу монархии, но и военное могущество России, в которое непоколебимо верят автор и его герои:

Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч¹⁰.

Симптоматично, что М. Булгаков почти не вспоминает о славном княжеском прошлом Киева, зато многократно называет его «царским», царственным городом. Это определение рождается от следующего культового для писателя места – Царского сада, расположенного в конце Крещатика, рядом с Владимирской горкой. Выстраивание топографического ряда естественно заканчивается иерархизацией пространства, что соответствует представлениям о имперской власти. Согласно этой иерархии, Киев – форпост государства в его юго-западной части. Все дороги из Города стремятся вверх, на северо-восток, в «таинственную Москву», даже левый берег Днепра автор называет московским. С другой стороны, открывается темной скованной лентой колонизированное пространство, провинция, то есть седые пороги, Запорожская Сечь, и Херсонес, и дальнее море. Схема иерархизации пространственных координат однозначно тяготеет к целостному впечатлению Империи, с позиций которой Город позиционируется как интегральная часть государства, репрезентирующая его идентичность.

Описывая Город, автор неоднократно прибегает к топосу «города-сада». Известно, что этот образ происходит из Библии, где он был закреплен за Иерусалимом. В новом культурно-историческом контексте Киев-сад символизирует непокоримость города, его внутреннюю силу,

¹⁰ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 372.

способность к возрождению. В этом солидарны авторы киевского текста, обращаясь к топосу сада (И. Эренбург, Б. Лифшиц, О. Мандельштам, М. Булгаков). Но семантические коннотации этого образа они выстраивают по-разному. Для автора *Белой гвардии* эта ассоциация вызывает прежде всего образ «вечного Царского сада»:

Сады стояли безмолвные и спокойные, отягченные белым, нетронутым снегом. И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира. Они раскинулись повсюду огромными пятнами, с аллеями, каштанами, оврагами, кленами и липами.

Сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днепром, и, уступами поднимаясь, расширяясь, порою пестря миллионами солнечных пятен, порою в нежных сумерках царствовал вечный Царский сад ¹¹.

Идеологическая установка Михаила Булгакова настолько однозначна, что все, не вписывающееся в формулу имперского, русского Киева, выносится, в лучшем случае, за пределы его созерцания и кажется либо несущественным, либо бессмысленным, либо вообще вредным и недопустимым. Так мыслят герои *Белой гвардии*, но и сам рассказчик преимущественно солидарен с такими их взглядами. Поэтому в романе многокультурный, многонациональный Киев вынесен на периферию повествования, а если о нем говорится, то только для того, чтобы подчеркнуть господствующую в городе русскую идею. Так, изображая события украинской революции в Городе, писатель со всей очевидностью отмежевывается от них, представляя их диким и бессмысленным бунтом. Он избегает определения сути событий, отличающегося от ортодоксальных оценок офицерской семьи Турбиных и их единомышленников. Лидерам украинского движения отводится роль ф о н а, они не являются действующими лицами, что, конечно, облегчает задачу представления их в сугубо негативном свете. Отсюда острые пейоративные характеристики, которыми рассказчик наделяет гетмана Скоропадского, премьер-министра Винниченко или главного атамана Петлюру, в особенности последнего. Вот некоторые из таких определений: «сволочь», «сукин сын», «бандит», «последняя каналья и трус», «прохвост», «авантюрист», «все мерзавцы» и т. п. ¹²

М. Булгакову явно кажется не стоящим внимания и вредным восстание украинского народа. Национально-освободительная революция для него – г л у п а я и п о ш л а я о п е р е т к а. Вполне понятно, что она

¹¹ Там же, с. 128.

¹² Более подробный анализ колониального дискурса в романе М. Булгакова см. в статье: W. Wilczyński, «*Biała gwardia*» Michala Bulhakowa...

раздражает его героев, как раздражают их многие типы местного населения. Писатель смотрит на Киев и Украину с позиций великорусского шовинизма; его ракурс, вне сомнения, патерналистский и колониальный. Пренебрежение или даже презрение, испытываемое героями и рассказчиком по отношению к Украине и украинцам, не маскируются. Ведь они только «банды», «орава», «мерзавцы», «зулусы в этой паршивой стране», говорящие на «этом гнусном языке, которого и на свете не существует». Роман, написанный в послереволюционной России, изобилует формулировками, как бы живьем извлеченными из местной черносотенно-шовинистической газеты «Киевлянин» периода реакции. Писатель не считал нужным переосмыслить свои биографические впечатления и критически посмотреть на явные фобии и стереотипы, несмотря на то, что в послереволюционной России избегали шовинистических теорий и провозглашали равноправие наций.

Не только Киев, но и вся Украина мыслится М. Булгаковым лишь как региональный вариант общерусской, то есть колониальной в своей основе, идентичности. Если Городу придают достоинство и величие знаки его имперского прошлого, то Украина – мир, противопоставленный Городу и чаще всего враждебный по отношению к нему. Это мир деревни и крестьян либо мелких разночинцев – мир, о котором в среде Турбиных отзываются с пренебрежением, надменно, недружелюбно. Например, близкая к Киеву Белая Церковь – это только ничтожное место, да и другие города не удосуживаются внимания, ибо они – лишь г о р о д и ш к и на карте имперских амбиций героев романа.

Белая гвардия, безусловно, продолжает милитарную традицию русского колониализма. Не случайно главными фигурами романа являются офицеры царской армии либо члены их семей. Эту схему идеально иллюстрирует семья Турбиных: именно сквозь призму восприятия этих героев оцениваются главные сюжетные события произведения. Автор подчеркивает, что его герои олицетворяют самые высокие общественно-нравственные ценности. Они не только лояльны в отношении власти, но и сами выступают представителями власти, справедливыми и правыми в своих привилегиях в обществе. Такой статус предопределен их миссией офицеров белой гвардии, представляющих государственную элиту, л у ч ш е е, что должно было быть в России. Понятно, что оппоненты таких персонажей маркируются абсолютно противоположным способом, совершенно негативно. Реалии войны и обязанность офицеров, связанная с их клятвой на верность Отчизне, как бы постулируют черно-белую картину мира, разделяющую

всех и вся на друзей и врагов, на благо и зло. Вместе с тем, такое соотношение сил нельзя не признать большим упрощением. За внешними контрастами прячется нежелание или неумение автора вникнуть глубже в суть революционных событий, понять намерения различных сторон конфликта, осознать, что же двигает этими силами. Поведение героев вообще редко выходит за рамки стереотипа: наблюдая, как на их глазах рушатся высшие идеалы и профанируются самые важные ценности, они оказываются неспособными на самостоятельное усилие в понимании ситуации, однако мыслят и действуют стандартно, по инерции продолжая функционировать в условном пространстве Империи, которой уже нет. Попыткой найти выход из тупиковой ситуации являются разве что в е щ и е сны героев: ценой этих фантастических эпизодов автор несколько сглаживает ощущение пустоты, связанное с отсутствием рационального объяснения происходящих в романе событий.

Для М. Булгакова борьба за власть в Киеве в 1918–1919 годах – безусловная война, а не революция, что тоже хорошо подтверждает имперскую идеологическую доктрину *Белой гвардии*. Более того, война жестокая и несправедливая, потому что угрожает старому государственному строю и его репрезентантам-офицерам. Иногда она находит аллюзию в историческом прошлом Города («междоусобная брань»). Рассказчик в *Белой гвардии*, не говоря уже о героях, не признает за местным населением – украинцами – других прав, кроме легитимизированных в Российской империи, поэтому изображает их только взбунтовавшейся толпой, стихийным инструментом зла. Согласно этой логике, революция – не что иное, как дикий бунт «черни», без идеологии и программы действий, лишенный какого бы то ни было смысла.

Война оправдывает насилие, а милитарная ситуация – агрессию белых офицеров Турбиных, Мышлаевских и им подобных. Такие обстоятельства, соответственно, облагораживают героев *Белой гвардии*, которые выступают защитниками традиционного строя, порядка, государства, то есть безусловных ценностей. При этом нередко их насильственные действия объясняются как меньшее зло, защитная реакция или жертвенный акт. Впрочем, маска жертвенности и страдания заслуживает особого внимания. Это часть маскировочной тактики империализма, когда вместо откровенной агрессии постулируется оборонительная линия поведения, а империалист представляется жертвой, отдающей силы, здоровье или даже жизнь стране, истерзанной фатальными несчастьями и внутренней войной. Не из этого ли ряда образ семейства Турбиных, призванных

завоевывать чужие земли и утверждать самодержавное насилие, но вдруг оказывающихся жертвами исторических обстоятельств?

Неоднозначный топос жертвы и жертвенности в образах белогвардейцев из романа М. Булгакова вызывает аналогию с известным в русской классике пассивным, страдающим героем-русским мессианского типа.

После Толстого и Достоевского неисчислимы менее значительные писатели и исследователи ткали паутину интертекстуальности, закрепляя главные принципы русского культурного проекта: его якобы оборонительный, а не агрессивный характер, его единственную в своем роде глубину, его способность терпеть раны и несправедливость со стороны судьбы, климата и плохих Других¹³.

Герои М. Булгакова бывают по-человечески слабыми и беспомощными, но при этом они принципиально отказываются понимать новую действительность вокруг себя как определенную данность, а не временное сумасшествие. Они все время чувствуют себя только носителями колониальной системы ценностей, основания которой уже были разрушены революцией. И при этом неспособны понять, что сами отчасти стали заложниками собственных страданий и несчастий. Служа уже несуществующей Империи, Турбины и их единомышленники по инерции продолжают ее репрессивную практику, прикрываясь при этом благими лозунгами борьбы за порядок и риторикой защитников, жертвенно служащих идее. В этом проявляется и неадекватность, и ущербность этих персонажей, воспитанных на идеях имперского патриотизма. Они оказываются неспособными к критическому переосмыслению своей позиции и в новых обстоятельствах выбирают иллюзии, а не трезвую оценку ситуации. Герои-колониалисты стремятся мистифицировать свою роль и принципиально не принимают в политическом споре доводов противоположной стороны. Очень точно иллюстрирует такой тип поведения следующая цитата:

Дело в том, что Город – Городом, в нем и полиция – варта, и министерство, и даже войско, и газеты различных наименований, а вот что делается кругом, в той настоящей Украине, которая по величине больше Франции, в которой десятки миллионов людей, – этого не знал никто. Не знали, ничего не знали, не только о местах отдаленных, но даже – смешно сказать – о деревнях, расположенных в пятидесяти верстах от самого Города. Не знали, но ненавидели всею душой. И когда доходили смутные вести из таинственных областей [...], скалились по-волчьи зубы и слышно было бормотание:

¹³ E. M. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przekład z ang. A. Sierszulska, Kraków 2000, с. 79.

– Так им и надо! Так и надо; мало еще! Я бы их еще не так. Вот будут они помнить революцию¹⁴.

В свете, разделенном на белое и черное, на своих и чужих, друзей и врагов, белые офицеры Турбин, Най-Турс, Мышлаевский, Карась (их фамилии указывают на различное этническое происхождение, но идея имперского патриотизма, согласно авторскому замыслу, должна объединять всех, независимо от национальности) однозначно легитимизируют дискурс власти. Правда, они оказались в состоянии растерянности после падения Романовых и вынуждены перейти на службу гетману, но считают это лишь неудобным моментом в своих биографиях. Самое важное, что они идентифицируют себя с героическим и солидарным началом. Героически гибнет, спасая юнкеров, Най-Турс, отважными и решительными оказываются в сражении с врагами Алексей и Николка Турбины. Весь Киев разделяется на солидарных с ними жителей, которые помогают и сочувствуют белым офицерам, и враждебно настроенных, лицемерно-творящих силы зла и упадка.

Автор последовательно противопоставляет Город миру, который простирается за его границами (Украине). Если Город стремится к упорядоченности и спокойствию, является хорошо организованной культурной средой, то внешний по отношению к нему деревенский мир представлен автором как выражающий inferнальное, дьявольское начало, стремящееся к хаосу и террору. И если герои романа вызывают сочувствие киевлян, усматривающих в них своих защитников, то антигерои, наоборот, наносят вред мирным жителям, иницируют репрессии, разжигают вражду – для изображения таких персонажей автор не жалеет черных красок и сатирического пафоса. Мотивацией подобных действий он, естественно, не интересуется. Не важно, идет ли речь о лидерах украинского национального движения, о добровольцах армии Петлюры или о соседском дворнике Нероне, – все эти фигуры хорошо укладываются в рамки одного стереотипа.

Глорификация белого офицества как носителя культуры, традиции, государственности, имперского патриотизма в романе *Белая гвардия* осуществляется на фоне демонизации крестьянского восстания и национально-освободительной революции. Восставшие изображены в романе моральными уродами, не имеющими нравственных ценностей; они, вместе взятые, составляют обобщенный образ человеческого зла. При этом текстовая стратегия выражена довольно-таки последовательно. Она

¹⁴ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 134–135.

состоит в том, чтобы изображать таких героев: 1) общим планом, без индивидуальной дифференциации, без имен и фамилий; 2) при помощи исключительно дискредитирующих, иронично-сатирических оценок; 3) на дальнем плане, через опосредствованные характеристики. Поэтому индивидуализированные образы белых офицеров выступают против серой и темной массы восставших, то есть против «толпы», «зулусов», «абсолютно диких зверей», «мужиков-богоносцев дostoевских», для которых понятия чести и достоинства вовсе не существуют. Если и доходит до непосредственного изображения представителей местного населения, то в таком изображении превалируют комические средства. Герои-украинцы практически никогда не становятся персонажами первого плана, они не наделены собственными голосами, не способны выразить свои позиции в споре. С другой стороны, их интересы представляют белые офицеры, соответственно их интерпретируя в имперском духе. Такие риторические акценты в расстановке сил, репрезентирующих своих и чужих, принципиально выдерживаются на протяжении всего романа. По этому поводу канадский ученый М. Шкандрий замечает:

Хотя иронически, но «гуманизация» контрреволюционного слоя белых офицеров сочеталась с «дегуманизацией» непокорного украинского населения¹⁵.

«Киевский» роман был написан М. Булгаковым в 1923–1924 годах, когда коммунистическая идеология еще не выработала четкой доктрины, реализованной впоследствии в соцреализме. Автор *Белой гвардии* ориентировался, главным образом, на классическую традицию предшественников – от Пушкина до Льва Толстого и Андрея Белого. Идеологический фактор он также заимствовал из классики XIX века. Как замечает Эва Томпсон в интереснейшем исследовании русской литературы, написанном в духе постколониальной критики, русские писатели и мыслители никогда не изображали действительность имперской политики на захваченных территориях, а идея колониальной зависимости и ее цены, заплаченной поработенными народами, не проникла в русский национальный дискурс. Когда многие русские писатели акцентировали проблемы нравственности, они освещали жизнь только изнутри имперского дома, совершенно игнорируя колониальный пласт действительности¹⁶.

Таким образом, булгаковская топография романного пространства *Белой гвардии* непосредственно коррелирует с иерархически-вертикальным

¹⁵ М. Шкандрий, *В обіймах імперії...*, с. 335.

¹⁶ См.: Е. М. Thompson, *Trubadurzy imperium...*, с. 57.

принципом построения образного ряда. При всей привлекательности образа Города в нем следует усматривать органическую часть Империи с центром на Севере, в Москве, и с зависимостью Города от имперского центра, который легитимизирует события, а также отношение к ним героев произведения. Метрополия служит цивилизационным образцом для Города, придающим ему собственную ценность. Именно в этом отношении сказывается неполнота образа Киева в романе. В этом произведении, как мы заметили выше, культурная идентичность Киева представлена избирательно, причем акцентируется внимание на символах царской истории (парки, улицы, памятники, мосты), тогда как средневековая или казацко-гетманская, барочная история остается непроявленной, вне поля зрения автора и рассказчика.

С другой стороны, в изображении революции М. Булгаков проявляет подобную избирательную память, выдвигая на первый план историю офицерской семьи Турбиных. Все, что не вписывается в схему русского Города, расценивается как временное замешательство или хаос, влияние злых сил или апокалиптическое предзнаменование. Именно в таком ключе отражены в романе события украинской национально-освободительной борьбы 1918–1919 годов, в частности, в Киеве. В этом сказывается колониальная стратегия текста выдающегося романа.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Леокадия Васильевна Витковская**

*Игорь Федорович Головченко***

Россия

КАВКАЗ – ЛЕРМОНТОВ – БУЛГАКОВ: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ДИСКУРСА

Среди многих легендарных, воспетых в художественной литературе топосов (Урал, Клондайк, Килиманджаро, Киев, Петербург, Париж, Нью-Йорк и др.), исключительное положение занимает Кавказ, известный по античным мифам о золотом руне и Прометее Прикованном, а также по более поздним эпическим легендам и сказаниям о необыкновенных героях и о богатырях гор – нартах. Край суровых кавказских гор постоянно манит и притягивает к себе личности, пытающиеся ощутить и осознать силу и влияние на человека энергетики вековых вершин, а затем воплотить ее в таких уникальных созданиях, как *Кавказский пленник*, *Герой нашего времени*, *Демон*, *Мицери*, *Хаджи Мурат*. Здесь, на древней земле, витают мысли великих мудрецов.

«Плененным» Кавказом, хотя и не по доброй воле, оказывается и Булгаков, который по-своему ощущает внутреннее напряжение, исходящее

* Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской филологии Пятигорского государственного лингвистического университета.

** Кандидат юридических наук, доцент, Пятигорский государственный лингвистический университет.

от непокорных и непокоренных высот Кавказа и от событий, творимых здесь историей и человеком. Так, изображая, например, Ханкальское ущелье, он пишет:

Временами мне кажется, что это сон. Бог грозный наворотил горы. В ущельях плывут туманы. В прорезах гор грозовые тучи¹.

Подобные булгаковские описания органично вплетаются в стилистику кавказского текста. Чем дальше уходит в историю наследие М. А. Булгакова, тем явственнее проявляется многозначность, притягательность и актуальность сочинений Мастера. В этом заключаются закономерности эволюции глубоко наполненного художественного слова, обладающего в булгаковских текстах особой проникновенностью.

Изучение феномена Михаила Булгакова активизируется с конца 60-х годов прошлого столетия. Булгаковедение складывается на основе трудов российских ученых Л. Яновской, М. Чудаковой, А. Смелянского, В. Лакшина, А. Вулиса, В. Воздвиженского, Г. Файмана, Б. Соколова и многих других, а также исследований зарубежных лингвистов и литературоведов (за последние 30 лет за границей о Булгакове опубликовано более 300 работ).

Лингвисты и литературоведы, разрабатывающие с середины XX века учение о речевых актах и теории текста, устанавливают специфику человеческой коммуникации и определяют новые пути интертекстуального, когнитивно-концептуального, дискурсивного и других видов анализа художественных текстов, которые дают возможность соотносить образ автора, время, пространство и т. п. Для рассмотрения проблем сюжетопостроения и текстопорождения в данном направлении сочинения Булгакова дают уникальный материал.

Постепенно филология привыкает считать любой сотворенный текст дискурсивным продуктом, так как он выступает конечным итогом пространственно-временных, социально ориентированных, эстетически обусловленных, интертекстуальных и прочих видов коммуникации автора с изображенной действительностью, нацеленной в свою очередь на когнитивно-концептуальное воздействие на читателя, к тому же художественный текст – всегда наложение многих картин мира.

Целью данной статьи является рассмотрение кавказского периода жизни и творчества Булгакова, определение роли данного этапа в станов-

¹ М. Булгаков, *Необыкновенные приключения доктора*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 1, Москва 1989, с. 431–443. В дальнейшем страницы по этому изданию будут указаны в тексте в круглых скобках.

лении мастерства писателя, в освоении им приемов дискурсивно-описательного комплекса, а также выявление характера интертекстуальности в нарративной системе автора и определение ее значения как средства когнитивно-концептуального воздействия на читателя.

В настоящее время собственно дискурс как реальное слияние (или единство) языковой практики и экстралингвистических факторов манифестирует формы, механизмы и условия производства и восприятия сообщения, доступные человеку. Термин «дискурс», благодаря работам Фуко, Альтюссера, Дерриды, Лакана и др., получает философскую направленность, и его применение обретает широкое распространение, объясняемое создаваемой возможностью сочетать идеологические, исторические, лингвокультурологические, социопсихологические аспекты речевой деятельности человека.

В последние десятилетия «дискурс» и «концепт» – нередко употребляемые и многообразно толкуемые понятия. Скорее всего, невозможно дать им общепризнанное определение, по существу охватывающее все случаи их использования. Когда речь идет о дискурсе, чаще всего подразумевают «речевое произведение, которое возникает каждый раз, когда мы говорим»² или же «текст, взятый в событийном аспекте»³.

Если расценивать произведения М. Булгакова как пространство «дискурсивных практик», то современные подходы к их анализу дают возможность более точно обнаруживать подлинный смысл сказанного автором и «вычитывать» те значения, которые как бы скрываются за выраженным и могут выявляться конкретным читателем, наделенным определенной когнитивной базой и соответствующим менталитетом. Представляется, что рассмотрение прежде всего пространственно-временных составляющих языковой картины булгаковского художественного мира, связанных с его пребыванием на Северном Кавказе и нашедших отражение в его творчестве, позволит разносторонне идентифицировать экстралингвистические факторы, объясняющие специфику авторского идиостиля и устанавливающие метапоэтическую природу его сочинений.

Известно, что начало творческого пути Булгакова связано с Кавказом, куда его осенью 1919 года забрасывает стихия Гражданской войны. С этого времени Кавказ вторгается в судьбу мобилизованного на войну медика (получившего по окончании Киевского университета диплом об утверждении его «в степени лекаря с отличием»), а концептосфера Кав-

² Э. Бенвенист, *Общая лингвистика*, Москва 1974, с. 312.

³ Н. Д. Арутюнова, *Дискурс*, в кн.: *Лингвистический энциклопедический словарь*, Москва 1990, с. 317.

каза активно входит в систему его образов-символов с ярко выраженным социокультурным содержанием, включающим экстралингвистические факторы, которые, по мысли исследователей⁴, формируют языковую картину личности. Контекст художественного мира Булгакова складывается путем интенсивной трансформации всего происходящего в стране, в родном Киеве, в семье. Все обретает конкретный смысл на страницах его сочинений:

Случилось, надо вам сказать, то, что события залетели ко мне в квартиру и за волосы вытащили меня и поволокли, и полетело все, как чертов скверный сон⁵.

Создается впечатление, что Булгаков, описывая своих героев, как будто рассказывает о себе, о том, как он, мобилизованный, прибывает из Киева во Владикавказ. Как известно, пребывание Булгакова на Кавказе и характер созданных им здесь произведений неоднократно становились предметом исследований. Но до настоящего времени в этой теме остается много непроясненного, необнаруженного, неоднозначно оцененного, впереди еще немало открытий. До сих пор биографы⁶ спорят, был ли Булгаков мобилизован или ушел в белую армию добровольно, призывался ли он красными, сколько раз и кем был мобилизован, дезертировал ли он и если да, то из какой армии. Л. Яновская предполагает, что он даже пересек линию фронта. Уточняются сроки приезда Булгакова на Кавказ, а также ведутся разыскания по установлению всех художественных произведений и журналистских материалов, написанных (или начатых) на Кавказе, повествующих о Кавказе или повлиявших на создание новых сочинений.

Скорее всего, для Булгакова после равнинных просторов Украины и России Кавказ – некий загадочный мир, в котором там, на высоте заоблачных круч, особенно ощутима граница между землей и небом, между высокими мечтами и вечными тайнами космоса. «Синие горы Кавказа, приветствую вас! – Булгакову, конечно, было известно такое обращение к горам певца Кавказа М. Ю. Лермонтова, – вы взлелеяли детство мое;

⁴ Ю. Н. Караулов, В. В. Петров, *От грамматики текста к когнитивной теории дискурса*, в кн.: Т. А. Ван Дейк, *Язык. Познание. Коммуникация*, пер. с англ., сост. В. В. Петрова, Москва 1989.

⁵ М. Булгаков, *Я убил*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 651.

⁶ Л. М. Яновская, *Творческий путь Михаила Булгакова*, Москва 1983; М. О. Чудакова *Жизнеописание Михаила Булгакова*, предисл. Ф. Искандера, 2-е изд., доп., Москва 1988; А. Варламов, *Михаил Булгаков*, Москва 2008.

вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе»⁷.

Случилось так, что драматический узел судьбы Булгакова завязывается на Кавказе. Осень 1919 года уводит его из дома на Андреевском спуске и делает соучастником происходящих на юге России событий: военный врач Булгаков получает назначение в госпиталь белых во Владикавказе, затем в Грозном и снова во Владикавказе. Он вызывает к себе жену. Весьма характерны ее впечатления о Владикавказе того периода:

Маленький такой городишко, но красиво. Горы так видны... Полно кафе кругом, столики прямо на улице стоят... Народу много – военные ходят, дамы такие расфуфыренные, извозчики на шинах. Ни духов, ни одколона, ни пудры – все раскупили. Музыка играет [...]. Весело было⁸.

Но Кавказ – беспокойное место, что накладывает отпечаток на тематическую и стилистическую направленность его изображения Булгаковым. Оценки писателя сливаются с голосами предыдущих классиков, ими питаются. Точка отсчета в восприятии Кавказа Булгаковым относится и к лермонтовским сочинениям. Горы, в каком бы когнитологическом измерении они ни рассматривались, олицетворяют собой столкновение.

В это время и сам Булгаков существует в нескольких пространствах: в реально-жизненном, военно-полевом, художественно-творческом, о которых он сообщает в письме от 26 апреля 1921 года: «Дело в том, что творчество мое разделяется резко на две части: подлинное и вымученное»⁹, то есть создаваемое в связи с вынужденными обстоятельствами.

Возникает ощущение неслучайности того, что Булгаков оказывается на Кавказе, где, по стечению обстоятельств, определяется его писательский путь, и связано это с Пятигорском. Иногда высказываются мнения, что Пятигорск – роковое для русской литературы место. Сюда ссылают декабристов и всех, кто был неугоден властям, здесь погибает Лермонтов. Но стоит ли соотносить судьбы таких непохожих авторов, имеется ли у них что-то общее? Да, имеется, и немало: оба побывали в пятигорских местах приблизительно в одном возрасте, оба принимали участие в боевых действиях, оба всю жизнь писали о демонах, оба создавали произведения о Кавказе. В судьбах каждого из них Пятигорск сыграл особую,

⁷ М. Ю. Лермонтов, «Синие горы Кавказа, приветствую вас!..», в кн.: он же, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Москва 1988, с. 127.

⁸ А. Паршин, *Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова*, Москва 1991, с. 75–76.

⁹ М. Булгаков, *Письмо Вере А. Булгаковой*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, (1990), с. 397.

решающую и поворотную роль. Но вместе с тем Лермонтов и Булгаков – художники совершенно разных типов.

После поездки в Пятигорск Булгаков возвращается во Владикавказ, заболевает сыпным тифом и остается прикованным к постели. В это время город переходит в руки красных, и бывший санитарный врач из-за болезни становится фактически дезертиром. Он оказывается на распутье и принимает отчаянное, но, скорее, осознанное решение: не имея для этого никакого формального права, он предлагает редакции только что основанной газеты «Кавказ» свои журналистские услуги.

Необходимо иметь в виду, что у Булгакова уже были ранние творческие опыты. Осенью 1917 года, будучи врачом в больницах Смоленской губернии, он начинает работать над циклом автобиографических рассказов о медицинской практике – это была проба пера. Теперь же его врачебная деятельность прекращается, и он включается в состав литературных сотрудников беспартийной газеты «Кавказ», первый номер которой выходит 28 февраля 1920 года. Среди его коллег оказываются писатели с именами: Александр Амфитеатров, Евгений Венский, Евграф Дольский, Александр Дроздов, Григорий Петров, Николай Покровский, Юрий Слезкин, Дмитрий Цензор и др. Позже в автобиографии он сам отмечает произошедшие перемены: «В начале 1920 года я бросил звание с отличием и писал»¹⁰.

Наконец-то, поле деятельности Булгакова – литература, и не только газета, он выступает перед спектаклями и концертами со вступительным словом, участвует в литературных диспутах о Пушкине, Гоголе, Чехове, пишет рецензии, пробует сочинять драматургические произведения. Начинается период сочетания журналистского, повествовательного и драматургического начал. Во Владикавказе создаются пьесы *Самооборона*, *Братья Турбины*, *Глиняные женихи*, *Парижские коммунары*, *Сыновья муллы* (драматургия кавказского периода – тема отдельного исследования).

Летом 1919 года Булгаков пишет *Наброски земского врача* (ранняя редакция цикла *Записки юного врача*), рассказы *Недуг*, *Первый цвет* и др. До этого времени о подлинных переживаниях врача читатели России знали по *Запискам врача* В. Вересаева.

Булгаков активно занимается журналистикой. 18 января 1920 года в «Кавказской газете» опубликован его фельетон *В кафе*, 18 февраля того же года – *Дань восхищения*. В начале апреля он работает заведующим литературным отделом (Лито) подотдела искусств Владикавказского ревкома, а затем становится заведующим театральным отделом. 28 октября

¹⁰ М. Булгаков, *Автобиография*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 604.

1920 года комиссия по обследованию деятельности подотдела искусств Владикавказского ревкома резко критикует деятельность подотдела, а 25 ноября изгоняет из него Булгакова вместе с заведующим Ю. Слезкиным.

В Грозном 13/26 ноября 1919 года была напечатана статья Булгакова *Грядущие перспективы*, которая считается первой публикацией, подписанной инициалами «М. Б.», но об этом становится известно через 65 лет – в 1986 году, благодаря находке Г. Файмана, обнаружившего в архиве номер газеты «Грозный». Принято отмечать, что Булгаков имел в виду статью *Грядущие перспективы*, когда писал в автобиографии 1924 года:

Как-то ночью в 1919 году, глухой осенью, едуци в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты. Там его напечатали¹¹.

Таким городом, скорее всего, мог быть Ростов. Трудно согласиться с тем, что Булгаков называет статью рассказом. Высказываются предположения (в частности, П. С. Поповым – первым биографом М. Булгакова), что первым рассказом мог быть дошедший до нас в нескольких фрагментах текст под названием *Дань восхищения*.

Статья *Грядущие перспективы* отличается антисоветским содержанием, поэтому понятно, почему автор вырезку из газеты наклеил в свой альбом лицевой стороной вниз. Булгаков, анализируя в статье положение в России, подчеркивает:

[...] наша несчастная родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую ее загнала «великая социальная революция»¹².

Оказавшись, по собственному признанию, под впечатлением только что просмотренного английского иллюстрированного журнала, как отмечает автор, Булгаков сравнивает Россию с Западом:

На Западе кончилась великая война великих народов. Теперь они зализывают свои раны. Конечно, они поправятся, очень скоро поправятся¹³.

Перспективы же будущего России Булгаков оценивает весьма мрачно:

Мы так сильно опоздаем, что никто из современных пророков, пожалуй, не скажет, когда же, наконец, мы догоним их и догоним ли вообще?¹⁴

¹¹ Там же, с. 604.

¹² М. Булгаков, *Грядущие перспективы*, газета «Грозный», 13.11.1919, <<http://lib.ru/BULGAKOW/perspect.txt>>.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

Уместно вспомнить, что в дальнейшем в СССР неоднократно ставились задачи (в частности, Н. С. Хрущевым в 1950-е годы) «догнать и перегнать Америку».

Тогда, в 1919 году Булгаков предсказывает:

Нужно будет платить за прошлое неимоверным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном, и в буквальном смысле слова. Платить за безумство мартовских дней, за безумство дней октябрьских, за самостийных изменников, за развращение рабочих, за Брест, за безумное пользование станком для печатания денег... За все!¹⁵

Стоит обратить внимание на использование слова «безумство». Возможно, сказалось влияние М. Горького («Безумству храбрых поем мы песню»). А может быть, фраза, объясняющая смысл происходящих событий, как говорится, витала в воздухе.

Булгаков как представитель того поколения, которое он называет «неудачливым», дает наказ будущим поколениям:

И мы, представители неудачливого поколения, умирая еще в чине жалких банкротов, вынуждены будем сказать нашим детям:

– Платите, платите честно и вечно помните социальную революцию¹⁶.

Звучит как завещание. Во многих отношениях статья является прощальной, в ней отражены размышления о будущем России. Создается ощущение, что по проблематике и по приемам ее раскрытия (рубленные номинативные предложения, однородные члены – глаголы движения или рефлексии, риторические вопросы и восклицания) она вполне могла быть написана в 1990-е годы.

Начало же 1920-х годов – весьма нелегкое время для Булгакова, он пытается оценить его и в переписке, и в художественном осмыслении. В рассказе *Богема* он описывает обстоятельства, связанные с появлением в печати 1 апреля 1921 года во Владикавказе фельетона *Неделя прощания*:

Фельетон в местной владикавказской газете я напечатал и получил за него 1200 рублей и обещание, что меня посадят в особый отдел, если я напечатаю еще что-нибудь похожее на этот первый фельетон... За насмешки¹⁷.

Сам Булгаков, не удовлетворенный этой вещью, сокрушается в письме сестре Вере:

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ М. Булгаков, *Богема*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 466–467.

Посылаю тебе мой последний фельетон *Неделя просвещения*, вещь совершенно ерундовую, да и притом узко местную¹⁸.

Недоволен остался и редактор «Коммуниста» Г. С. Астахов, скорее, из-за иронического отношения автора к «насильственному просвещению», так как в статье показано, как неграмотного красноармейца посылают в приказном порядке на оперу Дж. Верди *Травиата*, а он мечтает побывать в цирке и посмотреть слона и клоунов. Позже Г. С. Астахов оказывается одним из ревностных гонителей Булгакова.

Одно из первых произведений Булгакова, в которых изображены события гражданской войны на Кавказе, – рассказ *Необыкновенные приключения доктора*, напечатанный в Москве в журнале «Рупор» в № 2 за 1922 год. К сожалению, рукопись не сохранилась. П. С. Попов зафиксировал со слов Булгакова ряд фактов его жизни в годы гражданской войны, среди которых имеется упоминание о фельетоне *День главного врача* как о первой редакции рассказа *Необыкновенные приключения доктора*. Рассказ этот откровенно автобиографический: сюжет совпадает с событиями в жизни Булгакова в период с конца 1918 до начала 1920 года. Произведение представляет собой «бессвязные записки» из книжки доктора N «без всяких изменений». Он состоит из 14 главок. Весьма лаконичная вступительная часть содержит, однако, обширную информацию: в пяти небольших по объему абзацах адресат, в руках которого оказывается присланная по почте записная книжка бывшего друга, кратко излагает насколько версий о его дальнейшей судьбе: он или убит, или утонул при посадке на корабль в Новороссийске, или же жив и здоров и находится в Буэнос-Айресе. Подобные варианты судьбы Булгаков мог предсказать самому себе.

Первая глава *Без заглавия* – *просто вопль* начинается вопросом доктора N: «За что ты гонишь меня, судьба?! Почему я не родился сто лет тому назад?». Этот же вопрос задает доктор Булгаков 31 декабря 1917 года в письме своей сестре. (Отметим, что в сочинениях Лермонтова также немало места отводится размышлениям о роли судьбы).

Герой произведения, рассчитанно близкий к автору, оказывается участником боевых действий на Кавказе. Булгаков как бы прячется под именем Другого, о чем заранее сообщает в собственно предваряющей всё дальнейшее повествование части. Причем уже в самом начале читатель получает представление о подлинном, но безымянном составителе записок и об образе его мыслей. Прежде чем предложить читателю днев-

¹⁸ М. Булгаков, *Письмо Вере А. Булгаковой...*, с. 397.

ник доктора N, Булгаков рассказывает, где обнаружена записная книжка пропавшего друга. Характерно, что доктор N выступает как фоновый персонаж, к тому же явно персонаж из биографии, но его специальность – бактериология. Булгаков старается скрыть свое медицинское образование, особо подчеркивая в рассказе, что это не его собственные воспоминания, а записки друга. По той же причине он приписывает герою рассказа иную сферу занятий и останавливается на версии о том, что до занятий журналистикой доктор N окончил не медицинский, а естественный факультет. Возможно, писатель опасается, что его врачебное прошлое может подтвердить его службу в армии, из-за чего он, видимо, больше не возвращается к медицине и с Кавказа переезжает не в Киев, а в Москву. *Необыкновенные приключения доктора* убедительно демонстрируют, насколько динамичным может оказаться конструкт соотнесенности «автор – персонаж».

Дневниковый характер *Необыкновенных приключений доктора* имеет когнитивно-концептуальную направленность, так как, с одной стороны, мотивирует некоторые недосказанности в повествовании, а с другой – заставляет интенсивно вчитываться в текст, чтобы «достраивать» его (иначе зачем целые главки оформлены в виде пунктиров и многоточия) и домысливать (зная эпоху, историю, события) то, что остается за пределами выраженного писателем. Такой метод привлечения читателя к сотворчеству, раскрывающий булгаковскую концепцию отношений между текстом и затекстом, представляет нарративную картину на дискурсивном уровне «писатель – текст – читатель». Интертекстуальность выступает как авторское средство метакомментирующего порядка.

Булгаков, врач по образованию и по первой профессии, нередко (как в *Необыкновенных приключениях доктора*) делает медиков героями своих произведений: автор в *Записках юного врача*, Персики в *Роковых яйцах*, профессор Преображенский в *Собачьем сердце*. Фигура врача претерпевает в его сочинениях существенную содержательную эволюцию.

Анализируя кавказский период творчества М. Булгакова, необходимо упомянуть его статью *Юрий Слезкин (Силуэт)*, опубликованную в Берлине в 1922 году; затем она вошла в качестве предисловия в книгу: Ю. Слезкин, *Роман балерины* (Рига: Литература, 1928). Это, фактически, единственная в наследии Булгакова литературно-критическая статья. Она посвящена творчеству известного еще до революции писателя Юрия Львовича Слезкина (1885–1947), с которым Булгаков знакомится во Владикавказе в 1920-м году во время работы в газете «Кавказ», дружба продолжается и в Москве до середины 20-х годов. Их пути расходятся

после публикации Слезкиным романа *Девушка с гор (Столовая гора)*, в котором с Булгакова списан малосимпатичный персонаж, бывший военный врач, впоследствии журналист Алексей Васильевич (намек на врача А. В. Турбина в романе *Белая гвардия*).

Исключительная ценность статьи *Юрий Слезкин (Силуэт)* заключается в том, что она дает представление о художественно-эстетических взглядах Булгакова (выделяющего кинематографичность прозы Слезкина), о его требованиях к языку (отмечающего способность бережного отношения к слову). Самому Булгакову бережное отношение к слову было присуще в высшей степени.

Кавказские произведения Булгакова чаще всего построены на концептах «судьба», «гора», «стрельба», «аул», «земля», «солнце» «сон» и др., которые в тексте функционируют, по терминологии современной лингвистики¹⁹, как «оперативные единицы памяти» и ментального лексикона, влияющие на концептуальную систему и создающие картину мира конкретного произведения.

Суммируя приведенные точки зрения и учитывая жизненный и художественный опыт Булгакова, можно сделать обобщение: то, что автор узнает и предполагает об объектах внешнего и внутреннего мира, он фиксирует в виде концептов в своей языковой картине мира, а затем отражает их в художественных текстах. Запечатленные Булгаковым кавказские образы и сложившиеся представления позднее отражаются во многих его произведениях и, в частности, в романе *Мастер и Маргарита* (возможно, на изображение распятия Иешуа Га-Ноцри повлиял нарисованный в *Необыкновенных приключениях доктора* портрет убитого, который «руки разбросал крестом»).

В концептуальном отношении весьма выразительна глава *Ханкальское ущелье*, в которой показано взятие белыми Чечен-аула. Булгаков подробно описывает поле боя, отчетливо выражая сочувствие чеченцам:

Узун-Хаджи в Чечен-ауле. Аул растянулся на плоскости на фоне синеватой дымки гор. В плоском Ханкальском ущелье пылят по дорогам арбы, двуколки. Кизлярорегбенские казаки стали на левом фланге, гусары на правом. На вытопанных кукурузных полях батареи. Бьют шрапнелью по Узуну. Чеченцы как черти дерутся с «белыми чертями». [...] Пулеметы гремят дружно целой стаей. Чеченцы шпарят из аула. Бьются отчаянно. Но ничего не вы-

¹⁹ Е. Е. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина, *Краткий словарь когнитивных терминов*, Москва 1996; В. И. Красных, *Введение в когнитивную лингвистику*, под ред. М. В. Пименовой, вып. 4, Кемерово 2004; С. Воркачев, *Счастье как лингвокультурный концепт*, Москва 2004, с. 43.

идет. Возьмут аул и зажгут. Где же им с двумя паршивыми трехдоймовками устоять против трех батарей кубанской пехоты (с. 435–436).

Лермонтов, как известно, с большим сочувствием и уважением относился к горским племенам: «Люблю я цвет их желтых лиц, / Подобный цвету ноговиц, / Их шапки, рукава худые, / Их темный и лукавый взор / И их гортанный разговор»²⁰. В стихотворении *Валерик* Лермонтов выступает против бессмысленности «беспреданной и напрасной» вражды между народами. Показательно, что Булгаков также описывает, как «с гортанными воплями» отправляется в бой «лихой конный полк» чеченцев.

Подтверждением того, что Булгаков непосредственно участвовал в бою, является и достоверность описания деталей боевых действий, и перечень участвовавших в сражении частей (полки – 1-й Кизляро-Гребенский, 3-й Терский казачий, 1-й Волжский гусарский и три батареи кубанской пехоты), что доподлинно установлено историками по газетам того времени уже после смерти Булгакова. Писатель несколько сдвигает хронологию событий, чтобы исключить возможность точного сопоставления эпизодов его биографии и жизни героя.

Для рассмотрения темы Кавказа в русской литературе отношение Булгакова к Лермонтову – большой и существенный вопрос. В документальной повести Д. Гиреева²¹ приводятся воспоминания одного из первых актеров Осетинского театра Б. И. Тотрова об интересных беседах Булгакова со студийцами о сценическом воплощении *Горя от ума* А. Грибоедова, *Маскарада* М. Лермонтова, *Ревизора* Н. Гоголя и др., которые красноречиво говорят об актерских и режиссерских опытах Булгакова в кавказский период его жизни, а также о его многогранном знакомстве с творчеством Лермонтова.

Следует обратить внимание на то, что при описании боя всплывает образ Лермонтова:

Да что я, Лермонтов, что ли! Это, кажется, по его специальности. Причем здесь я!.. Противный этот Лермонтов. Всегда терпеть не мог. Хаджи. Узун. В красном переплете в одном томе. На переплете золотой офицер с незрячими глазами и эполеты крылышками. «Тебя я, вольный сын эфира» (то есть вспоминаются строки из *Демона*). Слякка-то с эфиром лопнула на солнце... Мягче, мягче, глуше, темней. Сон (с. 436–437).

²⁰ М. Ю. Лермонтов, <Валерик> («Я вам пишу случайно; право...»), в кн.: он же, *Сочинения...*, т. 1, с. 201.

²¹ Д. Гиреев, *Михаил Булгаков на берегах Терека*, Орджоникидзе 1980.

Дальше в сознании составителя записок сливаются явь и сон, над ним взвивается «мутно-белая птица тоски», как будто навеянная лермонтовскими мотивами. Кстати, Булгаков в беседах с П. С. Поповым признавал большое значение снов в своих произведениях. Упоминание Лермонтова в данном случае можно объяснить той кошмарной ситуацией, в которую попал герой Булгакова, оказавшись в лермонтовских местах:

И вот мы на плато. Огненные столбы взлетают к небу. Пылают белые домики, заборы, трещат деревья. По кривым улочкам метет пламенная вьюга, отдельные дымки свиваются в одну тучу, и ее тихо относит на задний план к декорации оперы *Демон* (с. 437).

Снова Лермонтов, его загадочный *Демон*, но теперь ассоциации связаны с музыкой А. Г. Рубинштейна, опера которого на сюжет лермонтовской поэмы была написана в 1871 году. По всей видимости, Булгаков, знаток и любитель оперного искусства, неоднократно слушал ее в Киеве. Поистине в прозе Булгакова появляется призрак лермонтовского образа, олицетворяющего дух отрицания. Опираясь на лермонтовские мотивы и образы, тесно соприкаясь с ними, отталкиваясь от них (цитирует строки из *Казачьей колыбельной песни* – «По камням струится Терек, плещет мутный вал»), вступая с ними в полемику, Булгаков сподвигает читателя к сопоставлению описаний Кавказской войны XIX века, раздвигая таким образом хронологические границы своего повествования и следуя традициям антивоенной направленности русской классической литературы. «Проклятие войнам отныне и вовеки!» – такой протестной фразой завершает Булгаков рассказ *Необыкновенные приключения доктора*. Этот рассказ ценен как структурно-схематическая «заготовка» замыслов писателя на будущее – тем, сюжетно-фабульных ходов, предметно-повествовательных блоков, художественно-изобразительных средств.

Показательно, что с самого начала творческого пути, с кавказских произведений Булгаков для расширения художественного пространства своих произведений и придания им особой образности обращается к соответствующим литературным источникам, иногда цитирует их, иногда прибегает к различным аллюзиям и упоминаниям. Так, во вступительной части рассказа *Необыкновенные приключения доктора* писатель, перечисляя содержащиеся в чемодане пропавшего друга вещи, называет роман *Марья Лусьева за границей* (1912), принадлежащий перу писателя А. В. Амфитеатрова. Такая деталь расширяет представление об образе героя. А характеризуя поступки казаков, писатель вспоминает своего лю-

бимого Гоголя: «Казачки народ запасливый. И веревочка пригодится» – слова Осипа из IV действия комедии *Ревизор*.

Киев – Кавказ – Москва. Три таких значимых топоса являются определяющими в творческой судьбе Булгакова. Кавказ как этап, когда начинает формироваться художественный мир Булгакова, закладывает основы образа Автора, который, в свою очередь, дополняет образ Кавказа. Обобщая наблюдения о кавказском периоде жизни и творчества Булгакова, можно отметить, что это были действительно необыкновенные приключения Доктора, врачевавшего людей, изучавшего их души и пытавшегося улучшить человеческую породу. Доктора, постепенно перерождавшегося в Мастера, который однажды смог бросить магический клич: «За мной, читатель!». На Кавказе он проходит путь: доктор – журналист – литературный критик – драматург – литератор.

Даже такой краткий анализ кавказского периода творчества М. Булгакова подтверждает, что это был напряженный и весьма наполненный событиями этап. Во-первых, формируется жанровая система булгаковской прозы: газетные статьи, фельетоны, рассказы, повести, пьесы, роман. Во-вторых, определяются его ведущие темы – образ врача, тема литературы, вопросы судьбы. В-третьих, разрабатываются композиционные приемы (рассказ в рассказе, «бесвязные» записки) и художественно-изобразительные средства: автобиографизм и документальность, авторская рефлексия, говорящее многоточие, герой-прикрытие, мотив безымянности, сон как прием, ирония, использование средств метакомментирующего порядка и многое другое, выстраивающее для более широкого когнитивно-концептуального воздействия на читателя авторский интертекстуальный дискурс.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Марина Юрьевна Сумская**
*Вячеслав Иванович Шульженко***

Россия

РАННИЙ БУЛГАКОВ В ПАРАДИГМАТИКЕ «КАВКАЗСКОГО ТЕКСТА» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Михаил Булгаков пробыл на Кавказе с октября 1919 по сентябрь 1921 года. Срок немалый, если принять во внимание тот факт, что ни один из действительно крупных русских писателей (за исключением ссыльных по делу 1825 года) ни до него, ни после не провел здесь столько времени. Именно на Кавказе Булгаков встретил ту, которая вдохновит его на создание образа Маргариты, именно сюда ему так и не удастся совершить последнее в своей жизни большое путешествие. Иными словами, Булгаков и «кавказский текст» русской литературы – вовсе не надуманная дихотомия, а реально существующая историко-литературная проблема.

Почти двухгодичному пребыванию писателя на Кавказе, не по своей воле втянутого в кровавую круговерть гражданской войны, его историко-географическому, семейно-бытовому, социально-психологическому кон-

* Кандидат исторических наук, доцент кафедры теории и истории государства и права Пятигорского филиала Российского государственного торгово-экономического университета.

** Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка Пятигорской государственной фармацевтической академии.

тексту посвящено достаточно много работ. Нам хотелось бы первостепенное внимание уделить некоторым событиям творческой биографии Булгакова, до сих пор казавшимся не столь значительными.

Обозначим этот период в хронологическом порядке с точки зрения имевших место событий. Шла мировая война. После окончания в 1916 году медицинского факультета Киевского университета, получив «степень лекаря с отличием со всеми правами и преимуществами, законами Российской Империи сей степени присвоенными», молодой врач вначале проработал несколько месяцев в прифронтовой зоне, затем в селе Никольском Смоленской губернии и городе Вязьме. В феврале 1919 года Булгаков был мобилизован как военный врач в армию Украинской Народной Республики. Есть свидетельства, что уже в конце августа того же года в идентичной функции он был призван в Красную армию, 14–16 октября вместе с частями которой вернулся в Киев, но в ходе уличных боев перешел на сторону Вооруженных сил Юга России, став военным врачом 3-го Терского казачьего полка, с которым некоторое время затем провел в Чечне, а также Владикавказе. Оттуда, минуя Баку и Тифлис, Булгаков оказывается в Батуме.

Батум для истории русской драматургии и театра город знаковый. И не только потому, что с ним связана так и не реализованная идея-мечта самого Булгакова. Этот город, долгое время имевший статус «порт-франко», пользующегося правом беспошлинного ввоза и вывоза товаров, в 1883 году посетил великий русский драматург А. Н. Островский. Описание им здешних видов можно считать едва ли не самыми лучшими пейзажными зарисовками в кавказских записках драматурга, исполненных в чисто романтическом духе («это величественная, дикая, адская красота»). Своей красотой местные пейзажи намного превосходили красоты посещенной до этого Островским Италии. Здесь же в клубе он смотрел одноактные пьесы (*Дождь и хорошая погода* и *Она его ждет*) в исполнении французской труппы. Правда, игру актеров мэтр национальной драматургии подверг довольно жесткой критике, причем с позиции именно русского театроведа. Нам в связи с Булгаковым важно подчеркнуть, что наиболее сильное впечатление на Островского оказало посещение местной мечети и встреча с дервишем, ибо написанная и поставленная Михаилом Афанасьевичем спустя тридцать пять лет пьеса *Сыновья муллы* приобретает в этом контексте совершенно иной феноменологический смысл (впрочем, как и состоявшееся задолго до этого знакомство Пушкина с дервишем во время путешествия в Арзрум).

Естественно, восприятие Кавказа у обоих драматургов сильно разнится. Островский изумляется не только картинам природы, но и красоте местных жителей, их живописным костюмам и лицам, «исполненным энергии». В письме к жене от 25 октября 1883 года он пишет:

Между здешними жителями мингрельцами, имеретинцами, гурийцами и аджарцами мы на каждом шагу встречаем таких красавцев, что просто загляденье и костюм очень живописен¹.

Пребывание в Батуме как нельзя лучше отразилось на здоровье Островского. Он почувствовал здесь небывалый прилив сил – мягкий и благотворный для груди воздух сделал свое дело. Более того, по возвращении кавказские впечатления долго не покидали Александра Николаевича.

Вчера был у меня Островский, – сообщает в письме к Н. А. Белоголовому М. Е. Салтыков-Щедрин, – который с братцем посетил Кавказ. Ужасно хвалит Батум: вот, говорит, куда ступайте! Климат – чудесный; губернатор – добрейший, а вице-губернатор – еще добрее. Вот истинное определение русской жизни².

Однако, возвращаясь к нашей теме, отметим другое. Как пишут М. Слетова и Н. Владимирский, Батум 1921 года для Булгакова – совершенное иное, «это непереносимо тяжелый период жизни: полная нищета, неопределенность будущего», что для «человека тончайшей конституции, чувствовавшего глубоко и страстно, с почти патологически развитым чувством собственного достоинства»³ особенно трагично.

В лохмотьях, с бедняцкой котомкой, он пытается хоть за осьмушку хлеба поменять на местном базаре керосинку, по-видимому, одну из тех, производство которых на батумском заводе Бунге когда-то описал его более удачливый предшественник. Только упомянем здесь, что в годы гражданской войны Батум был одним из последних маршрутов для эмиграции, которым Булгаков почему-то не воспользовался. Хотя именно здесь, убеждены названные выше авторы – сторонники мистической версии Батума в судьбе Булгакова, он принял окончательное решение стать писателем. И закончилось тоже Батумом – несостоявшейся постановкой

¹ А. Н. Островский, *Дневники*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений*, т. XIII: *Художественные произведения. Критика. Дневники. Словарь. 1843–1886*, Москва 1952, с. 125.

² М. Е. Салтыков-Щедрин, *Полное собрание сочинений*, т. 19, Москва – Ленинград, 1933–1941, с. 255.

³ М. Слетова, Н. Владимирский, *Батум – Батум. Другая Маргарита*, «НГ–Ex libris», 18.12.2003.

во МХАТе пьесы о Сталине, кавказце по происхождению, бывшем, по мнению современников, «великим драматургом», «писавшим» в те времена судьбу не только одного Булгакова.

Видимо, потому и задумываешься невольно о «нестранных» сближениях в булгаковской судьбе, связанных с Кавказом: свои первые пьесы он увидит поставленными во Владикавказе, последняя же, столь иезуитски отнятая у автора, приблизит смерть; самые «кавказские» в булгаковском творчестве и *Сыновья муллы*, и *Батум* (в первоначальном варианте – *Пастырь*) с очевидным религиозным подтекстом, несмотря на разницу в двадцать лет и конфессиональную самоидентификацию действующих лиц. То есть с Кавказом оказались едва ли не мистически связанными первый драматургический опыт Булгакова и замысел последней, так и не поставленной на сцене пьесы. Но если ее считать последней главой булгаковской сталиниады, то, без сомнения, одну из самых ранних пьес – *Сыновья муллы* – мы склонны рассматривать в качестве ее своеобразной прелюдии. Диалог со Сталиным, приведший к роковому финалу, несомненно, начался уже тогда, когда оба будущих «контрагента» вряд ли подозревали о существовании друг друга, один – уж точно. Думается, кавказский период жизни Булгакова без труда выстраивается как некое объемное и стереофоничное повествование с сюжетами, которые, несмотря на очевидное мифологическое происхождение, можно рассматривать в русле сталинской темы, одной из характерных для «кавказского текста». Например, давно отмеченная булгаковедами сцена в *Сыновьях муллы*, когда Идрис в духе будущего Иешуа Га-Ноцри выскажет абсолютно кощунственную с точки зрения «отца всех народов» мысль о насилии любой власти, от которой «одни несчастья и горе» и которую необходимо уничтожить. Там же впервые заявит о себе всегда беспокоившая Сталина проблема интеллигенции и революции (отсюда – сценический успех *Дней Турбиных*), а также проблема столь ненавидимого бывшим семинаристом милосердия, к которому спустя всего лишь десять лет будет тщетно взывать в письме к вождю отчаявшийся художник. Мулла Хассбот вообще произносит по поводу арестованного старшины чрезвычайно важную для понимания тогдашнего душевного состояния Булгакова, вызванного навязчивой идеей отъезда из страны, фразу-заклинание: «Конечно, его надо отпустить, он – свой человек», которую так никогда и не произнесет герой *Батума*. В свете только что сказанного такую же знаковую в дальнейшей судьбе Булгакова приобретает и принадлежащая революционеру Идрису реплика:

Бежать нужно только тогда, когда опасность уже настоящая и ничего против нее поделать нельзя, иначе поступают только трусы⁴.

Булгаков, уточним, сочинил за время своего пребывания на Кавказе пять пьес; две из них были поставлены на сцене театра во Владикавказе в 1921 году: в середине марта – *Парижские коммунары*, а 15 мая – в день рождения писателя – *Сыновья муллы*. Много не скажешь о судьбе этих пьес, не представляющих, на первый взгляд, значительного интереса для воспитанных на *Мастере и Маргарите* читателей, равно как и о не блещущей стилистическими изысками ранней публицистике, фельетонах или эссе. Но без них, мы убеждены, не **понять этого очень неординарного человека**, разобраться в сути и причинах того гениального художественного результата, которого Булгаков достигнет в своем последнем романе. Особенно это касается *Сыновей муллы*, написанных, по признанию Булгакова, втроем («Я, помощник поверенного и голодуха»), хотя пьеса, если судить по сохранившемуся суфлерскому экземпляру русского текста, с ним вообще не сопоставима ни по одному из художественных признаков. Но в данном случае речь об авторской позиции – позиции, не терпящей глупости, спекулятивных претензий на интеллектуальное и морально совершенство, которая по природе своей требует быть предельно точной. В повести *Записки на манжетах*, воссоздающей с достаточной автобиографической точностью историю написания пьесы, есть в каком-то смысле сократическая по типу сцена:

...Через семь дней трехактная пьеса была готова. Когда я перечитал ее у себя, в нетопленной комнате, ночью, я, не стыжусь признаться, заплакал! В смысле бездарности – это было нечто совершенно особенное, потрясающее! Что-то тупое и наглое глядело из каждой строчки этого коллективного творчества⁵.

Объективности ради укажем, что в рассказе *Богема*, написанном спустя три года после пьесы, позиция рассказчика-моралиста в той же ситуации предстает более скептической, предельно сконцентрированной на сфере привычек и обычаев – не случайно уже получивший в *Богеме* фамилию помощник поверенного Гензулаев характеризуется всего лишь как «специалист по быту».

К «нестранным» сближениям следует причислить и уже упомянутую батумскую встречу Булгакова с прототипом Маргариты – об этой жен-

⁴ М. Булгаков, *Сыновья муллы*, цит. по: Б. В. Соколов, *Булгаковская энциклопедия*, Москва 1996, с. 585.

⁵ М. Булгаков, *Записки на манжетах*, Москва 1990, с. 94.

щине будут вспоминать, совсем не случайно вновь встретившись в одном из московских переулков спустя десять лет, художник и его муза. Из этого же ряда *Грядущие перспективы*, написанные в сумерках кавказского апокалипсиса и похожие на эпитафию, а *Неделю просвещения* вообще следует рассматривать как предвидение начавшейся вскоре тотальной просветительской обработки большевиками малых кавказских народов. И это не говоря о многочисленных кавказских аллюзиях, которые знакомый с современными исследовательскими практиками читатель при желании без труда найдет едва ли не в каждом произведении Булгакова 1920–1930-х годов. Достаточно, скажем, заняться всего лишь феноменологией сугубо бытовых атрибутов того периода жизни писателя, чтобы в обыкновенном и очевидном обнаружить экзистенциальное содержание. Взять, хотя бы, ту же «лампу под зеленым абажуром». Или уже давно отмеченное булгаковедами присутствие в ранних редакциях *Мастера и Маргариты* Гарася Педулаева, явно срисованного с вынужденного соавтора *Сыновей муллы* кумыка Пейзулаева, преобразенного в конечном варианте романа в директора Театра Варьете Степана Богдановича Лиходеева, заброшенного, кстати, вначале опять-таки не в Ялту, а во все тот же судьбоносный для писателя Владикавказ. Поразительно многозначен в связи с хрестоматийным воландовским афоризмом «рукописи не горят» и фрагмент в *Записках на манжетах*, где о пьесе *Сыновья муллы* сказано следующее:

Я начал драть рукопись. Но остановился. Потому что вдруг, с необычайной чудесной ясностью, сообразил, что правы говорившие: написанное нельзя уничтожить! Порвать, сжечь... От людей скрыть. Но от самого себя – никогда! Кончено! Неизгладимо. Эту изумительную штуку я сочинил. Кончено!..⁶

Так Булгаков никогда не скажет о *Батуме*, написанном тоже, признаемся, не на волне творческого вдохновения, однако аккуратно набело перепечатанном и оставленном «для потомков».

Теперь несколько слов о самом событии театра на революционном Кавказе. Данный факт, учитывая ведущуюся уже не первый год полемику с американскими оппонентами, требует от нас небольшого, но, тем не менее, необходимого историко-культурного комментария. Человеку идеологически ангажированному, такому, скажем, как Э. Томпсон, воспринимающей Кавказ по одиозным из-за своей антирусской природы парадигмам, или нынешнему ее соотечественнику Х. Раму, может показаться полной абсурда сама мысль о том, что в кавказских городах Рос-

⁶ Там же.

сийской империи уже с середины XIX века, (задолго до окончания войны с горцами имама Шамиля!) были открыты и пользовались колоссальной популярностью драматические театры. Естественно, они создавались по принятому тогда театральному имперскому канону, русская культура имела статус европейской элитной культуры, важность которой никто не ставил под сомнение. Тогда вряд ли кто задумывался о грядущей эпохе мультикультурализма, которая буквально потребует девальвации идеала культурного совершенства, казавшегося просто самоочевидным для самой сути западной цивилизации на протяжении столетий. Более того, при этих театрах, учитывая полиэтничный состав постоянно проживающего здесь населения, существовали национальные труппы, в случае с Булгаковым – ингушская, подчеркнем, в столице современной Республики Северная Осетия – Алания.

Совершенно искренне, без какого-либо подобострастия издававшийся в Париже в 1908–1911 годах журнал «Мусульманин» писал: «Наше отечество – не Бухара, а Россия», подчеркивая тем самым значимость русской и, шире, европейской, культуры для мусульманских народов империи. Только представьте нечто подобное в тогдашнем завоеванном англичанами Белуджистане, захваченном французами Магрибе или индейских резервациях США! В одно мгновение надуманными покажутся при таком сопоставлении приписываемые России «постколониализм», порабощение этнокультур кавказских народов, насаждение имперской системы ценностей и пр.

Примечательно, что отмеченный выше историко-культурный феномен с непривычной для него изобразительной щедростью описал все тот же А. Н. Островский, посетивший Тифлис осенью 1883 года.

При моем входе в ложу поднялся занавес, – сообщает он в своем дневнике, – вся грузинская труппа в национальных костюмах была на сцене. Режиссер и артист труппы Васо Абашидзе прочел мне приветственный адрес, очень тепло и умно написанный, а грузинский поэт Цагарелли прочитал свое стихотворение на грузинском языке, затем под аккомпанемент оркестра труппа запела по-грузински многолетие, вся публика встала и обратилась к моей ложе, – многолетие, по требованию, было повторено⁷.

Вначале артисты на грузинском языке показали Островскому второй акт из пьесы *Доходное место*, причем драматург особо отметил исполнение ролей Фелисаты Герасимовны, Полины и Юсова, отдельно pobla-

⁷ А. Н. Островский, *Дневники...*, с. 417.

годарив артисток М. Сапарову-Абашидзе и Н. Габуня, сказав, что пока они живы, будет жива и его Полина.

Я и прежде слышал, что у грузин есть хорошая труппа, а сегодня сам убедился, что вы действительно хорошо играете. Мое удивление тем более велико, что вы так прекрасно разыграли пьесу, составленную не из ваших нравов. От души вас благодарю за честь и хорошую игру⁸

– сказал искренне тронутый Островский.

После антракта были представлены две пьесы на темы из жизни грузинских крестьян, сопровождавшиеся музыкой, песнями и танцами. Несколько позже Островский посещает тифлисский любительский театрально-драматический кружок, где смотрит *Не в свои сани не садись*, оставаясь вполне довольным игрой актеров. Впоследствии он не раз с теплотой вспоминал свое пребывание в Тифлисе и даже признавался, что пьеса *Без вины виноватые* вряд ли могла быть написана, если бы его во время работы не вдохновляла благодарная память тифлисцам за радушный прием.

У Булгакова все, естественно, менее помпезно, но зато:

В тумане тысячного дыхания сверкали кинжалы, газыри и глаза. Чеченцы, кабардинцы, ингуши, – после того, как в третьем акте геройские наездники ворвались и схватили пристава и стражников, – кричали: Ва! Подлец! Так ему и надо! За кулисами пожимали руки.– Пирикрасная пьеса! И приглашали в аул...⁹

Фрагмент, повествующий об Островском и еще раз несколько неожиданно наводящий на мысль о некоем сходстве его с Булгаковым, на первый взгляд выглядит беспочвенной выдумкой, но представляется все более объективным при оценке обоих драматургов как моралистов. Не станем об Островском – после Крылова он главный моралист Золотого века, моралист во французской трактовке этого понятия, сферой которого является то, что в русской языковой картине мира принято называть «нравами». Въедливые П. Вайль и А. Генис не случайно в очерке о драме *Гроза* увидели в ней, прежде всего, моральную отповедь флюберовской *Госпоже Бовари* (см. *Уроки изящной словесности*). Булгаков же в этом смысле нам также видится моралистом, роль которого вообще представляется чрезвычайно интересной, едва ли не запрограммированной в «кавказском тексте» русской литературы. И в этом смысле Булгаков выступает продолжателем родившейся за сто лет до него литературной

⁸ Там же, с. 165.

⁹ М. Булгаков, *Записки на манжетах...*, с. 67.

традиции, восходящей к кавказским произведениям Пушкина (от *Путешествия в Арзрум* до *Сказки о Золотом петушке*), Лермонтова (от *Валерика* до *Героя нашего времени*), Толстого (от *Рубки леса* до *Хаджи-Мурата*) и других.

Для нас особой значимостью обладает и тот факт, что кавказские произведения Булгакова противостоят всем последующим – и *Батуму* в том числе – своей апелляцией не к октябрьской, а февральской революции 1917 года, которую в тот период писатель даже не сопоставлял с большевистским переворотом, одновременно предъявляя ей серьезные претензии в тех же *Грядущих перспективах*. Естественно, Булгакову нет дела до национальной политики Ленина по отношению к малым народам, и его всего лишь однажды провозглашенный призыв «Да здравствует Ингушетия!» хотя и противоречил идеологии белого движения, исключавшей даже в самых своих долгосрочных планах создание каких-либо форм национальных автономий на юге России, в дальнейшем нигде и ни в чем не получил своего подтверждения. В то же время нельзя упрекать Булгакова в неискренности, когда он ругает за отделение Ингушетии от России. Его непоколебимая позиция относительно права народов на национальное самоопределение, восходящая к его «кантианскому» пониманию свободы, никак не соответствовала представлениям о свободе самих горцев. В массе своей кавказцы в социо-культурном и ментально-психологическом отношении совсем не походили на русских, а толстовская констатация по поводу родства душ чеченцев и гребенских казаков уже тогда воспринималась образованными людьми как романтический штамп «а-ля Фенимор Купер». Исторической объективности ради следует отметить, что лозунги большевиков в этом смысле на Кавказе оказались более приемлемыми, нежели взгляды дореволюционных кадетов на федеральное устройство России, отсюда и та реакция местных зрителей на постановку *Сыновей муллы*. «Ва! Подлец! Так ему и надо!», – передает, напомним, рассказчик в *Богеме* их отношение к наказанию старшины селения Магомет-Мирзы в конце спектакля. И вообще, обещания национального самоопределения для всех народов, данные большевиками, больше устраивали кавказских националистов, почему они и сделали ставку на «красных», которых, если честно, также особо не симпатизировали, но без военной машины которых обойтись уже никак не смогли бы. Театральную деятельность Булгакова того времени, сотрудничество с большевиками (под видом кумыка Гензулаева), можно интерпретировать как один из первых экспериментов национальной политики большевиков, в которую так и не смогли «вписаться» более заметные фигуры Серебряного века

В. Хлебников и О. Мандельштам, оказавшиеся в то же время в тех же самых местах (иное – Сергей Городецкий, но это – отдельная тема).

Провозглашая свободу для Ингушетии, Булгаков при этом вовсе не мыслит какой-либо автономии для Украины, он словно помнит о предупреждениях все тех же кадетов о гибельности предоставления «маленьким нациям» тех же функций, которые имеют другие российские национальности. Он словно предчувствует, что совсем скоро наступит время, говоря словами Д. Бранденбергера, когда

[...] русским в новой федерации придется постоянно доказывать свою политическую полноценность в сравнении с малыми народами¹⁰.

Не лишено логики и ранее высказанное специалистами предположение, что кавказская одиссея Булгакова укрепила его во мнении, что здешние народы очень сильно отличаются от русских в культурном, социальном и психологическом отношении, и поэтому их отделение от России не может нанести последней вреда. Правда, в связи с этим мы можем только предполагать, какое место в размышлениях художника занимал вопрос о происхождении Сталина, вскоре воцарившегося в Кремле, и о тех последствиях, к которым может привести Россию кавказская политическая экспансия. А в том, что этот вопрос не мог не занимать Булгакова, говорит очень многое, особенно в подтексте *Батума*, в расстановке действующих лиц, их речевых интенциях, всякого рода оговорках.

Уверены, что сказанное выше есть проявление честного взгляда на кавказский период творчества Булгакова, медленное, проницательное, по возможности деликатное комментирование, которое не следует путать со столь неприемлемой для нас политкорректностью, приведшей на современном Кавказе к неисчислимым бедам. После событий на Манежной площади в декабре 2010 года стало ясно, что идеологией, страшной

¹⁰ Д. Бранденбергер, «Выдвинуть на первый план мотив русского национализма»: споры в сталинских идеологических кругах. 1941–1945 гг., в кн.: *Государство наций: империя и национальное строительство в эпоху Ленина и Сталина*, сборник статей под ред. Р. Суни и Т. Мартина, Москва 2011, с. 271. Символично, что данная книга вышла под эгидой Президентского центра им. Б. Н. Ельцина, который в начале президентской карьеры в духе своих первоучителей так же конъюнктурно решительно заявил о приверженности федерализму в ставшей роковой фразе о суверенитете. Как и в свое время Ленин, наблюдая за распадом имперского пространства из-за набирающего мощь национализма, посчитал, что бывшее пренебрежение федеративным принципом теперь не просто несовременно, но и крайне опасно. Мог ли тогда первый президент России предполагать, что национальное начало, в конечном счете, возьмет верх над имперским принципом, и в стране даже спустя двадцать лет по-прежнему самым острым будет оставаться вопрос о создании многоэтничной русской нации?

язвой разъедающей российское общество, стал национализм. В связи с этим представляет несомненный интерес отношение к национализму молодого Булгакова, фигуры пограничной между Серебряным веком и новой советской литературой, оказавшегося на Кавказе в то время, когда там решались судьбы многих народов рухнувшей империи. Булгакова невозможно назвать собственно националистом, ибо никакого теоретического знания по этому поводу он никогда не демонстрировал, да, по всей видимости, и не имел. Тем более далек писатель от марксизма, утверждавшего, что национализм является одним из страшных порождений буржуазного строя. Создается впечатление, что Булгаков кавказского периода – стихийный кантианец (как, кстати, и многие другие крупнейшие писатели XX века – от Пастернака до Битова), признающий моральную философию великого немецкого философа, который только в автономии субъекта видел возможность полного проявления свободы. Отсюда всего лишь шаг до провозглашения автором *Сыновей муллы* лозунга «Да здравствует свободная Ингушетия!» и призыва «защищать свободу Ингушетии», что, говоря современным политическим языком, есть интенция к установлению нового мирового порядка.

Вот почему мы придаем столь важное значение тому обстоятельству, что творческая история Михаила Булгакова по-настоящему началась со своеобразной декларации, написанной в эссеистской форме. Этот жанр, к сожалению, не привлекал к себе особого внимания исследователей булгаковского творчества – по причинам, вытекающим из наглядной оппозиционности произведения не только идеологическим, но, что, думается, важнее в нашем случае, эстетическим приоритетам эпохи. *Грядущие перспективы* – блестящий образец жанра эссе, причем в его лучшем, совершенном с точки зрения формально-содержательных принципов, «французском» понимании. Написанное в 1919 году, в самом начале творческого пути, эссе, тем не менее, помогает достаточно четко представить личность его автора, понять, благодаря чему, собственно, стал возможным спустя два десятилетия феномен великого романа. Одновременно *Грядущие перспективы* – очень специфическая форма прозы, ставшая впоследствии, как это ни покажется странным на первый взгляд, ярким идентифицирующим признаком «кавказского текста» русской литературы (О. Мандельштам, С. Липкин, В. Гроссман, А. Битов, М. Синельников, Д. Быков, С. Шаргунов, В. Бондаренко). И пусть произведение не о самом Кавказе, ибо дело в данном случае не в теме, а в хронотопе (органичном синтезе времени, места, настроения и способа написания). Только заявляющий о себе в литературе автор обращается

к самой злободневной на тот момент для общества теме и медитирует над ней, не упуская при этом ни малейшего нюанса и не размениваясь (!) ни на одну не соответствующую исторической значимости вопроса коннотацию. Это эссе резко противостоит в целом и *Запискам на манжетах*, и *Необыкновенным приключениям доктора*, и *Запискам юного врача*, которые Булгаков начал писать еще во время гражданской войны. Попробуем наложить проекцию общеизвестного, давно описанного текста на скрытый (вызванный ощущением какой-то дотоле господствовавшей, кем-то властно наложенной и преднамеренной недосказанности) биографический, идеологический, исторический контекст, дабы обнаружить новые смыслы в, казалось бы, окончательно и категорически понятом. Это напоминает поиск утаенного, без обнаружения которого невозможно составить целостный взгляд на личность творца, на ему только одному присущий способ высказывания, благодаря которому нам возвращается так недостающее ощущение драматического диалога «жизни» и «текста», что, добавим, требует одновременно и демистификации метафизики, без упоминания которой сегодня не обходится ни один разговор о Булгакове.

Кавказский след, подчеркнем в заключение, в творчестве Булгакова довольно заметен и постоянен. Конечно, это совсем другое, в отличие от Золотого века, отношение к Кавказу. Оно на исходе Серебряного века требует специального пояснения, ибо русская классика совершенно иначе воспринимала столь знаковый для нее пространственно-художественный феномен. Если сопоставить эстетический опыт «свидания с Кавказом» в двух исторических эпохах отечественной словесности – Золотого (от Пушкина до Островского) и Серебряного (от Брюсова до Мандельштама) веков – то без труда выяснится их очевидное несходство, более того – противостояние. Спор с классической русской «кавказиадой» XIX века в слабой форме пронизывает едва ли не каждый текст Булгакова, связанный в той или иной мере с этим идентифицирующим отечественную словесность географическим понятием – от эссе *Грядущие перспективы* до *Необычайных приключений доктора* и *Записок на манжетах*. К примеру, только одной силой мысли Булгаков преобразил, казалось бы, непоколебимый в глазах русского читателя кавказский романтический пейзаж, сведя его к шашлычным завтракам «на фоне самых постылых гор, какие есть в мире»; демонстративно дискредитировал главный кавказский тотем – кинжал (из «неважной стали»), низвел воспетых в эпосе коней до «поджарых лошадей» и совсем уж намеренно уничтожительно упомянул «отвратительную, выворачивающую душу музыку». Находя-

щийся в полном жизненном расстройстве автор пьесы в *Богеме*, давно смирившийся с неизбежностью голодной смерти, одновременно словно заискивает перед кавказцем-спасителем, произнося крайне двусмысленную с точки зрения самооправдания фразу о том, что он тоже ненавидит литературу и даже сильнее того самого Гензулаева.

Думается, из-за вот этого отсутствия политкорректности прежняя критика и выдавила Булгакова из хрестоматийных авторов «кавказского текста», памятуя о казусе осетин и Лермонтова, которому в связи с Булгаковым вновь не везет, так как создавая свою верификацию «кавказского текста» (очень похожую на ту, что формируется как догма художниками Серебряного века), он осуществляет тотальную демистификацию Кавказа, и, прежде всего, его первопоэта – Лермонтова. Если художника в данном случае выдает безошибочное чувство стиля, не сводящееся только к эстетике или красоте слога, то анализатора действительности – проникновение во внутреннюю структуру артефакта, специфичного для человека.

Подчеркнем, что все эти тексты (или их фрагменты), будучи смонтированы в определенном хронико-событийном порядке, самым естественным образом воспринимаются любознательным читателем как интереснейший пример «интеллектуальной биографии» – жанра, органично соотносимого в наше время с одной из наиболее популярных разновидностей научной литературы. Тем более, когда это касается таких личностей, как Булгаков, которые в силу различного рода исторических обстоятельств (чаще всего, находясь в течение многих лет под угрозой обвинения в нелояльности к правящему режиму) вынуждены манипулировать фактами прошлой жизни, прибегая ко всякого рода ухищрениям. Спустя время читатели перестают видеть за ними некие аллюзии, воспринимая их в чисто эстетическом отношении, и только дотошный биограф будет вновь и вновь декодировать «загадочные» места в текстах любимого автора, оправдывая это отсутствием традиционных источников биографии.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Алла Александровна Шелаева**

Россия

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БУЛГАКОВА: АНЕКДОТ У Н. С. ЛЕСКОВА И М. А. БУЛГАКОВА

Тема *Традиции русской классической литературы в творчестве М. А. Булгакова*, несмотря на многократные обращения к ней исследователей, до сих пор не является исчерпанной. В. Я. Лакшин, который неизмеримо много сделал для возвращения произведений М. А. Булгакова из забвения, обнаружил в творчестве писателя осязаемое влияние литературы начала XX века – произведений Андрея Белого, Алексея Ремизова, символистской прозы и романтического модерна. В частности, он отметил переклички *Белой гвардии* с романом *Огнем и мечом* Генриха Сенкевича¹.

Наблюдения Лакшина оказались важной вехой в развитии темы и послужили импульсом для поисков дальнейших исследователей. М. С. Петровский в содержательной книге о киевских контекстах Булгакова *Город и Мастер* провел убедительные параллели с творчеством А. И. Ку-

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

¹ В. Я. Лакшин, *Мир Михаила Булгакова*, в кн.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 1, Москва 1989, с. 23.

прина и В. Винниченко². Б. В. Соколов назвал десятки имен авторов XX века, произведения которых Булгаков использует в разных целях. Черпая материал у предшественников, Булгаков наделяет своих героев чертами характера и внешностью известных литературных персонажей, воскрешает мотивы отдельных произведений, описывает бытовую сторону жизни эмигрантской среды и советскую действительность. Среди предшественников, по мнению Соколова, можно назвать А. В. Амфитеатрова, М. М. Зощенко, А. Н. Толстого, Л. Н. Андреева, Р. Б. Гуля, А. Т. Аверченко и других³. Однако обратим внимание на выводы Лакшина, который считал, что влияние XX века «с лихвой перекрывается мощным излучением традиции», воспринятой Булгаковым от русского XIX века: Пушкина с его *Капитанской дочкой*, Гоголя с украинскими повестями, Достоевского с *Бесами* и *Братьями Карамазовыми*, чеховских пьес и Толстого⁴. Следует также отметить, что Максимилиан Волошин, современник Булгакова, усматривал в нем тип писателя XIX века: он утверждал, что дебют Булгакова (роман *Белая гвардия*), сразу давший писателю литературное имя, можно сравнить только с дебютами Толстого и Достоевского⁵. Важно в приведенном Лакшиным перечне имен писателей, оказавших влияние на Булгакова, учесть и те сведения, которые исходят от самого М. А. Булгакова. В известном письме Правительству СССР от 28 марта 1930 года он, отмечая черты своего творчества, выступающие в его сатирических повестях, называл своим учителем также и М. Е. Салтыкова-Щедрина⁶.

Большинство исследователей, ищущих корни прозы Булгакова в русской классической литературе, видит в нем продолжателя сатирических традиций прозы Гоголя и восприемника его мистического начала. Принято считать, что из гоголевских произведений Булгаков черпал краски для изображения «бесчисленных уродств» современной ему действительности. Среди тех, кто разрабатывал этот вопрос, прежде всего надо назвать М. О. Чудакову⁷ и В. А. Чеботареву⁸ с их убедительными сопоставле-

² М. Петровский, *Мастер и город*, Санкт-Петербург 2008, с. 214–219.

³ Б. В. Соколов, *Михаил Булгаков: загадки творчества*, Москва 2008, с. 29, 38, 105, 108, 178, 189.

⁴ В. Я. Лакшин, *Мир Михаила Булгакова...*, с. 23.

⁵ Там же, с. 24.

⁶ М. А. Булгаков, *Правительству СССР*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, Москва 1990, с. 446.

⁷ М. О. Чудакова, *Булгаков и Гоголь*, «Русская речь» 1979, № 2, с. 38–48; № 3, с. 55–59.

⁸ В. А. Чеботарева, *О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова*, «Русская литература» 1984, № 1, с. 166–176.

ниями Булгакова и Гоголя. Однако на этот счет были и свои сомнения. К попытке историков литературы представить Булгакова как продолжателя духовных традиций классической прозы XIX века с осторожностью отнесся один из авторов сборника *Творчество Михаила Булгакова* (1995) Н. К. Гаврюшин. Тем не менее, он счел правомерным сравнение художественных приемов Гоголя и Булгакова, позволяющее проникнуть в его творческую лабораторию и в конечном счете уяснить степень гоголевского влияния и оригинальности Булгакова⁹. У Гаврюшина имеются единомышленники среди современных исследователей. В центре их внимания, прежде всего, роман *Мастер и Маргарита*, вызывающий острый интерес в связи с новым его прочтением и попыткой обозначить место этого произведения в христианской культуре. В России сегодня идут ожесточенные споры о проблематике и идейном содержании романа¹⁰. Многие видят в нем многочисленные отступления от духовных традиций русской прозы XIX века с ее богопознанием, стремлением передать мистический опыт христианской веры, религиозное состояние духа, доминантой христианско-философских универсалий. В контексте этих споров вновь встает вопрос о влиянии Гоголя. Необходимо, однако, признать, что на данном этапе внимание исследователей привлекает не столько близость художественных приемов Булгакова и Гоголя, сколько отдельные концептуальные различия их взгляда на мир. Так, О. Б. Сокурова в своей статье *К вопросу о соотношении света и тьмы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»* охарактеризовала влияние Гоголя на Булгакова как ограниченное и не видит в Булгакове полноправного литературного наследника автора *Вечеров на хуторе близ Диканьки* и мистической петербургской прозы. Выводы О. Б. Сокуровой основаны на анализе тех эпизодов романа *Мастер и Маргарита*, где звучит смех. Исследовательница настаивает на том, что булгаковский смех в данном случае отличен от гоголевского своей особой природой. Он «по преимуществу глумлив, презрителен, а подчас и жесток»¹¹. По ее убеждению, смех в романе Булгакова «не излетает из светлых недр души» и вовсе не скрывает «невидимые миру слезы» автора, а исходит «из недр волан-

⁹ Н. К. Гаврюшин, *Нравственный идеал и литургическая символика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в кн.: *Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография*, отв. ред.: Н. А. Грознова, А. И. Павловский, Санкт-Петербург 1995.

¹⁰ Диакон А. Кураев, *Мастер и Маргарита: за Христа или против?*, Москва 2006.

¹¹ О. Б. Сокурова, *К вопросу о соотношении света и тьмы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, «История и культура: Исследования. Статьи. Публикации. Воспоминания», вып. 8, Санкт-Петербург 2010, с. 143.

довской веселой компании», которая с его помощью возвышается над «жалким человеческим стадом»¹². Нам представляется, что, делая подобные выводы, не следует забывать, что изображение негативных явлений современной Булгакову действительности и приемы сатирического ее разоблачения могли явиться в романе также следствием совсем другого, не гоголевского влияния. Они воспринимаются как творческое продолжение классических традиций русской литературы, сформировавшихся в большей степени в произведениях Щедрина, который был беспощаден к людским слабостям и порокам. Это и дает право героям Булгакова обладать особой смеховой культурой. В то же время, необходимо заметить, что влияние Гоголя на Булгакова вышесказанное никак не отвергает. Оно было широко, многообразно и в высшей степени осмыслено последним. Булгаков не только опирался на гоголевский опыт в области поэтики или пытался с помощью осмеяния негативных явлений социальной действительности обозначить некий положительный идеал и подтолкнуть своего читателя к активному духовному поиску. Он стремился активизировать его культурную память, обратиться к гоголевским темам и образам, вошедшим в русскую культуру. Б. В. Соколов в книге *Булгаков: Загадки творчества*, например, показывает, как Булгаков пользуется этим богатым гоголевским арсеналом при создании собственных образов. Например, он отмечает в качестве гоголевских комических черты в образе генерала Чарноты (*Бег*), который, как Хлестаков, питал страсть к карточной игре и осуществил намерение этого гоголевского персонажа продать штаны ради обеда¹³.

Имя Лескова в ряду писателей, оказавших влияние на творчество Булгакова, в ранних работах булгаковедов не возникает. Напротив, некоторые из них, в частности, уже упомянутый Н. К. Гаврюшин, категорически настаивают на отдаленности Булгакова от той духовной традиции, к которой принадлежали Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков и Н. В. Гоголь – автор *Рассуждений о Божественной литургии*¹⁴, и тем самым пытаются разделить их в культурном пространстве неодолимой пропастью. Однако мы должны отметить, что на протяжении двух последних десятилетий многое изменилось в восприятии творчества и Булгакова, и Лескова. Произведения этих писателей многократно переиздавались, комментировались, изучались в разных аспектах. Тем самым был накоплен важный материал, служащий дополнительным обоснованием их литератур-

¹² Там же.

¹³ Б. Соколов, *Михаил Булгаков: загадки...*, с. 178.

¹⁴ Н. К. Гаврюшин, *Нравственный идеал...*, с. 34.

ного родства. В результате этого обстоятельства открылись горизонты для изучения произведений Булгакова и Лескова в сравнительном ракурсе. По нашим наблюдениям, в творчестве обоих со всей очевидностью обнаруживают себя особенности, выраженные общими чертами. Лесков и Булгаков используют похожие повествовательные приемы, в их произведениях просматриваются отдельные параллели и совпадения на текстуальном и смысловом уровнях. В связи с этим внимания заслуживает значительное по своим итоговым выводам исследование А. А. Горелова о построении текстов Булгакова, в которых в качестве важного сюжетно опорного ингредиента автор использует анекдот в широком смысле слова, генетически восходящий к устной разговорной традиции.

Анекдотизм, – писал А. А. Горелов, – как органическое свойство булгаковского художнического сознания может быть продемонстрирован различно. Но главное заключается в том, что он практически конгениален анекдотизму крупнейших отечественных предшественников Булгакова – Гоголя, Щедрина, Лескова¹⁵.

Лесков как литературный предшественник Булгакова представлен здесь впервые, и в контексте размышлений об испытанных Булгаковым литературных влияниях выводы А. А. Горелова обретают особую важность.

Прежде чем обратиться к текстам Булгакова и Лескова для подтверждения вышесказанного, имеет смысл типологически сопоставить их писательские судьбы и обозначить их мировоззренческие и культурные позиции, несомненно, определившие литературное родство. Оба были связаны с Орловщиной, где Лесков родился в 1831 году и провел первые 18 лет жизни. У Булгакова в Орловскую землю, где есть «плодородный для русского гения, – как писал В. Я. Лакшин, – пласт национальных традиций, полнозвучия неиспорченного родникового слова, которое сформировало талант Тургенева, Лескова, Бунина, а позже Замятина», уходили родовые корни¹⁶. Другое важное совпадение – Киев. Университет Святого Владимира, университетская среда, напряженная интеллектуальная жизнь, художественные и театральные традиции, городские периодические издания и книжные магазины – все это, конечно, в разные годы, стало питательной культурной почвой для формирования и Лескова, и Булгакова. Не случайно М. С. Петровский в главе *Писатели из Ки-*

¹⁵ А. А. Горелов, *Устно-повествовательное начало в прозе Михаила Булгакова*, в кн.: *Творчество Михаила Булгакова...*, с. 59.

¹⁶ В. Я. Лакшин, *Мир Михаила Булгакова...*, с. 10.

ева своей книги *Мастер и город* называет Лескова киевским писателем и представляет его *Печерских антиков* (1883) как первую художественную попытку освоения темы города на киевском материале. Лесков жил в Киеве с 1849 по 1857 и с 1860 по 1861 год и никогда впоследствии не терял связи с этим городом. В Киеве, как позднее и у Булгакова, началось писательство Лескова в газете «Современная медицина» профессора киевского университета доктора Вальтера. Еще одним фактом биографии писателей, сближающим их типологически, стало длительное сотрудничество с периодической печатью – журналистская работа, которая заострила перо, научила видеть окружающий мир и ощущать биение пульса времени. Вероятно, все это вместе позволило и Лескову, и Булгакову выйти на тот уровень культуры и обрести тот человеческий опыт, которые способствовали их приходу в литературу. Писателей сближает и еще одно обстоятельство. Важной чертой творчества обоих является бескрайняя насыщенность их произведений «чужим словом» – скрытыми и явными цитатами, вариациями заимствованных мотивов и образов. Эта интертекстуальность имеет, на наш взгляд, одинаковые причины. И Лесков, и Булгаков бессознательно и естественно, как носители современной культуры, осуществляли с помощью своих текстов трансляцию культурного наследия последующим поколениям. И, наконец, последнее, но, может быть, самое главное, что психологически обусловило особенности личности каждого из писателей. Они были отлучены от литературы, выброшены из современного им литературного процесса как не отвечающие содержанием своего творчества господствующим в литературе тенденциям. Это породило и у Лескова, и у Булгакова неодолимое стремление во что бы то ни стало противостоять этим внешним обстоятельствам и продолжать наперекор им заниматься писательством.

Чтобы объяснить сюжетные параллели, тематические переключки, близость повествовательных приемов и многое другое, что при ближайшем рассмотрении связывает творчество Лескова и Булгакова, необходимо ответить еще на один вопрос – знал ли Булгаков творчество Лескова. Мы не располагаем сведениями о том, что именно Михаил Афанасьевич читал из его произведений, но можем сделать некоторые предположения. Благодаря дружеским отношениям с Е. И. Замятым Булгаков, конечно, был знаком с *Левшой*. Это произведение Лескова было инсценировано последним для МХАТа и шло на его сцене до 1929 года под названием *Блоха*. Реминисценции бессмертного сюжета об искусном тульском мастеровом, подковавшем блоху, встречаются в пьесе Булгакова *Батум* (IV действие, 9-я картина). Булгаков интерпретирует его иронически в связи

с тем, что его пересказывает император Николай II, изображение которого в 1939 году по цензурным условиям могло быть только негативным. Лесковский гимн русскому талантливому человеку в пьесе Булгакова переиначен: в нем звучат ноты, снижающие его высокий смысл. Николай II восхищается искусством тульского почтового чиновника, который послужил отечеству тем, что выучил канарейку петь гимн *Боже, царя храни* и преподнес ее в качестве подарка императору. Умиляясь, самодержец восклицает, обращаясь к одному из своих министров: «Среди тульских чиновников вообще попадаются исключительно талантливые люди»¹⁷.

Некоторые сведения о составе библиотеки Булгакова, полезные для изучения круга его чтения, можно почерпнуть из его переписки. В письме 1932 года П. С. Попову, другу и биографу писателя, Булгаков с горечью и разочарованием сообщает о том, что вынужден постоянно заниматься инсценировками:

Я смотрю на полки и ужасаюсь: кого, кого еще мне придется инсценировать завтра: Тургенева, Лескова, Брокгауза – Ефрона, Островского? Но последний, по счастью, сам себя инсценировал...¹⁸

Из этого письма можно сделать вывод, что Булгаков располагал текстами Лескова, и его собрание сочинений стояло на книжных полках в кабинете писателя.

Теперь, возвращаясь к выводам А. А. Горелова об анекдотизме как органическом свойстве художнического сознания Булгакова, мы можем с большей уверенностью связать это явление с наследием Лескова. В большинстве его художественных произведений анекдот (это может быть короткий рассказ не только устного жанра, но и заимствованный из разного рода письменных источников) становится организующим началом сюжета. Лесков часто составляет сюжет из небольших глав-эпизодов анекдотического, то есть шуточного, содержания с неожиданной и остроумной концовкой. Эту модель сюжетообразования Лесков виртуозно использует не только в коротких рассказах, но в больших повествовательных формах, например, в сатирических хрониках *Смех и горе* (1873) и *Заячий ремиз* (1894, опубликована в 1917). Данные произведения не в меньшей степени, чем гоголевская мистическая проза, предвещали появление в русской литературе *Дьяволяды* Булгакова (1925), сюжет которой организован таким же образом. Близки эти произведения и по теме. В центре каждой из хроник «маленький человек», и каждая обнажает

¹⁷ М. А. Булгаков, *Батум*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 565.

¹⁸ М. А. Булгаков, *Письмо П. С. Попову*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 481.

и подвергает осмеянию механизмы государственной машины, которая деформирует человеческую личность на разных социальных уровнях и подвергает угрожающим ее жизни испытаниям.

Дьяволиада – произведение, изобразившее отчаяние мелкого советского чиновника «товарища Короткова» при столкновении с новой действительностью и его гибель в недрах государственных учреждений нового типа. Булгаков разрабатывает сюжет повести, описывая злоключения Короткова в той же стилистике и смысловом ключе, что и Лесков события жизни главных героев своих хроник – Ватажкова и Перегуда. В данном случае, опираясь на традиции русской сатирической прозы, как нам представляется, Булгаков испытывает влияние не только Гоголя, но и Лескова. «Маленький человек Коротков», который хоть и ведет свою родословную от гоголевского Башмачкина, является в определенной степени потомком и героев сатирических хроник Лескова – Ореста Ватажкова и Оноприя Перегуда. Во всяком случае, итогами своей жизни они предвещают его гибель в жерновах государственной машины. Булгаковский Коротков, как и герои Лескова, оказывается всецело зависимым от обстоятельств, символизирующих зло, направленное против человека с благословения государства. В хронике *Смех и горе* Лесков разворачивает целую цепь событий, в результате которых его герой Ватажков очередно попадает в разные анекдотические обстоятельства и, наконец, становится жертвой постоянных преследований жандармского капитана Постельникова. Этот персонаж хроники, используя данные ему государством средства, из карьерных соображений путем подлогов, наветов и других провокаций представляет Ватажкова в своем ведомстве политически неблагонадежным и вынуждает к постоянному бегству. Мотив бега является в этой повести основным. Свой жизненный круг Ватажков завершает в Одессе, куда вновь тайно бежит из Петербурга, стараясь избавиться от попыток очередного вмешательства в его судьбу жандармского ведомства. Здесь его вновь настигает один из административных сюрпризов: по ошибке его подвергают телесному наказанию во время национальных волнений, что и становится причиной смерти героя лесковской сатирической хроники¹⁹. Второй персонаж – Оноприй Перегуд, главный герой повести *Заячий ремиз*, сам является представителем государственной власти – становым в украинском селе Перегуды. Служебное положение дает ему определенную независимость и свободу волеизъявления. Несмотря на эти привилегии, и в этом случае герой Лескова

¹⁹ Н. С. Лесков, *Смех и горе*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений. В тридцати томах*, т. 10, Москва 2007, с. 7–174.

оказывается вовлеченным в процесс постоянного бега, целью которого становится «ловитва потрясателей [...] що троны шатають»²⁰. Тип маленького полицейского чиновника с его наивной благонамеренностью и боязнью вредных веяний в обществе восходит к раннему произведению Лескова *Краткая история одного частного умопомешательства* (1863). В этом небольшом рассказе выведен чиновник Корзинкин, который испытывает болезненную подозрительность, сделавшую его мишенью насмешек и ставшую причиной крушения не только его карьеры, но и жизни. Исполнение должностных обязанностей Перегудом в *Заячьем ремизе* сопровождается, как показывает Лесков, также шутовскими обстоятельствами, что и делает станового из-за чрезмерного служебного рвения пациентом сумасшедшего дома. Следует отметить, что, выстраивая в сюжете обеих хроник ряд анекдотических по своему характеру происшествий, Лесков показывает, что смешны именно они, а не характер героя, который обрисован писателем таким образом, что вызывает сочувствие и симпатию читателя. Таким же образом изображен Булгаковым и делопроизводитель Коротков, вращающийся в карусели кабинетов и бумаг. Смешны те, кто отсылает его из кабинета в кабинет, с этажа на этаж, из здания одного государственного учреждения в другое. Сам же булгаковский герой, включенный в этот водоворот силами социального зла, заслуживает сожаления читателя, поскольку каждое новое событие в повествовании Булгакова – это, прежде всего, событие жизни героя, вызванное его стремлением постичь смысл происходящего вокруг и сохранить чувство собственного достоинства. Таким образом, мы можем говорить, что в *Дьяволяде* присутствует не только гоголевское, но и лесковское начало.

Один из анонимных критиков в 1871 году писал с упреком в адрес автора по поводу выхода *Смеха и горя*: «Лесков сознательно изобразил окружающий нас умственный и нравственный хаос»²¹. *Заячий ремиз*, в публикации которого Лескову по цензурным соображениям отказали и «Русская мысль», и «Вестник Европы», не успел получить критических отзывов, так как вышел в свет в сентябре 1917 года накануне поворотных в судьбе России событий. В связи с выходом повести стало ясно, что автор продолжал в ней развивать тему «умственного и нравственного хаоса», или, как он сам выразился «калейдоскопической пестроты

²⁰ Н. С. Лесков, *Заячий ремиз*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В одиннадцати томах*, т. 11, Москва 1958, с. 501–596.

²¹ «Русский вестник» 1871, № 12, с. 638.

русской жизни»²². Повесть стала одним из наиболее известных произведений Лескова. Наиболее глубокую оценку это произведение получило впоследствии в книге И. В. Столяровой *В поисках идеала (Творчество Н. С. Лескова)*. Исследовательница отметила «трагическую изломанность судьбы его главного героя – провинциального станового Оноприя Перегуда, закончившего жизнь в сумасшедшем доме», и представила ее как следствие «фантазмагорической общественной атмосферы», «чертовой круговерти» русской жизни²³. Появившаяся в 1925 году *Дьяволиада* Булгакова вызвала оживленную дискуссию в критике, которая в своих оценках перекликалась с критикой лесковских произведений. Прежде всего, критики увидели в ней сатирический образ современной действительности. Рецензенты обратились к повести с теми же мерками, что почти полвека назад другое поколение критиков – к лесковскому *Смеху и горю*, рассматривая описанную в нем реальность в ее соответствии социальной норме. Результатом дискуссии стало утверждение ее участников, что жизнь в булгаковской повести представлена неадекватно – как «огромная и кошмарная путаница»²⁴. Кроме этого вывода, критика, переживавшая марксистский период, делала и другие заключения, более опасные для автора. Ее заинтересовали мировоззренческие позиции Булгакова, и в высказываниях на эту тему можно было услышать намеки на враждебность идеологии писателя советской общественности²⁵.

Для наших сопоставлений Булгакова с Лесковым существенным являются и другие критические оценки *Дьяволиады*. В ряде статей рецензенты отметили в повести мотив бесовской власти над человеком, который И. С. Гроссманом-Рощиным выражен метафорически пушкинской строкой: «Сбились мы. Что делать нам! / В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам»²⁶. Критик объяснил его появление у Булгакова не данью литературной традиции – «сочетанием Гофмана с весьма современным Гоголем», как это прозвучало в более доброжелательном отзыве²⁷. Гроссман-Рощин подразумевал, что имплицированная Булгаковым в названии повести тема дьявольской власти над человеком осмыслена

²² Н. С. Лесков, *Смех и горе...*, с. 9.

²³ И. В. Столярова, *В поисках идеала (Творчество Н. С. Лескова)*, Ленинград 1978, с. 227.

²⁴ И. С. Гроссман-Рощин, *Искусство изменять мир*, «На литературном посту» 1929, № 1, с. 22.

²⁵ Е. Мустангова, *О Михаиле Булгакове*, «Жизнь искусства» 1926, № 45, с. 13.

²⁶ А. С. Пушкин, *Бесы*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 2, Москва 1974, с. 227.

²⁷ Ю. С. (Соболев), *Среди книг и журналов*, «Заря Востока» 1925, 11 марта.

в ее сюжете как власть над ним социальных обстоятельств. Литературные влияния, если и присутствовали, то, с его точки зрения, были формой выражения идеи. В известной мере такая трактовка основного мотива *Дьяволиады* перекликается с тем, как представлена тема дьявольской власти в позднем романе Н. С. Лескова *Чертовы куклы*. Булгаков, кстати, мог быть знаком с этим произведением по его публикациям в собраниях сочинений писателя 1890 и 1903 годов. Композиционно этот роман, окончание которого стало известно сравнительно недавно²⁸, построен по модели уже упомянутых сатирических хроник, повторенной Булгаковым в *Дьяволиаде*, – это цепь анекдотических происшествий в жизни художников неназванной страны и эпохи. Основная идея романа – изображение зависимости художника в жизни и творчестве от социальных обстоятельств, которые превращают его, по мысли Лескова, в «чертову куклу», подчиненную власти заказчиков и покупателей, представленных в собирательном образе герцога. Нельзя пройти мимо другого значимого в рамках нашей темы факта.

С лесковскими *Чертовыми куклами* обнаруживается связь и другого произведения Булгакова – *Мастера и Маргариты*. Эта связь проявляется в сходстве христологических мотивов, которые и Лесков, и Булгаков переосмыслиют, уходя от общепринятых трактовок. Оба писателя делают акцент не на религиозной и исторической стороне евангельского мифа, а выявляют его общефилософскую значимость и связь с проблемами современной жизни. Образ сатаны у Лескова, как и у Булгакова в *Мастере и Маргарите*, представлен нетрадиционно. «Обыкновенно ведь сатану пишут с рожками, – говорит главный герой лесковского романа, художник Фебуфис, – и он приглашает Христа броситься за какие-то царства»²⁹ (имеется в виду эпизод из Евангелия от Матвея, гл. 6, ст. 6). Однако другой герой романа – художник, которого волновала содержательная сторона живописи, интерпретировал этот эпизод из Евангелия иначе. По идее Мака, выходило совсем не то: «его сатана очень внушительный и практический господин, который убеждает вдохновенного правдолюбца только снизойти с высот его духовного настроения и немножко «броситься вниз», прийти от правды Бога к правде герцогов и королей, войти с ними в союз...»³⁰.

²⁸ А. А. Шелаева, *Вступительная статья и комментарии к публикации «Чертовы куклы. Окончание романа»*, в кн.: *Неизданный Лесков*, серия «Литературное наследство», Москва 1997, с. 259–270.

²⁹ Н. С. Лесков, *Чертовы куклы*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В одиннадцати томах*, т. 8, с. 499.

³⁰ Там же.

Сопоставление христологических мотивов *Чертовых кукол* Лескова и *Мастера и Маргариты* – романа, в котором сатана также является в земном обличье – дают новый материал для изучения творческой истории главного романа Булгакова. Они ведут нас к евангельскому пласту работ Н. Н. Ге, которые оказались в поле зрения обоих писателей. Есть все основания полагать, что Лесков, хорошо знавший художника и откликнувшийся на его работы как критик³¹, в образе Мака вывел именно Ге, который был близок ему своими умонастроениями и пониманием евангельских событий³². Известны высказывания Лескова о картине Ге *Что есть истина*, которую он, как и Л. Н. Толстой, считал целой эпохой в христианском искусстве. 13 февраля 1890 года, сразу после открытия выставки в Петербурге, Лесков писал Ге:

Картину Вашу видел и много ею утешен, лицо Христа превосходно отвечает Его характеру и выражает его. Всю жизнь я искал такого лица и, наконец, увидел его на Вашей картине...³³

После того, как картина Ге была снята с выставки и критика обвинила художника в подмене художественных задач литературностью и оскорблении религиозного чувства публики, которая не желала видеть Христа безобразным бродягой в рубище, Лесков поддержал художника и его творение в печати. В статье *Картина профессора Ге за границей* он рассказал о том, какой успех выпал на ее долю за рубежом³⁴. Булгаков, в свою очередь, изучал евангельский цикл Ге сквозь призму своих воззрений. Его интерес к творчеству художника был вызван еще и тем обстоятельством, что Ге являлся знаменитым выпускником Первой киевской гимназии, которую заканчивает и Булгаков, читивший художника как школьного «культурного предка». Евангельский цикл картин Ге и особенно его картина *Что есть истина*, с точки зрения М. С. Петровского, стали своеобразным источником христологических мотивов в творчестве Булгакова и представляют, по его мнению, иллюстративный ряд к новозаветным главам *Мастера и Маргариты*³⁵.

Размышляя о приемах повествования у Булгакова и сопоставляя их с теми художественными средствами, которые использовал Лесков, нель-

³¹ Н. С. Лесков, *Картина профессора Ге за границей*, «Неделя» 1890, № 44.

³² А. А. Шелаева, *Н. Н. Ге как прототип одного из героев романа Лескова «Чертовы куклы»*, в кн.: *Творчество Н. С. Лескова*, серия «Научные труды», т. 76 (169), Курск 1977, с. 68–78.

³³ *Письмо Н. С. Лескова Н. Н. Ге*, в кн.: В. Стасов, *Н. Н. Ге, его жизнь, произведения и переписка*, Москва 1904, с. 327.

³⁴ «Неделя» 1890, № 44.

³⁵ М. С. Петровский, *Мастер и город...*, с. 53–54.

зя обойти стороной булгаковские рассказы. В них, возможно, в большей степени, чем в других прозаических формах, обнаруживает себя устно-повествовательное начало, которое служит проявлению анекдотизма. М. О. Чудакова, комментируя ранние произведения Булгакова этого жанра, настаивала на их самостоятельности и отличии от повествовательной манеры Лескова в его рассказах. В частности, она писала:

Центральный персонаж *Записок* не рассказывает (как герои Лескова), а описывает события – с умением новеллиста. Это ретроспективный рассказ писателя о своем прошлом врача³⁶.

Следует отметить, что в других рассказах Булгакова, скажем, из цикла *Записки на манжетах*, в качестве рассказчика выступают люди неопределенного социального происхождения и профессий (*Красная корона*, *Китайская история*), но они не уступают центральному персонажу *Записок врача* в умении вести рассказ. Рассказчики Лескова, к какой бы социальной среде они ни принадлежали, всегда умелые новеллисты, а события, о которых они повествуют, отнесены в прошлое. С нашей точки зрения, не в этом отличие между рассказчиком у Булгакова и Лескова. Последний передает функции рассказчика избранному им герою, а автор *Записок юного врача* и *Записок на манжетах* чаще ведет рассказ от первого лица. У Лескова избранный им герой является посредником между автором и миром литературной действительности. Исследователи языка художественной литературы А. С. Орлов и В. В. Виноградов видели в рассказчике выражение артистизма писателя и его способности к стилизации. Все эти качества повествователя в полной мере проявились в лесковских произведениях со сказовой структурой. Среди рассказов Булгакова, нужно отметить, есть примеры последовательного воспроизведения сказа лесковского типа, что позволяет аргументированно возразить М. О. Чудаковой. К ним, в первую очередь, относится рассказ *Я убил*, где автор-рассказчик передает слово герою, в данном случае, несомненно, автобиографическому. Этот герой, доктор Яшвин, повествует о трагических событиях гражданской войны и собственноручном убийстве свирепствовавшего в Киеве петлюровского полковника Лещенко. С точки зрения автора-рассказчика, герой, которому он передает функцию повествователя,

[...] молчаливый и, несомненно, очень скрытный человек, в некоторых случаях... становился замечательным рассказчиком. Говорил он очень спо-

³⁶ М. О. Чудакова, *Комментарии*, в кн.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 555.

койно. Без вычур, без обывательских тягот и бляения «мня-я» и всегда на очень интересную тему³⁷.

Автор представляет рассказчика по-лесковски, подробно описывая его внешность, привычки, профессиональные качества. При этом он мысленно отмечает, подчеркивая его в высшей степени литературный стиль: «пошел ты не по своей дороге и быть тебе нужно только писателем»³⁸. Повествование переходит к рассказчику только после этой характеристики, которая обозначает высокий уровень его общей культуры, выраженный впоследствии в естественно-повествовательных интонациях рассказа о событиях, запомнившихся ему на всю жизнь.

Приведенные наблюдения, конечно, нуждаются в последующем развитии и конкретизации на материале произведений Булгакова и Лескова. Тем не менее, и на этой стадии осмысления они со всей очевидностью являются важным свидетельством связей творчества Булгакова с традициями русской классической литературы, а также вводят в число его литературных наставников новое имя. Теперь в свете сказанного с большей уверенностью, чем прежде, можно говорить, что тяготение Булгакова к устно-повествовательным началам русской прозы, в частности, анекдотизму и сказу, уходит своими корнями в том числе и в творчество Лескова.

³⁷ М. А. Булгаков, *Я убил*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 648.

³⁸ Там же.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Екатерина Иосифовна Орлова**

Россия

М. А. БУЛГАКОВ И М. А. ВОЛОШИН

Поставив на первое место в заглавии этой статьи имя Булгакова, мы отдали дань не только его 120-летию, но и тому месту, которое писатель занял в истории литературы почти уже столетие спустя после своего дебюта. Но в литературной жизни 1920-х годов имена Булгакова и Волошина означали совершенно разные весовые категории. Первая книга стихов Волошина вышла в 1910 году и представила сложившегося, профессионального поэта, к тому времени, уже достаточно известного. Булгаков же вступает в литературу только в 1920-е годы. Волошин был одним из немногих современников, кто высоко оценил первый булгаковский роман. Как установила М. Чудакова, Булгакову стал известен отзыв Волошина из письма к Н. С. Ангарскому в марте 1925 года:

В печати видишь вещи яснее, чем в рукописи... И во вторичном чтении эта вещь представилась мне очень крупной и оригинальной; как дебют на-

* Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории русской литературы и журналистики факультета журналистики Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

чинающего писателя ее можно сравнить только с дебютами Толстого и Достоевского¹.

История общения двух писателей выглядела следующим образом: инициатива личного знакомства принадлежала Волошину; летом 1925 года Булгаков с женой гостят у Волошина в Коктебеле, а на прощанье перед отъездом Волошин дарит свою акварель с надписью: «Дорогому Михаилу Афанасьевичу, первому, кто запечатлел душу русской усобицы, с глубокой любовью»². Вторым даром Волошина стала его книга *Иверни*: в инскрипте Волошин призывает Булгакова «довести до конца трилогию *Белой гвардии*»³. В Москве в марте 1926 года Булгаков участвует в вечере в пользу Волошина; позднее Волошин присылает ему, как и другим участникам мероприятия, еще одну акварель. В феврале 1927 года в Москве Волошин встречается с Булгаковым и посещает спектакль *Дни Турбиных* в МХАТе.

Но есть и еще два обстоятельства, на которые, кажется, до сих пор не обращали внимания исследователи и которые не могли не сблизить двух писателей. Одно из этих обстоятельств можно назвать главным, другое – второстепенным.

Начнем с второстепенного. Нельзя не увидеть нечто общее в том, как в 1920-е годы складывается литературная репутация, подготавливающая прижизненную литературную судьбу обоих писателей. В 1923–25 годах Волошин и Булгаков публикуются в одних и тех же немногочисленных изданиях – в газете «Накануне», журнале «Россия», альманахе «Недра». Об обоих пишут одни и те же критики, причем отзывы почти повально охульные.

Вероятнее всего, первым произведением Булгакова, которое прочел Волошин, стала повесть *Дьяволиада* в 4-м выпуске альманаха «Недра». В 5-м выпуске публикуется поэма Волошина *Космос*, а в 6-м Волошин и Булгаков «встречаются»: публикуется поэма Волошина *Россия* и повесть Булгакова *Роковые яйца*. Неудивительно, что и в критических отзывах их имена часто появляются рядом. Настоящий же взрыв откликов в связи с Булгаковым происходит после постановки в 1926 году *Дней Турбиных*. Дело доходит даже до того, что он становится героем фельетона Вадима Шершеневича:

¹ Цит. по: М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова*, Москва 1988, с. 246.

² Там же, с. 251.

³ См.: В. Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1917–1932*, Санкт-Петербург – Симферополь 2007, с. 270.

– Надо написать большую статью об одном молодом писателе, который в последнее время начинает выдвигаться.

– Что вы, что вы! Опять о Булгакове! Не могу!

Так иронизировал в декабре 1926 года В. Шершеневич, воспроизводя в своем фельетоне воображаемый диалог редактора театрального журнала «с одним очень умным человеком. Он, кажется, критик»⁴.

Реплика этого «кажется, критика» была весьма злободневной: ни до, ни после Булгаков не встречал в таком изобилии упоминаний о себе (даже новая кампания, развязанная в 1928 году под лозунгом «правая опасность и театр», уступает тому всплеску, что наблюдаем в году 1926). Первая же статья, специально посвященная Булгакову, появилась в конце 1926 года.

Литературная судьба Булгакова печальна: до сих пор имя его затрагивалось лишь в небольших рецензиях, которые отводили ему обычно полочку между Эренбургом и Замятиным, и этим оценка Булгакова, как писателя, исчерпывалась⁵.

Любопытно, даже парадоксально: Шершеневич в своем фельетоне показывает ситуацию, когда о Булгакове редактор даже слышать больше не может, – но и по-своему права Мустангова, говоря о печальной булгаковской судьбе: множество упоминаний, оценок – и ни одной статьи, специально посвященной писателю. Кстати, о сходной ситуации пишет Волошин Е. Ланну в 1925 году:

[...] вслед за каждым положительным отзывом обо мне следует целый залп ругательств и ушаты помоев. И все это не только носит характер политического доноса, но и влечет за собой последствия политического доноса⁶.

Статья Мустанговой о Булгакове, собственно, представляла попытку политического портрета, после которого лишь немногие критики осмелились бы выступить с апологией Булгакова. Вот ее основные тезисы:

А между тем Булгаков заслуживает внимания марксистской критики двумя неоспоримыми качествами: 1) несомненной талантливостью, умением делать литературные вещи и 2) не-нейтральностью его, как писателя, по отношению к советской общественности, чуждостью и даже враждебностью его идеологии основному устремлению и содержанию этой общественности⁷.

⁴ В. Шершеневич, *Общее благополучие*, «Жизнь искусства» 1926, № 50, с. 6–7.

⁵ Е. Мустангова, *О Михаиле Булгакове (в связи с постановкой «Белой гвардии» / «Дней Турбиных» / в Моск. Худож. Театре)*, «Жизнь искусства» 1926, № 45, с. 13.

⁶ «...Темой моей является Россия». *Максимилиан Волошин и Евгений Ланн. Письма. Документы. Материалы*, Москва 2007, с. 50.

⁷ Е. Мустангова, *О Михаиле Булгакове...*

Получается, что именно талантливостью Булгаков, по логике критика, и опасен советскому обществу. «Агент новой буржуазии», «злое и лживое нападение на рабочий класс (*Роковые яйца*)»⁸ – вот распространенные характеристики Булгакова, в то время как Волошин был назван в одном из обзоров «живым трупом»⁹.

Рапповские критики разносили Булгакова и Волошина по разным группам, каждый в соответствии со своей классификацией, более или менее разветвленной и детальной, но одинаково уродливой. Итог же своего участия в литературном процессе подвел сам писатель, когда подсчитал, что на 298 отрицательных отзывов пришлось лишь 3 положительных. Кстати, удивительным образом булгаковская печальная статистика перекликается с тем, как писал о себе в 1924 и 1925 годах Волошин:

[...] меня много ругали и поносили, но никто не взвешивал [...] еще до сих пор в русской критике не было ни одной положительной статьи обо мне, если не считать краткой рецензии Брюсова о моей первой книге, да неожиданного отзыва Львова-Рогачевского [...] за который на меня поднялась такая травля в прошлом году. А кто только меня не ругал и не травил, и теперь, и прежде¹⁰.

Можно увидеть много общего в том, как оценивают в печати произведения Булгакова и Волошина. Есть, однако, и различия. К примеру, критик Н. Коротков отмечает:

Если можно простить Булгакову его «равнение на потребителя» и безобидное остроумие, то ни самому Волошину, ни редакции «Недр» поэмы *Россия* простить нельзя¹¹.

Разбирая повесть *Роковые яйца*, а точнее, свои ощущения от нее и затем от поэмы Волошина, В. Правдухин рассуждал:

[...] прочитаешь последние строки повести – и недоумеваешь, сетуешь на то, как автор затушевывает, притупляет всю повесть, запутывает все концы, – выстрел оказывается холостым [...] Булгаков повторяет упорно свои ошибки: так раньше, на подобном же анекдоте построил он свой рассказ *Дьяволиада* [...].

⁸ А. Зонин, *Плюсы и минусы (Беглые заметки)*, «Жизнь искусства» 1926, № 44, с. 5.

⁹ И. Нович, *Дерево современной литературы*, «На литературном посту» 1926, № 3, с. 24.

¹⁰ «...Темой моей является Россия»..., с. 40, 49.

¹¹ Н. Коротков, «Недра». Книга шестая. Издательство «Недра». М., 1925 г., «Рабочий журнал. Литературно-художественный, общественный и научно-политический двухмесячник „Кузницы“», Москва – Ленинград 1925, № 3, с. 156.

Поэма Волошина представляет собой историко-философский трактат, написанный густыми и тяжеловатыми крепкими словами. Волошин субъективен: его космический национализм с безликим и глухим духом истории объективно далеко не обязателен. Он – лишь свидетельство об яркой поэтической разновидности человеческой особи, социально довольно безразличной¹².

Была, пожалуй, лишь одна рецензия на шестую книгу «Недр», которая не звучала в унисон с большинством голосов. Но, вероятно, не случайно ее автор не подписался полным именем:

Повесть Булгакова – это не просто «легкое чтение». Лица, типы, картины – все это невольно запоминается, все это злободневно и метко. Маленькой фразы достаточно, чтобы осветить ярким лучом смеха как будто неприметный уголок нашей сегодняшней жизни [...].

Всем читавшим повесть Булгакова я задам один вопрос: какое осталось у них впечатление от нашего «завтра», изображенного в повести *Роковые яйца*? Произвело ли на них это «завтра» гнетущее, упадочническое впечатление? По моему скромному мнению, едва ли сумеет какой-нибудь автор утопического, р-р-революционного романа заронить в своих читателей такое же чувство могучей жизнерадостной страны, нашего Нового Света. А восприятие читателя есть восприятие самого художника¹³.

Итак, по Л-ву, *Роковые яйца* – самая заметная прозаическая вещь в альманахе. Говоря же о поэзии, представленной в «Недрах-6», журналист отмечает лишь поэму Волошина:

Только поэма М. Волошина *Россия* оставляет глубокое и сильное впечатление. Странны, конечно, его мысли – мысли сменовеховца, «Пильняка в поэзии», но красота многое может искупить¹⁴.

Станным кажется нам теперь сближение Волошина с Пильняком, но заслуживает внимания эта редкая для 1920-х годов высокая оценка поэмы; от анализа содержания ее, однако, рецензент уклонился. Любопытно, что писавшие о Волошине, как и в случае с Булгаковым, повторяют друг друга: о «сменовеховстве, пильняковщине в стихах» говорил не один Л-в. «Вагонной литературой», но «высшего качества» назвал *Белую гвардию* отнюдь не отрицавший Булгакова Н. Осинский¹⁵. «Повесть Бул-

¹² В. Правдухин, *Недра. Лит.-худ. сборники. Книга шестая. Изд-во Недр. М., 1925*, «Красная новь» 1925, № 3, с. 287–289.

¹³ Л-в., «Недра» – книга шестая, «Новый мир» 1925, № 6, с. 152. О Булгакове как о писателе «с европейской, уэллсовской складкой» писал А. Воронский (См.: «Красная новь» 1925, № 10, с. 254–255).

¹⁴ Там же, с. 152.

¹⁵ «Правда» 1925, 28 июля.

гакова [*Роковые яйца*. – Е. О.] – легкое вагонное чтение»¹⁶, – утверждал и Н. Коротков. С легкой руки Замятина эпитет «бойкий» дважды был применен к Булгакову¹⁷.

И А. Воронский, и критики «Перевала» тоже пишут о Булгакове и Волошине. Однако при всей широте эстетических позиций, и их отношение к обоим писателям было далеко от безоговорочного принятия. Опять-таки, они сходятся в оценке того и другого. Вот как отозвался – одним из немногих – А. Лежнев на *Космос* Волошина, опубликованный, как уже говорилось, в 5 книжке «Недр»:

Лучше других *Космос* Волошина, род философии истории или, вернее, истории идеологий в стихах. Некоторые характеристики эпох великолепны, – например, характеристика средневековья. Что же касается нашей эпохи, то, по мнению поэта, наука, уничтожив ньютоновско-лапласовскую картину мира, доказала, что

Все относительно:

И бред и знанье.

Срок жизни истин:

Двадцать – тридцать лет –

Предельный возраст водовозной клячи [...]

Это, конечно, не так. Утверждения М. Волошина сводятся к тому, что мир – только наше представление, или, если и существует, – непознаваем. Утверждение далеко не новое и высказывавшееся в эпоху господства теорий Ньютона – Лапласа. Современная наука исключает такого рода философии¹⁸.

Как видим, Лежнев был совершенно категоричен в том, что касалось осмысления современности. Наука (читай: марксистская), в которую он свято верил, должна была, по мысли критика, объяснить и обосновать справедливость переустройства мира. Никакой иной взгляд не признавался имеющим право на существование. Так давала знать о себе методология даже лучших наблюдателей литературного процесса 1920-х годов: тот способ мышления, на который Лежнев признавал право Волошина в отношении средних веков и всех других эпох, не мог быть применен в отношении современности. В масштабе же мышления Волошина, без преувеличения планетарном, современность никак не могла быть возведена в абсолютную степень.

¹⁶ Н. Коротков, «Недра». Книга шестая..., с. 156.

¹⁷ См.: Е. Замятин, *О сегодняшнем и о современном*, «Русский современник» 1924, кн. 2, с. 266; А. Лежнев, *Художественная литература*, «Печать и революция» 1927, № 7, с. 106–107.

¹⁸ А. Лежнев, «Недра». *Литературно-художественный сборник. Книга пятая. Изд-во Мосполиграф. 1924. Стр. 284*, «Красная новь» 1924, № 6 (23), с. 355.

В 1925 году Лежнев отозвался о *Белой гвардии* – достаточно осторожно, заметив, что «в трактовке действующих лиц автор старается подражать Льву Толстому, изображая своих офицеров ни негодьями, ни героями [...]»¹⁹; он мягко попенял Булгакову за поэтизацию персонажей и оставил вопрос об «идеологической перспективе» романа до завершения его публикации.

А в статье 1924 года *Заметки о журналах А. Лежнев*, касаясь изданий «Россия» и «Русский современник», пишет о Волошине так:

Есть у нас такие специалисты по патриотическим истерикам, сделавшие из «любви к родине» профессию. Секрет их производства несложен: «стиль рюсс» да немножко Достоевщины, да немножко от Блока, да демонстрация собственного душевного благородства. В таких стихах есть всегда специфический привкус, специфическая окраска. У М. Волошина она особенно сильна. Современная Россия, возникшая в революции, представляется ему гулящей, беспутной, и он не жалеет красок для изображения ее «непотребства» [...]»²⁰.

Критик цитирует стихотворение *Русь гуляющая*, но оставляет его даже без комментария, настолько собственное возмущение кажется ему праведным в отношении Волошина. И, конечно, Булгакова он также зачисляет в правый фланг в литературе.

Булгаков – писатель молодой, начавший писать лишь в советскую эпоху. Его бойкий талант, фрондерство и испуг рецензентов создали ему большую известность. Он остроумен, иногда зол, но редко выходит за пределы фрондерства, – зубы его не оставляют глубоких следов²¹.

Этого, однако, было достаточно, чтобы через два года, когда ту же характеристику А. Лежнев повторил в совместной с Д. Горбовым книге *Литература революционного десятилетия*, получить отповедь, в 1929 году граничившую уже с политическим доносом. По мысли оппонента перевальцев, назвать Булгакова лишь «фрондером» значит дать ему слишком мягкую характеристику²².

И еще раз в книге Лежнева и Горбова встретились Булгаков и Волошин. На этот раз о Волошине писал Д. Горбов:

¹⁹ А. Лежнев, *Литературные заметки*, «Красная новь» 1925, № 7, с. 269–270.

²⁰ А. Лежнев, *Заметки о журналах. I. На правом фланге (о журналах «Россия» и «Русский современник»)*, «Печать и революция» 1925, кн. 6, с. 126.

²¹ А. Лежнев, *Художественная литература...*, с. 106–107.

²² См.: Б. Ольховый, *О попутничестве и попутчиках*, «Печать и революция» 1929, № 5, с. 11.

Наконец, вот стихотворение М. Волошина *Святая Русь* [...]. Здесь Октябрьская революция рассматривается как разгром, как бесхозяйственность, как растрата ценностей, накопленных веками. Однако в заключение М. Волошин отказывается осуждать Россию за ее поведение.

И приведя заключительную строфу стихотворения, так разительно контрастирующую со всем комментарием, который скорее хочется назвать грубым и неточным пересказом, критик резюмирует: «Вот тот предел, дальше которого символисты, в сущности, не пошли»²³.

Мы видим теперь, однако, что, к сожалению, и критики-перевальцы не пошли далеко в своих оценках, которые были – что касается Горбова – попросту беспомощно-плоски, по крайней мере в упомянутых отзывах. И перевальцы, чья эстетическая позиция была значительно шире рапповской, тоже не приняли ни Булгакова, ни Волошина. Они все же оказались в плену своей эпохи, тогда как оба писателя мыслили свое время как трагически важный, поворотный, судьбоносный, но все-таки один момент (хотя, возможно, длительный) в русской и общечеловеческой истории.

И А. Воронский занял в отношении Булгакова двойственную позицию. Не отрицая дарования писателя, называя *Роковые яйца* «вещью чрезвычайно талантливой и острой», он резюмировал критические споры так:

Булгакова окрестили контрреволюционером, белогвардейцем и т. п., окрестили, на наш взгляд, напрасно, но для критических выпадов все же были серьезные основания [...]. Почему бы и в самом деле не написать [...] художественный памфлет? Основной недостаток Булгакова в том, что он не знает, во имя чего нужны такие памфлеты, куда нужно звать читателя. Или это не дело писателя? В нашу эпоху, когда идет бой не на жизнь, а на смерть? [...] Писатель сам подает повод для всяческих кривотолков и в конце концов неизвестно, куда он ведет нас: может быть, совсем не туда, куда хочет идти наш новый читатель, которому дорог Октябрь²⁴.

Но даже и такое, весьма сдержанное отношение к Булгакову вызвало нападки на Воронского со стороны налитпостовцев – рапповцев. Ему припомнили, что еще раньше он называл *Роковые яйца* и *Белую гвардию* вещами «выдающегося литературного качества»²⁵. Но задумываясь о возможности сатиры в советской литературе, Воронский хотя и не отрицает

²³ А. Лежнев, Д. Горбов, *Литература революционного десятилетия*, Харьков 1929, с. 124.

²⁴ А. Воронский, *Писатель, книга, читатель*, «Красная новь» 1927, № 1, с. 237–238.

²⁵ А. Воронский, *О том, чего у нас нет*, «Красная новь» 1925, № 10, с. 254–259.

ее, но считает нужным напомнить, что допустима лишь одна идеология – марксистская – и что «с вершин, с вершин эпохи нужно смотреть [...]»²⁶.

Можно сказать, что А. Воронский, Н. Осинский, публиковавший Булгакова Н. Ангарский – коммунисты старшего поколения, с опытом подпольной работы, арестов, ссылок – не выказывали к писателю ни враждебности, ни агрессии, в отличие от своих ретивых младших оппонентов, дельцов от литературы. Пожалуй, они действительно смотрели с вершин **своей** эпохи. Но в том-то и дело, что Булгаков и Волошин смотрели на происходившее в России принципиально с другой точки зрения, мало кому из современников доступной. И в этом обнаруживаются глубинные точки пересечения у этих писателей, столь несхожих по своей поэтике.

И тут мы подходим к самому главному. В понимании картины мира и истории у Волошина и Булгакова было нечто общее. Это прежде всего сознание того, что разворачивающаяся на их глазах история – лишь часть даже не только русского, а общемирового процесса. Об этом говорят уже два эпитафия к *Белой гвардии*. Первый – пушкинский – включает происходящие в Городе 1918 года события в контекст русской истории; при этом сам автор волевым движением выбора эпитафия включает себя в определенный историко-литературный контекст. Второй же эпитаф – из Апокалипсиса – не только говорит о масштабности происходящих событий, но также обозначает проходящую через весь роман тему соотношения двух времен, двух историй: российской и всечеловеческой. Эта тема развивается уже в первой фразе романа.

Волошин в первый год «русской усобицы», по его признанию, читает только газеты и Библию. Через его стихи этих лет (впрочем, начиная еще с *Предвестий* 1905 года) проходят мотивы Ветхого и Нового Завета. Но он обращается не к Рождеству, а к образам Распятия и Воскресения Христа. «В часы Голгоф трепещет смутный мир» – в этом необычайном и ни у кого не встречавшемся «умножении» образа распятия уже тогда сказался характер осмысления Волошиным событий текущих и предстоявших. В стихотворении *Предвестия* возникает образ разорванной скинии, а на небе появляется символическое видение троящегося багрового солнца. Оказавшись 9 января 1905 года в Петербурге, Волошин наблюдал редкое оптическое явление: в тот день на небе действительно были видны три солнца. Это тоже было прочитано поэтом как предзнаменование будущих катастроф:

²⁶ А. Воронский, *Литературная хроника*, «Красная новь» 1922, № 6, с. 344.

В багряных свитках зимнего тумана
 Нам солнце гневное являло лик втройне,
 И каждый диск сочился, точно рана,
 И выступила кровь на снежной пелене²⁷.

Стихотворение *Красная Пасха* (1921), рисующее террор в Крыму, он заканчивает строками, которые потрясают не только самим образом, но и тем, что нам открывается в поэте такой способ мышления, при котором этот образ делается возможным:

Зима в тот год была Страстной неделей
 И красный май сплелся с кровавой Пасхой,
 Но в ту весну Христос не воскресал (РР, с. 172).

И у Булгакова в *Белой гвардии* зимнее солнце Города является героям кроваво-красным:

Совершенно внезапно лопнул в прорезе между куполами серый фон, и показалось в мутной мгле внезапное солнце. Было оно так велико, как никогда еще никто на Украине не видал, и совершенно красно, как чистая кровь. От шара, с трудом сияющего сквозь завесу облаков, мерно и далеко протянулись полосы запекшейся крови и сукровицы. Солнце окрасило в кровь главный купол Софии...²⁸

Мотив Апокалипсиса, завязавшись эпитафией, проходит через весь роман. Откровение Иоанна Богослова открывает отец Александр и читает строки из него Алексею Турбину. Но ту же книгу читает пациент Турбина, склонный к маниакальности сифилитик, в недавнем прошлом безбожник поэт-футурист Русаков.

И для Булгакова, и для Волошина несомненна связь между происходящим на небе и на земле. Вспомним хотя бы еще две сцены из романа: церковный молебен при вступлении в Город Петлюры – молебен, похожий больше на бесовское действо, – и образ всенощной, которую служат в ночном небе, – финал *Белой гвардии*, отсылающий, конечно, к Толстому, у которого всегда образ неба (в том числе звездного) соотносится с тем, что происходит в мире людей. Но в волошинской космогонии даже в еще большей степени, чем у Булгакова, соотносятся «верх» и «низ», небо и земля, и это характерно, кажется, не только для стихов

²⁷ М. Волошин, *Россия распятая*, Москва 1992, с. 157. Дальше ссылки на это издание даются в тексте в скобках с обозначением: РР и указанием страницы.

²⁸ М. Булгаков, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1, Москва 1992, с. 391. Дальше ссылки на это издание даются в тексте в скобках с обозначением: Б 1 и указанием страницы.

революционных лет, но именно в это время проявляется особенно отчетливо. Примеры для подтверждения данного тезиса можно брать почти наугад. В стихотворении *Плаваньё*: «А здесь безветрие, безмолвие, бездонность... / И небо и вода – две створы / Одной жемчужницы»²⁹. Правда, этой картине противостоит охваченный «красным исступленьем расплесканных знамен» город. Но ненарушенный мир, по Волошину, един, и пространства верха и низа симметричны. Единство его мышления проявляется и тогда, когда он смотрит на происходящие в современности события. Когда почти одновременно в 1919 году большевистское и белогвардейское информационные агентства издадут его *Демонов глухонемых* (оба – в целях агитации), Волошин с удовлетворением говорит об этом. Ему, с начала мировой войны отказавшемуся видеть в ком бы то ни было врагов («Я и германской омелье не предал, / Кельтскому дубу не изменил»), тем более претило разделение соотечественников на белых и красных. Происходящее в России он понимает как трагедию.

В 1919–1923 годах Волошин создает цикл *Усобица*. В 1923 Булгаков начинает писать *Белую гвардию*. Как кажется, есть сходство в отношении обоих писателей не только к октябрьской, но и к февральской революции. В отличие от большинства людей своего круга, уже февральскую революцию Волошин не принял и в самом по видимости мирном течении ее видел залог будущих кровопролитий. У Булгакова в романе красную повязку надевает на рукав только Тальберг, который затем – в помещении цирка – руководит выборами «гетмана всея Украины», после же бежит с немцами. Волошин в статье с характерным названием *Самогон крови* пишет о феврале 1917 года:

Помню, как в те дни, когда праздновалась бескровность русской революции, я говорил своим друзьям:

«Вот признак, что русская революция будет очень кровавой и очень жестокой» (РР, с. 102).

Булгаков в романе, показывая «русский бунт», апеллирует не только к Пушкину, но и к Толстому, в высшей степени смело, можно сказать – полемически переосмысляя толстовский образ:

Да-с, смерть не замедлила. Она пошла по осенним, а потом зимним украинским дорогам вместе с сухим веющим снегом. Стала постукивать в перелесках пулеметами. Самое ее не было видно, но, явственно видный, пред-

²⁹ М. Волошин, *Собрание сочинений*, под общей ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова, т. 1, Москва 2003, с. 332. Дальше ссылки на это издание даются в тексте в скобках с обозначением: В 1 и указанием страницы.

шествовал ей некий корявый мужичонков гнев. Он бежал по метели и холоду, в дырявых лаптишках, с сеном в непокрытой свалывшейся голове, и выл. В руках он нес великую дубину, без которой не обходится никакое начинание на Руси. Запорхали легонькие красные петушки (Б 1, с. 237).

Понятно и отношение обоих писателей к событиям современности. И для Волошина, и для Булгакова нет деления на белых и красных. И Най-Турс, и вахмистр Жилин в сне Турбина пребывают в раю, но и там, оказывается, приурочено место «для большевиков, с Перекопу которые», – передает Жилин Алексею слова апостола Петра (Б 1, с. 233); «все вы у меня, Жилин, одинаковые – в поле брани убиенные», – говорит Жилину сам Господь Бог. «Молюсь за тех и за других», – пишет Волошин.

Есть, кажется, общее и в отношении Булгакова и Волошина к интеллигенции. В лекциях, с которыми поэт выступает в 1918–19 годах в городах юга России, он говорит об «интеллигентской идеологической шелухе» (РР, с. 51), о безответственности всего русского общества, в том числе о «государственной беспочвенности русской интеллигенции», которая «не смогла убедить народ в том, что он принимает из рук царского правительства государственное наследство со всеми долгами и историческими обязательствами, на нем лежащими, – не смогла только потому, что в ней самой это сознание было недостаточно глубоко» (РР, с. 48). Интеллигенцию, приветствующую революцию, Волошин уподобляет «герою трагедии, который встречает цветами и плясками вестника, несущего ему смертный приговор, принимая его за жданного вестника радости и освобождения» (РР, с. 118–119); в 1917 году, по словам поэта, «русское общество (интеллигенция) и большинство политических партий [...] радовались симптомам гангрены, считая их предвестниками исцеления» (там же).

Понятно, что Булгаков в 1920-е годы предпочитал не высказываться на подобные темы. Но, судя по его роману и рассказам, к нему как бы примыкающим, и его герои, причем мучительно, размышляют об исторической и личной ответственности. «Все мы в крови повинны» – говорит Елена перед образом Божьей Матери. И тот же мотив – в стихотворении Волошина 1917 года *Трихины*, напрямую связанном с Достоевским, которого вспоминают и герои *Белой гвардии*. В этом тоже оба писателя сходятся. И, конечно, чувством ответственности продиктованы строки, заключающие поэму *Россия*: «И чувствую безмерную вину / Всея Руси – пред всеми и пред каждым» (В 1, с. 380).

Настоящими трагическими героями можно назвать Мальшева и Най-Турса. В этом булгаковский роман был беспримечен. Но если Волошин

идеями и образами Достоевского проверяет происходящее в современности и видит в ней его сбывшиеся пророчества, то в романе Булгакова «недочитанный Достоевский» вызывает у его героев не одинаковые чувства. «Мужички-богоносцы достоевские! У-у... вашу мать!» – кричит замерзший, измученный Мышлаевский; он же именуется «богоносным хреном» старика, отказавшегося отдать сани «офицерне» (Б 1, с. 192, 193). Но отнюдь не случайным кажется то, что слова о «вере православной, власти самодержавной» как единственно возможном для России пути произносятся в сцене попойки и тем самым безнадежно снижаются в глазах автора. В отличие же от Мышлаевского, Алексей Турбин наяву повторяет слова из *Бесов* («Русскому человеку честь – только лишнее бремя...»), Б 1, с. 217), а во сне гонится с браунингом за мерзким кошмаром, чтобы пристрелить «гадину». Бесы у Булгакова глумятся и сквернословят. Тот же образ у Волошина в стихотворении *Северовосток*: «Расплясались, разгулялись бесы / По России вдоль и поперек» (РР, с. 176).

Что же касается отношения к большевикам, то и тут у Булгакова и Волошина можно увидеть общее. То, что новый режим был обоим вполне чужд, уже известно. Но оба понимают, что это явление долгосрочное и отмахнуться от него нельзя, что, вероятно, у большевизма есть глубокие исторические корни. Это явствует из всего текста *Белой гвардии*, но у Волошина проявляется более отчетливо. Он выстраивает свою парадоксальную, на первый взгляд, концепцию русской истории и в лекциях, и в поэме *Россия*. Никто из критиков 1920-х годов, хотя и писавших о Волошине и Булгакове почти через запятую, не сопоставил поэму *Россия* с булгаковским романом. Оба произведения выходят практически одновременно – в 1925 году. Но и другие волошинские стихи как будто напрашиваются на сопоставление с *Белой гвардией*. Кстати, *Демоны глухонемые* издаются в Харькове в 1919 году и бесплатно распространяются в виде отдельных листов в Добровольческой армии в то самое время, когда Булгаков мобилизован в эту армию как врач. Конечно, мы не можем ни подтвердить тот факт, что Булгаков читал тогда волошинские стихи, ни опровергнуть его, – но поэму *Россия*, напечатанную под одной обложкой с *Роковыми яйцами*, он, несомненно, не мог не прочесть.

Поражают общие с волошинскими образы не только из *Демонов глухонемых*, но и из других стихов: прежде всего, северный ветер, несущий снег, метель, символизирующий стихию вздыбленной истории. Одно из важнейших, программных стихотворений Волошина так и называется: *Северовосток*. (Для обоих писателей, родившихся, к слову, в Киеве, идущий из Москвы ветер истории воспринимается как северный;

на Украине расположен романский Город Булгакова, крымские события изображаются в стихах Волошина о гражданской войне). Волошин пишет и о параде в честь победы революции весной 1917 года на Красной площади Москвы, где люди с красными кокардами несут транспаранты, на которых написаны «неподобные, нерусские слова» (в статье Волошин расширяет эти слова: «Без аннексий и контрибуций»), и не замечают, как здесь же «На паперти слепцы поют / Про смерть, про казнь, про суд» (стихотворение *Москва* – РР, с. 43). Вид же этих нищих говорит о древней российской истории, о том, что нынешние события уходят своими корнями в глубокое прошлое России (можно подумать, что так же полагал и Булгаков) «и что это только начало, что русская революция будет долгой, безумной, кровавой, что мы стоим на пороге новой Великой Разрухи Русской Земли, нового Смутного времени» (РР, с. 43). У Булгакова в Городе нищие сидят перед собором и тоже контрастируют с возбужденной сиюминутными событиями толпой.

Слепцы-лирники тянули за душу отчаянную песню о Страшном суде [...]. Страшные, щиплющие сердце звуки плыли с хрустящей земли, гнусаво, пискливо вырываясь из желтозубых бандур с кривыми ручками (Б 1, с. 384–385).

Обращает на себя внимание дважды повторенный эпитет «гнусавый», упоминание о денежных бумажках, что бросают певцам в их картузы прохожие. У Булгакова вид этих нищих не менее отталкивающий, они так же страшны, как и все участники молебна.

Калеки, убогие выставляли язвы на посиневших голенях, трясли головами, якобы в тике и параличе, закатывали белесые глаза, притворяясь слепыми. Изводя душу, убивая сердце, напоминая про нищету, обман, безнадежность, безысходную дичь степей, скрипели, как колеса, стонали, выли в гуще проклятые лиры (Б 1, с. 385 – 386).

Совпадение сцен поражает тем более, что по крайней мере в конце 1925 года Волошин так и не читал окончания *Белой гвардии*³⁰. Значит, и финал романа оставался ему неизвестен. Но и для него было характерно задумываться о времени, «когда и тени наших тел и дел не останутся на земле» (Б 1, с. 428). «Как Греция и Генуя прошли, / Так минет все – Европа и Россия» (В 2, с. 82), – пишет он в стихотворении-кредо *Дом поэта*.

И в прижизненной судьбе обоих писателей видятся нам теперь общие черты. «При жизни быть не книгой, а тетрадкой», пережить крити-

³⁰ Об этом он с сожалением пишет Е. А. Ланну. См.: «...Темой моей является Россия»..., с. 79.

ческую ругань – Волошин как будто предвидел все это в 1923 году, когда в стихотворении *Доблесть поэта* (кстати, в одном из вариантов оно называлось *Мастер*) писал:

Творческий ритм от весла, гребущего против течения,
В смутах усобиц и войн постигать целокупность.
Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих.

[...]

В дни революции быть Человеком, а не Гражданином:

Помнить, что знамена, партии и программы

То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома.

Быть изгоем при всех царях и народоустройствах:

Совесть народа – поэт. В государстве нет места поэту (РР, с. 209).

*Татьяна Владимировна Арутюнян**

Армения

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОДНОГО РАЗГОВОРА О ЖИЗНИ И СМЕРТИ (БУЛГАКОВ – СТАЛИН – ПАСТЕРНАК)

Одной из актуальных проблем литературоведения является проблема взаимоотношений творческой личности и власти. В связи с этим нам хотелось бы остановиться на одном известном событии, сыгравшем определенную роль в жизни двух писателей – Михаила Булгакова и Бориса Пастернака. Речь идет об их разговоре со Сталиным, нашедшем весьма своеобразное отражение в романах *Мастер и Маргарита* и *Доктор Живаго*. О кратких телефонных беседах, о неожиданных и каверзных вопросах вождя и ответах на них обоих писателей написано довольно много, но хотелось бы внести некоторые дополнения.

Ответ Пастернака на вопрос Сталина о Мандельштаме, моментально ставший известным на всю Москву и, по мнению некоторых исследователей творчества Булгакова, способствовавший появлению названия романа *Мастер и Маргарита*, стал также поворотным и в творческой судьбе самого Пастернака. Существует множество свидетельств о данном разговоре, в первую очередь, А. Ахматовой, З. Пастернак, Н. Ман-

* Кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской литературы Ереванского государственного университета.

дельштам, З. Масленниковой, И. Берлина, Н. Вильмонта, Л. Чуковской, О. Ивинской. Все воспоминания, по всей вероятности, в точности передают подробности беседы поэта с вождем, так как в своей основе повторяют сказанное собеседниками. Приведем лишь ту часть, которая имеет непосредственное отношение к нашей теме: «Сталин: „Но ведь он же мастер, мастер?“ – Пастернак: „Да дело же не в этом...“». Пастернак настаивал на необходимости встречи и более подробного разговора. На вопрос Сталина: «О чем?» прозвучал ответ поэта: «О жизни и смерти»¹. Разговор этот так никогда и не состоялся в реальной жизни, но некоторые возможные его отголоски прозвучали в *Докторе Живаго*, а также в романе Булгакова, поскольку с ним произошла подобная история. Во время телефонного разговора Сталина с Булгаковым речь шла об иных материях, а в конце короткой беседы вновь прозвучало пожелание встретиться и поговорить, но и этой встрече не суждено было сбыться.

Личность Сталина в 1930–1950-е годы завораживала людей, не стала исключением и многие писатели, видевшие в нем мистическую силу. К примеру, Н. Иванова отмечает вариативность внешнего облика Сталина в восприятии Пастернака. В своей книге² она приводит описание Ивинской, которая – со слов самого Пастернака³ – называет Сталина карликом (в романе *Доктор Живаго* невзрачной внешностью наделен Евграф, брат Юрия Андреевича), а у самого поэта в стихах идет диалог с человеком, уподобленным «поступку ростом в шар земной»⁴. По словам Ивинской, Пастернак верил, что в Сталине воплощается время, история и будущее⁵. На наш взгляд, время и историю в романе Пастернака олицетворяет Стрельников, тогда как будущего у него нет – будущее за Евграфом Живаго, ставшим всесильным генералом в конце романа.

Неоднозначность восприятия личности «кремлевского горца» следует отметить и у Булгакова. В *Батуме* Сталин предстает романтическим юношей, готовым пойти на смерть ради революционных идеалов и спасения жизни своих друзей. Внешность же его совершенно заурядна. Писатель предпринял тщетную попытку представить вождя выдающейся личностью своего времени, но пьеса не удалась и была запрещена к постановке. Несмотря на то, что в данном произведении Сталин наделен только положительными чертами, все же в некоторых эпизодах сквозит

¹ Б. Соколов, *Кто вы, доктор Живаго?*, Москва 2006, с. 60.

² Н. Иванова, *Борис Пастернак. Времена жизни*, Москва 2007.

³ Там же, с. 364.

⁴ Там же, с. 365.

⁵ Там же, с. 364.

истинное к нему отношение Булгакова, с наибольшей силой проявившееся, конечно же, в романе *Мастер и Маргарита*: Воланд обладает такой же безграничной властью и карательными функциями, что и Сталин, и так же покровительствует Мастеру, как Сталин, не дававший команды расправиться с Булгаковым и Пастернаком.

Сложные взаимоотношения Сталина с обоими писателями нашли отражение в их главных произведениях. При сопоставлении некоторых героев двух романов, написанных в небольшом временном отдалении друг от друга, образуются схожие в идейном плане пары, хотя с существенной, а порой и определяющей корректировкой. В книге З. Гимпелевич-Шварцман *Интеллигент в романах «Доктор Живаго» и «Мастер и Маргарита»* предложена следующая классификация героев: в список героев-индивидуалистов включены Свита Воланда – Лесные братья, Иуда – Евраф Живаго, Каифа – Стрельников, члены МАССОЛИТа – Микулицын, Шлезингер, Алоизий Могарыч и др. – Антипов, Самдевятов, Тиверзин и другие⁶. Все типы интеллигентов поделены на несколько групп: индивидуалисты, творческие индивидуальности и блуждающие индивидуальности. К последним отнесены Пилат – Дудоров, Левий Матвей – Гордон, Бездомный – Тоня⁷. На наш взгляд, подобное деление героев на группы не всегда оправдано. В частности, трудно согласиться с сопоставлением Каифы – Стрельникова и Пилата – Дудорова. Отнести Дудорова к блуждающим индивидуальностям, вероятно, можно, но Понтий Пилат – личность другого плана. Если Дудоров – человек, полагающий возможным изменение чего-либо в водовороте жизни своей неустранимостью, твердостью суждений и поступков, то Пилат давно утратил иллюзии (если вообще когда-либо их питал) повернуть ход истории. Он лишь пытается удержать власть, не допустить смуты. Стрельников также не обладает функциями Каифы. Утверждения Гимпелевич-Шварцман о том, что он действует от имени народа, как Каифа оправдывает любые свои деяния служением Богу, не совсем верны. По силе духа Стрельников намного ближе к Пилату и, подобно Каифе, не способен на подлость. Стрельников и Пилат как представители высшей власти ведут нелегкий разговор со своим духовным оппонентом на протяжении всего повествования.

Попытаемся выявить точки соприкосновения и параллели между реальным разговором Пастернака со Сталиным (именно эта беседа является отправной точкой нашего исследования) и диалогами пастернаков-

⁶ З. Гимпелевич-Шварцман, *Интеллигент в романах «Доктор Живаго» и «Мастер и Маргарита»*, Orange (Conn.) 1988, с. 77.

⁷ Там же, с. 79.

ских Стрельникова – Живаго и булгаковских Пилата – Иешуа Га-Ноцри, отразившие с поразительной глубиной, в сущности, одну из важнейших проблем жизни и творчества двух писателей – противоположность мышления правителя и творца.

Веденяпинское «сангвинистическое свинство жестоких, оснопо изрытых Калигул, не подозревавших, как бездарен всякий порабититель» можно объяснить неприятием Пастернаком сталинской эпохи, в них звучит намек и лично на самого «отца народов». Как отмечает Е. Пастернак⁸, убеждение писателя в противоположности человека творческого и человека действия, «гения поступка», на протяжении всего его творчества не изменилось, а лишь получило развитие. Еще в одной из ранних статей Пастернак озвучил мысль о «героях отречения», полем сражения которых стало поле вторжения Истории в Жизнь:

Нечеловеческое лежит в основе вашей человечности. Жизнь и смерть, восторг и страдание – ложные эти наклонности особи – отброшены. Герои отречения, в блистательном единодушии признали вы состояния эти светотенью самой истории и вняли сокрушительному ее внушению⁹.

Данная концепция получила развитие в образе Антипова-Стрельникова. На другом полюсе – рассуждения Юрия Живаго о «гениях самоотречения», ибо, по Пастернаку, «солдатам абсолютной истории» всегда противопоставлена творческая личность. В черновых набросках к роману звучит принципиальное противопоставление двух жизненных позиций:

Как он любил всегда этих людей убеждения и дела, догматиков революции и религии. И как никогда, никогда не задавался целью уподобиться им и последовать за ними. Совсем в другом направлении шла его работа над собой¹⁰.

Стрельников, являясь «законченным явлением воли», в некоторой степени уподоблен Сталину, отгородившемуся от остального мира и с высоты своего положения наблюдавшему и часто игравшему людскими судьбами. В романе Лара тонко и глубоко поясняет трагическую предопределенность судеб такого рода людей, принесших в жертву идее – религиозной или революционной – самих себя, совершивших сделку с совестью, ввергнувших в трясину свою бессмертную душу:

Люди, когда-то освободившие человечество от ига идолопоклонства и теперь в таком множестве посвятившие себя освобождению его от социаль-

⁸ Е. Пастернак, *Борис Пастернак. Биография*, Москва 1997, с. 508.

⁹ Б. Пастернак, *Черный бокал*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений в одиннадцати томах*, т. V, Москва 2004, с. 16.

¹⁰ Е. Пастернак, *Борис Пастернак. Биография...*, с. 508.

ного зла, **бессильны освободиться от самих себя**, от верности отжившему допотопному наименованию, потерявшему значение, **не могут подняться над собою** и бесследно раствориться среди остальных, религиозные основы которых они сами заложили и которые были бы им так близки, если бы они их лучше знали¹¹.

Безапелляционность суждений, бегство от самого себя в политику, стремление всеми силами удержать власть – все эти черты в той или иной степени присущи Стрельникову. Он решительно расправляется со своими врагами, как и Сталин, предполагает предательство со стороны своих сторонников, а друзей у него нет. Неожиданное появление Стрельникова на месте бунтов в романе описано скупыми, но емкими штрихами: «Во все места он сваливался, как снег на голову, судил, приговаривал, приводил приговоры в исполнение, быстро, сурово, бестрепетно»¹².

Для того чтобы делать добро, его принципиальности недоставало беспринципности сердца, которое не знает общих случаев, а только частные, и которое велико тем, что делает малое [...]. Он считал жизнь огромным ристалищем, на котором, честно соблюдая правила, люди состязаются в достижении совершенства. Когда оказалось, что это не так, ему не пришло в голову, что он не прав, упрощая миропорядок¹³.

В то время как Живаго ясно осознает, что «спасение не в верности формам, а в освобождении от них»¹⁴, Стрельников, как и Сталин, загнал обиду глубоко внутрь и создал вокруг себя тот мир, в котором можно было существовать, но с вечной оглядкой, ожидая удара в спину. Так появилась маска, ставшая впоследствии железной.

Он был умен, очень храбр, молчалив и насмешлив. Временами, глядя на него, Галиуллин готов был поклясться, что видит в тяжелом взгляде Антипова, как в глубине окна, кого-то второго, прочно засевающую в нем мысль, или тоску по дочери, или лицо его жены. Антипов казался заколдованным, как в сказке¹⁵.

Те же судьбоносные перемены заметила в Стрельникове и Лара:

Точно что-то отвлеченное вошло в этот облик и обесцветило его. Живое человеческое лицо стало олицетворением, принципом, изображением идеи¹⁶.

¹¹ Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений в одиннадцати томах*, т. IV, Москва 2004, с. 299–300. Выделено мной. – Т. А.

¹² Там же, с. 250.

¹³ Там же, с. 251.

¹⁴ Там же, с. 247.

¹⁵ Там же, с. 115–116.

¹⁶ Там же, с. 399.

Разговор Стрельникова с Живаго во многом передает атмосферу и в некоторой степени суть разговора Пастернака со Сталиным. Первая встреча героев романа состоялась в боевых условиях, и из уст Стрельникова прозвучали слова:

Сейчас Страшный суд на земле, милостивый государь, существа из Апокалипсиса с мечами и крылатые звери, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора¹⁷.

Этот страшный суд творился на земле и в реальной жизни, в эпоху трагических событий, когда в застенках погибали поэты, художники. Стрельникову – «гению поступка» – непонятна позиция Живаго – личности свободной по отношению к окружающей действительности, его смирение перед роком событий, «философия свободного духа», суть которой, по Бердяеву, – «в тесной связи исторического процесса с духовной жизнью»¹⁸. Живаго разговаривает со Стрельниковым спокойно, без страха перед карающей рукой. Точно так же, по свидетельству жены, говорил со Сталиным Пастернак – без тени трепета и преклонения. Желание поэта поговорить о жизни и смерти, не осуществившееся в жизни, получило воплощение и интерпретацию во второй беседе двух главных героев его романа. Стрельников поясняет суть своего порыва, своего «поступка, ростом в шар земной»:

А мы жизнь приняли, как военный поход, мы камни ворочали ради тех, кого любили. И хотя мы не принесли им ничего, кроме горя, мы волоском их не обидели, потому что оказались еще большими мучениками, чем они¹⁹.

Принеся в жертву свою духовную, да и физическую свободу, такие люди оказались обречены на вечную муку. Они положили свою жизнь к ногам идеи, возможно, ложной, ибо, по мысли Живаго и самого автора романа, «она [жизнь. – Т. А.] сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий»²⁰. Переделка мира хирургическим путем невозможна. Отсюда и неприятие Живаго революции, несоединимость его со Стрельниковым. Так же несоединимы и Пастернак со Сталиным, взявшим на себя непосильную для человека ношу – решать судьбы других людей, отправлять кого-то на казнь, а кому-то даровать жизнь и держать в золотой клетке. Если у Живаго, как у любой творческой личности, есть выход – искусство, то «гению поступка», до-

¹⁷ Там же, с. 251–252.

¹⁸ Цит. по: З. Гимпелевич-Шварцман, *Интеллигент в романах...*, с. 51.

¹⁹ Б. Пастернак, *Доктор Живаго...*, с. 458.

²⁰ Там же, с. 336.

стигнувшему цели и осознавшему ее бессмысленность, остается уйти в мир иной, не обретя бессмертия.

Понимание искусства как «рассказа о счастье существования», даже в том случае, если это трагическая история, – один из важнейших моментов философии Живаго-поэта. Он говорит: «Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает»²¹. Именно об этом истинном искусстве и говорил Пастернак со Сталиным, отвечая на вопрос о Манделъштаме, но Сталин в силу своего кардинально противоположного склада ума не понял поэта и упрекнул его в пассивности и нежелании спасти товарища.

Таким людям, как Сталин и Стрельников, не дано бессмертие духа, поэтому ужас смерти преследует их до самого конца. Известно, что Сталин панически боялся покушения и всячески пытался избавиться от возможных врагов. Стрельников также долгое время был вынужден скрываться, предупреждать предательство соратников. Свое освобождение он видит в самоубийстве. Картина гибели героя, увиденная глазами Живаго, раскрывает глубину авторского подхода к образу Стрельникова. В черновых набросках к роману мы встречаем:

В самоубийстве Стрельникова взять самоубийство всякого человека, а не отдельное определенное с какими-то причинами²².

«Надземный» взгляд доктора Живаго, как бы абстрагировавшись от суеты и жестокости сиюминутной конкретной действительности (капли человеческой крови кажутся ему ягодами мерзлой рябины), видит сквозную, уходящую в вечность перспективу человеческой жизни.

Стрельников, возомнивший себя судьей всего человечества, не становится победителем, не обретает бессмертия – он уходит обратно в вечную землю, сливаясь навеки с вечной природой, ее красотой.

Брат главного героя романа Евграф Живаго, в описании внешности которого (мальчик в оленьей дохе) и некоторых фактах его биографии (незаконорожденный сын владельца заводов и жившей в Сибири княгини Столбуновой-Энрици) исследователи видят много общего с обликом молодого Сталина, всемогущий, неожиданно появляется в самые тяжелые моменты жизни доктора и протягивает руку помощи. Однако демонического начала в нем не наблюдается, он никого не карает, а лишь помогает. В Евграфе воплощена оборотная сторона натуры Сталина – умение

²¹ Там же, с. 336.

²² Б. Пастернак, *Из черновых набросков и планов*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 3, Москва 1990, с. 621.

ценить талант. Таким образом, Стрельников и Евграф Живаго, по сути, являются двумя половинками одного целого – загадочной личности Сталина.

Герой романа *Мастер и Маргарита* Воланд наделен демоническим началом, присущим в некоторой степени и Сталину. Воланд обладает как отрицательными, так и положительными чертами. Разоблачение жуликов и нечистых на руку руководящих работников сочетается с покровительством истинному писателю и исполнением просьбы Того, которому он, по идее, всегда должен противостоять.

Как отмечает исследователь творчества Булгакова Б. Соколов, высокий этический идеал Иешуа можно сохранить только в надмирности, в земной жизни гениального Мастера от верной гибели может спасти лишь сатана, этим идеалом в своих действиях не связанный²³. В жизни Булгакова именно это и происходит: Сталин спасает его от лагерей и начинающейся травли и своей волей дарует возможность работать, при этом продолжая пристально наблюдать за мастером в его золотой клетке.

Некоторые исследователи творчества Булгакова отождествляют со Сталиным еще и Понтия Пилата. Но прямой связи между ними в произведении не существует. Наиболее верной нам кажется точка зрения Л. Яновской, увидевшей в Пилате скорее **отношение** Булгакова к Сталину²⁴. Отношение к могуществу и жестокости, понимание собственной беспомощности и зависимости от силы власти. Ведь Пилат, как и Сталин, в случае необходимости, не задумываясь, выносит приговор тысячам, не удосуживаясь разглядеть в этом неисчислимом потоке одну-единственную самоценную жизнь²⁵. Но в конце концов именно из-за одного несправедливо осужденного человека Пилат обрекает себя на вечный суд собственной души.

Л. Яновская в статье *Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри. В зеркалах булгаковедения*²⁶, говоря об участии романного Иешуа и реального Мандельштама, проводит интересную и важную параллель между словами Пилата и Сталина. Имеется в виду фраза прокуратора: «Преступник называет меня „добрый человек“». Выведите его отсюда на минуту, объяс-

²³ Б. Соколов, *Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты»*, Москва 2006, с. 360.

²⁴ Л. Яновская, *Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри. В зеркалах булгаковедения*, «Вопросы литературы» 2010, № 3, <<http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ia1.html>>.

²⁵ Имеется в виду божественная сущность человека, Дух, уничтожаемый дьяволом, а не физическое состояние.

²⁶ Л. Яновская, *Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри...*

ните ему, как надо разговаривать со мной. **Но не калечить**»²⁷, являющаяся буквальная аллюзией слов следователя по делу Мандельштама, передававшего распоряжение Сталина: «**Изолировать, но сохранить**». Именно эти слова прозвучали в горестном рассказе А. Ахматовой об участии Мандельштама и разговоре Пастернака со Сталиным в доме Булгакова и нашли свое отражение в его романе.

И у Булгакова, и у Пастернака два противоположных начала сталкиваются дважды. Булгакову в сцене первой встречи Понтия Пилата с Иешуа удалось незримо, на подсознательном уровне передать обстановку собственного разговора со Сталиным. Страшное одиночество роднит обоих правителей. Замкнутость и неверие в людей становятся определяющими в духовном мире и одного, и второго. Иешуа ведет с Пилатом разговор о жизни и смерти несколько иначе, чем об этом говорил с вождем Пастернак, который верил в то, что смерть может даровать лишь тот, кто даровал жизнь. Правда, в 1930-е годы Пастернак все отчетливее ощущал ужас перед слепой государственной машиной, которую даже сам Сталин, как и Пилат, уже не мог остановить. Сцена препровождения Иешуа на допрос к Пилату переключается со сценой насильственного привода Живаго в вагон Стрельникова. Но если Стрельников силой своей власти мог и отпустил доктора на свободу, пригрозив расправой в будущем, то Пилат обрек на мученическую смерть человека, в действиях которого не нашел состава преступления: «Показалось смутно прокуратору, что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал»²⁸.

В романе ясно ощутима параллель между приказами прокуратора Иудеи и действиями Сталина, хотя сложно утверждать, что «кремлевский горец» переживал душевные муки, узнавая о гибели того или иного невинно осужденного человека. Мука одиночества, терзающая и Сталина, и Пилата, и Стрельникова, привела их к разному концу. В романе Булгакова мучительная смерть духа намного страшнее физической смерти. Пилат, оставаясь жить на грешной земле Ершалаима, фактически своими руками задушил в себе проснувшееся чувство справедливости. В наказание ему даже после смерти не дан был покой. Если Стрельников ушел, слился с вечной природой, то Пилат был обречен две тысячи лет сидеть на голой скале и грезить в своих тревожных снах о разговоре с бродячим философом. Стрельникову в последние часы его жизни была

²⁷ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Сочинения в трех томах*, т. 3, Санкт-Петербург 1999, с. 22.

²⁸ Там же, с. 37.

дарована беседа о жизни и смерти с пастернаковским Христом – Живаго (Духом Бога Живаго), тогда как Пилат только в ином мире смог встретиться с Иешуа Га-Ноцри.

Такое страшное наказание, по мнению Л. Яновской, Булгаков придумал своему герою, напрямую не имеющему отношения к Сталину, возможно потому, что

[...] писателю виделась какая-то другая, посмертная расплата – с бесконечным шествием убитых и замученных, с бесконечно обращенными к мучителю ликами растерзанных по его приказанию близких и друзей [...] бесконечным, потому что уж за него-то заступиться будет некому²⁹.

Сопоставление данных эпизодов наводит на размышления о поразительной схожести жизненных ситуаций Булгакова и Пастернака. Краткая беседа со Сталиным наложила отпечаток на их творческую судьбу, а вот продолжения разговора – разговора о жизни и смерти – не последовало, но каждый из них вел этот вечный диалог в своих произведениях.

²⁹ Л. Яновская, *Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри...*

*Венера Ринатовна Галимьянова**

Россия

М. БУЛГАКОВ И А. ПЛАТОНОВ: ОСОБЕННОСТИ ТРАГИЗМА

События и факты жизни, подвергаясь эмоциональному осмыслению и обобщению, отражаются в художественных произведениях в различных формах. В теории литературы этот феномен обозначается и как тип художественного содержания (И. Ф. Волков), и как вид пафоса (Г. Н. Поспелов), и как модус художественности (В. И. Тюпа), и как тип авторской эмоциональности (В. Е. Хализев), что свидетельствует о сложности, неоднородности и многогранности данной проблемы. В центре внимания нашего исследования – трагизм как одна из форм художественного освоения разных сторон жизни в их противоречивой взаимосвязи.

И. Ф. Волков определяет трагизм, как «один из сложных типов художественного содержания, представляющих собой творчески освоенные существенные противоречия между разными сторонами внутренней и внешней, личной и общественной жизни людей»¹. Художественное освоение жизненной реальности, выявление противоречий между личной

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Нефтекамского филиала Башкирского государственного университета.

¹ И. Ф. Волков, *Теория литературы*, Москва 1995, с. 116.

и общественной жизнью людей происходит путем заострения конфликтов и отражения их в поступках и переживаниях героев.

Традиционное представление о трагизме связано с судьбой героических личностей. Но трагический герой может быть лишен героического ореола и может предстать как человек обыкновенный. По мнению В. Е. Хализева,

[...] литература последних двух столетий запечатлела и иного рода трагизм: бессмысленное мученичество людей, которому сопутствует ломка не только судеб, но и душ, – людей смятенных и растерянных, не сумевших устоять перед лицом жестоких испытаний, сохранить и проявить твердость духа².

Очевидно, что литература XX столетия отразила многообразие художественного постижения человеческой личности.

Анализируя литературный процесс 20-х годов XX века, современный исследователь Л. Н. Дарьялова отмечает, что «противоречие, двойственность, амбивалентность – характерная примета времени»³. Ею выделены следующие тенденции литературного процесса: 1) возникновение двойственности мироощущения и мировосприятия русских художников; 2) возвращение к нравственно-религиозным идеалам; 3) решение «вопроса о возможности изменения природы человека через его культуру, то есть труд и творчество»⁴. Целесообразно упомянуть и мнение Н. М. Малыгиной, которая считает, что «трагическое ощущение собственной ненужности становится главной чертой многих мыслящих героев русской литературы 1920–1930-х годов»⁵.

Нами предпринята попытка анализа особенностей трагизма на примере ранней автобиографической прозы Михаила Булгакова и повести Андрея Платонова *Котлован*. Исторические события начала XX века и изменения в общественно-политической сфере повлияли на жизненную и творческую судьбу писателей. В рассказах М. Булгакова *Необыкновенные приключения доктора*, *В ночь на третье число* и *Красная корона* (опубликованы в 1922 году), *Звездная сыпь* (в 1926 году), *Морфий* (в 1927) описываются события, реально пережитые автором. Писатель-врач М. Булгаков, наблюдая за происходящим, создает особый художе-

² В. Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 2005, с. 83.

³ Л. Н. Дарьялова, *Русская литература XX века после Октября: Динамика размежеваний и схождения. Типы творчества (1917–1932)*, Калининград 1998, с. 47.

⁴ Там же, с. 52.

⁵ Н. М. Малыгина, *Андрей Платонов: поэтика «возвращения»*: Научное издание, Москва 2005, с. 284.

ственный мир, который отразился в его ранней автобиографической прозе, написанной от первого лица в форме дневниковых записей – и как история болезни, и как рассказ очевидца.

Для безымянного героя – доктора N из рассказа *Необыкновенные приключения доктора* – под влиянием внешних обстоятельств жизнь становится невыносимой. Внутренние переживания доводят героя до отчаяния:

За что ты гонишь меня, судьба? Почему я не родился сто лет тому назад? Или еще лучше: через сто лет. А еще лучше, если бы я совсем не родился⁶.

Жестокие испытания, выпавшие на долю героя – врача-интеллекта, приводят к негодованию, а затем и к потере чувства самосохранения, иногда к совершенному безразличию. «Ну и зарежут. Какая разница...»⁷ – рассуждает в полусонном состоянии смертельно усталый доктор. Утрата иллюзий, дисгармония, ненависть к войнам и подвигам, ужас, доведший до безумия, страдания от безысходности – характерные черты состояния героя. Герой ощущает страх в ситуации побега при очередной смене власти и стыдится собственных поступков:

Стреляют в переулке. Меня мобилизовала пятая по счету власть. [...] Я – доктор, готовлю диссертацию, ночью сидел, как крыса притаившись, в чужом дворе!⁸

Противоречия, возникающие между убеждением и поступками, вызывают внутренние переживания героя, так как негативные чувства появляются у него из-за несоответствия поступков, совершенных под влиянием реальных жизненных трудностей, имеющимся представлениям о героических поступках исключительных личностей. Из уст героя звучит проклятие: «Проклятие войнам отныне и вовеки!». Определенный диссонанс наблюдается между названием и содержанием рассказа (в названии заявлены «приключения»), при этом содержание лишено развлекательности, а герой – образцового совершенства).

Герой рассказа *В ночь на третье число* – «будущий приват-доцент и квалифицированный специалист доктор Бакалейников», как называет его М. Булгаков, – осознает свою беспомощность и бессилие. Писатель

⁶ М. А. Булгаков, *Необыкновенные приключения доктора*, в кн.: он же, *Записки на манжетах. Ранняя автобиографическая проза*, сост., вступ. статья и примеч. В. Сахарова, Москва 1988, с. 73.

⁷ Там же, с. 79.

⁸ Там же, с. 74–75.

подробно описывает поведение и чувства героя, увидевшего и испытывавшего бесчинства петлюровцев:

В пролом стены вдавился доктор Бакалейников. С минуту ждал смерти от разрыва сердца и глотал раскаленный воздух. [...] еще что-то хотел сказать Бакалейников, но вместо речи получилось неожиданное. Он всхлипнул звонко, всхлипнул еще раз и разрыдался, как женщина, уткнув голову с седым вихром в руки⁹.

Так герой дает суровую оценку собственным поступкам в ситуации, когда он становится свидетелем жестокой расправы и убийства: «– Бандиты... Но я... я... интеллигентская мразь! – и тоже неизвестно к чему...»¹⁰.

Тема страдания и душевной боли отразилась и в трагическом рассказе *Красная корона* с подзаголовком *История болезни*. Безымянный герой обладает определенными качествами сильного, принципиального, совестливого человека:

– Господин генерал, вы – зверь! Не смейте вешать людей! [...] я не труслив, о печати заговорил не из страха перед смертью. О, нет. Я ее не боюсь. Я сам застрелюсь, и это будет скоро, потому что Коля доведет меня до отчаяния¹¹.

Казнь человека – причина, которой объясняется болезненное состояние героя:

[...] нашли у него в сапоге скомканную бумажку с печатью. [...] Она его загнала на фонарь, а фонарь стал причиной моей болезни (не беспокойтесь, я прекрасно знаю, что я болен)¹².

Душевные переживания – основа разлада не только с окружающим миром, но и с самим собой. Трагическое усиливается за счет внутренней морально-этической оценки:

С тебя я снимаю вину за себя – за то, что послал тебя на смертное дело. Тяжесть того, что был повешен, тоже кладу на себя. [...] Да, я безнадежен. Он замучит меня¹³.

Сильная душевная боль, вызванная гибелью близкого человека, переживания, доведенные до морального внутреннего суда, приводят к безысходности, к предвидению собственной гибели.

⁹ М. А. Булгаков, *В ночь на третье число*, в кн.: он же, *Записки на манжетах...*, с. 70–71.

¹⁰ Там же, с. 72.

¹¹ М. А. Булгаков, *Красная корона*, в кн.: он же, *Записки на манжетах...*, с. 85.

¹² Там же, с. 84.

¹³ Там же, с. 88–89.

В рассказах М. Булгакова есть сильные личности. Это люди, увлеченные своим делом, честно выполняющие свою работу, несмотря на трудности, готовые вступить в борьбу с внешними силами, победить невежество. Например, герой рассказа *Звездная сыпь* о себе говорит так: «я – врач, прямо с университетской скамеечки брошенный в деревенскую даль в начале революции»¹⁴. М. Булгаков обращает внимание читателей на наличие у героя профессиональных способностей, выражая это через монолог самого героя:

Я обнаружил у себя громаднейшие познания в области сифилидологии и недюжинную сметку¹⁵.

Старик. В чем ты виноват? Ни в чем. В общей чашке! Внеполовое, внеполовое. Свет ясен¹⁶.

Усилия молодого доктора направлены на то, чтобы по многочисленным симптомам определить болезнь, найти причины заражения. Герой отстранен от собственного страха, осознает свою нужность, убежден в том, что болезнь можно победить.

Уходя в спальню, зевал, бормотал: – Я буду с «ним» бороться. [...] бывало, что ко мне приезжало 100 человек в день. [...] но большая часть утекала у меня из рук, как песок в песочных часах, и я не мог разыскать их в снежной мгле. Ах, я убедился в том, что здесь сифилис тем и был страшен, что он не был страшен¹⁷.

Желание доктора помочь пациентам и нежелание пациентов следовать предписаниям врача, страх доктора за судьбы людей и отстранение от страха – все эти противоречия формируют внутреннее беспокойство героя, который осознает, что приходящее на прием население не понимает всей опасности для окружающих страшной болезни.

Я возмужал, я стал сосредоточен, порой угрюм. Я мечтал о том, когда кончится мой срок и я вернусь в университетский город, и там станет легче в моей борьбе¹⁸.

Обнаруживается мотив конфликта между более низкими социальными слоями и интеллигенцией. Причина – в отсталости, непросвещенности простых людей, в их необразованности. Образная оценка непросве-

¹⁴ М. А. Булгаков, *Звездная сыпь*, в кн.: он же, *Записки на манжетах...*, с. 17.

¹⁵ Там же, с. 19.

¹⁶ Там же, с. 26.

¹⁷ Там же, с. 26–27.

¹⁸ Там же, с. 27.

ценности и ее последствий дается через такую формулировку: сифилис «являлся отраженным наказанием за тьму отцов на ребятах с носами, похожими на казачьи седла»¹⁹. В ситуации конфликта врач-интеллигент проявляет свою несдержанность в оценке действий и слов пациентов, равнодушных не только к собственному здоровью, но и здоровью детей. За использование бранного слова он не раскаивается, так как брань, по мнению врача, не страшнее болезни:

– Скудова – не интересно, – отозвался я, закуривая пятидесятую папиросу за этот день, – другое ты лучше спроси, что будет с твоими ребятами, если не станешь лечить.

– А что? Ничаво не будет, – ответила она и стала заворачивать младенца в пеленки²⁰.

Разговор разгорелся, как костер. Кончился он так:

Ты... ты знаешь, – заговорил я и почувствовал, что багровею, – ты знаешь... ты дура!..²¹

Все же герой добивается своего: оставляет пациентку и ее ребенка на лечение, получает разрешение на открытие стационарного отделения для сифилитиков. Даже спустя годы он мысленно возвращается туда, где началась его врачебная практика. У героя нет внутреннего диссонанса по поводу прошлого, нет угрызений совести за свои поступки, так как его действия были согласованы с его убеждениями.

Проблема слабых и сильных сторон характера личности исследуется Михаилом Булгаковым в разных вариантах. Доктор Бомгард и доктор Поляков, герои рассказа *Морфий*, – в прошлом товарищи по университету. У каждого есть место работы: больница в уездном городе и в деревенской глуши. Доктор Бомгард после перевода с участка в уездную больницу испытывает радость:

Тяжкое бремя соскользнуло с моей души. Я больше не нес на себе роковой ответственности за все, что бы не случилось на свете. [...] Я почувствовал себя впервые человеком, объем ответственности которого ограничен какими-то рамками²².

Сильной личности противопоставлена слабая личность. Так, радость доктора Полякова иная:

¹⁹ Там же, с. 26.

²⁰ Там же, с. 28.

²¹ Там же, с. 29.

²² М. А. Булгаков, *Морфий*, в кн.: он же, *Записки на манжетах...*, с. 32.

[...] и очень рад. И слава богу: чем глуше, тем лучше. Видеть людей не могу, а здесь я никаких людей не увижу, кроме больных и крестьян. [...] Не желаю видеть и слышать людей²³.

Одиночество и страдание, вызванные личной драмой в отношениях с женщиной, усугубляются привязанностью к морфию. Непобедимая зависимость от наркотического средства приводит к гибели героя: сначала к нравственному распаду личности (грубость по отношению к коллегам, клевета на фельдшера, безразличие к пациентам и работе, кража лекарства из аптеки), а затем к самоубийству.

Я ушел и, клянусь, всю дорогу дергался от боли и стыда... Почему?²⁴

Я погиб, надежды нет. Шорохов пугаюсь, люди мне ненавистны во время воздержания. Я их боюсь²⁵.

Мучившие доктора Полякова угрызения совести сменяются оправданиями собственных поступков. «Я никому ничего не должен»²⁶. Страшная история болезни – история зависимости – становится не только рассказом-предостережением, но и анализом психического состояния и поступков слабой личности, утратившей смысл деятельности и жизни.

Общность системы взглядов на мир у Михаила Булгакова и Андрея Платонова основана на утверждении ценности человеческой личности. Труд и творчество определены ими как смысл человеческого существования. Эта тема своеобразно раскрыта в повести Андрея Платонова *Котлован*, написанной в начале 1930-х годов. Герои произведения – люди, работающие на износ, до изнеможения, до полусмерти, замученные голодом и непосильным трудом, усталые от такого существования. Писатель показывает бессмысленность и обреченность механического труда, утверждает, что при такой работе происходит расстройство сознания, которое проявляется в нарушении адекватного отражения объективной реальности: от затрудненного восприятия и равнодушия к окружающему миру до утраты осознания своей личности. Так, например, рабочие относятся к рытью котлована:

Чиклин без спуска и промежутка громил ломом плиту самородного камня, не останавливаясь для мысли или настроения²⁷.

²³ Там же, с. 40.

²⁴ Там же, с. 52.

²⁵ Там же, с. 56.

²⁶ Там же, с. 59.

²⁷ А. Платонов, *Котлован: Текст. Материалы творческой истории*, Санкт-Петербург 2000, с. 35.

Истомленный Козлов сел на землю и рубил топором обнажившийся известняк, он работал, не помня времени и места, спуская остатки своей теплой силы в камень, который он рассекал, – камень нагревался, а Козлов постепенно холодел²⁸.

Лишь бы не тревожить своего сознания, в котором он установил особое нежное равнодушие, согласованное со смертью²⁹.

Такое расстройство сознания сопровождается сильным аффектом, страхом, злобой, тоской, равнодушием, утратой смысла жизни, смысла деятельности и жертвенного труда. А. Платонов, выявляя конфликты, заостряет их в поступках и переживаниях героев, доводит их судьбы до критического состояния, обрисовывает их внешний облик:

[...] погладил за пазухой свою глухую ветхую грудь, ему приходилось во время работы гладить себя изредка поверх костей и уговаривать шепотом терпеть³⁰.

[...] пригорюнился руками к костяному своему лицу³¹.

Бесцельными мучениками, у которых терпение вместо надежды, называет Андрей Платонов своих героев.

В платоновском художественном мире моделируются различные способы и средства преобразования жизнеустройства, спасения человечества. Так, инженер-строитель Прушевский направляет все силы на создание «общепролетарского дома», однако испытывает слабость, безверие, страх.

Инженер Прушевский уже с двадцати пяти лет почувствовал стеснение своего сознания и конец дальнейшему понятию жизни, будто темная стена предстала в упор перед его ощущающим умом. Дом должен быть населен людьми, а люди наполнены той излишней теплотой жизни, которая названа однажды душой. Он боялся воздвигнуть пустые здания – те, в каких люди живут из-за непогоды³².

Герой беспокоится о том, что в итоге будет построено, смогут ли люди воспользоваться этим по назначению. Обеспокоенность судьбой народа и государства в целом – черта платоновских героев, которые находятся в постоянном поиске смысла существования, в поиске ответов на возникающие вопросы. По мнению Е. А. Яблокова,

²⁸ Там же, с. 31.

²⁹ Там же, с. 36.

³⁰ Там же, с. 30.

³¹ Там же, с. 35.

³² Там же, с. 33.

[...] тип человека, не имеющего готовых ответов на все вопросы, но ощущающего бытие как постоянное «вопрошание», является у Платонова важнейшим, психологически наиболее близким автору³³.

Автор *Котлована* попытался показать мир через восприятие обыкновенного человека, человека из народа. По словам Н. П. Хрящевой, у Платонова

[...] зарождается новый подход к принципам изображения человека. Типичный человек традиционного реализма оказывается соотношенным с фольклорно-мифологическими, изначальными основаниями. Суд над современностью совершается с позиций вечных архетипов³⁴.

В работах современных литературоведов отмечается парадоксальность произведений А. Платонова, которая заключена в своеобразии мышления и языка писателя. Например, Т. Б. Радбиль выделяет «мифологизм как метод эстетического освоения действительности в адекватных эпохе, согласно эстетической позиции писателя, формах»³⁵, утверждает, что в произведениях А. Платонова присутствует «сложная диалектика конкретного и отвлеченного», «характерное для мифа ослабление субъективного, личностного начала», «опредмечивание, овеществление абстракции и буквальное переосмысление отвлеченных смыслов»³⁶. По словам А. А. Дырдина, «странничество как неповторимый феномен русской жизни определяет конкретно-идейную и жанрово-стилевую структуру платоновского текста»³⁷. По мнению В. Ю. Вьюгина,

[...] сосуществование и борьба мнений на уровне композиции и стиля воплощает гносеологический принцип сомнения. [...] в устоявшихся предрассудках и представлениях, включая собственные. [...] Платоновское творчество оказывается способом познания для себя и поэтому помогает в познании другим³⁸.

³³ Е. А. Яблоков, *О типологии персонажей А. Платонова*, в кн.: «Страна философов» *Андрея Платонова: проблемы творчества*, вып. 1, Москва 1993, с. 201.

³⁴ Н. П. Хрящева, «Кипящая Вселенная» *А. Платонова: Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов: Монография*, Екатеринбург – Стерлитамак 1998, с. 301.

³⁵ Т. Б. Радбиль, *Мифология языка Андрея Платонова: Монография*, Нижний Новгород 1998, с. 10.

³⁶ Там же, с. 9.

³⁷ А. А. Дырдин, *Потаенный мыслитель. Творческое сознание Андрея Платонова в свете русской духовности и культуры*, Ульяновск 2000, с. 95.

³⁸ В. Ю. Вьюгин, *Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля)*, Санкт-Петербург 2004, с. 426.

Приведенные выше высказывания исследователей помогают понять специфику платоновского способа художественного освоения жизненных противоречий.

В повести Андрея Платонова *Котлован* отображена ужасающая действительность: быт рабочих, голод, смерть, коллективизация. Писателем утверждается бессмысленность подобного существования, подчеркивается глубина людских страданий, ставятся под сомнение и способности людей, призванных к преобразованию мира, и необходимость их жертвенности.

Если булгаковские герои – интеллигенты с точки зрения происхождения и образования, то платоновским героям присуща интеллигентность души. Но какими бы разными ни были герои произведений обоих писателей, их объединяет одна эпоха, одно историческое время, наполненное трагическими событиями и обстоятельствами.

Таким образом, произведения и М. Булгакова, и А. Платонова, чьи сомнения воплотились в образах, созданных на основе реальных и биографических событий, отражают авторскую концепцию личности, глубокие размышления о жизни и смерти, об истине и лжи, о человеке и государстве, о культуре и невежестве, что определяет отношение к миру. Трагизм становится условием осмысленной жизни, основой художественного постижения человеческой личности.



**В КРУГУ
*МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ***

*Елена Юрьевна Колышева**

Россия

МОДЕЛЬ ГЕНЕЗИСА РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА *МАСТЕР И МАРГАРИТА*

На современном этапе развития булгаковедения не существует единой точки зрения на систему редакций романа М. А. Булгакова *Мастер и Маргарита*. Так, например, М. О. Чудакова выделяет восемь редакций романа, Л. М. Яновская – шесть, причем речь идет не только о количественном соотношении редакций, но и их содержании¹. Анализ рукописей и машинописи романа *Мастер и Маргарита* позволил прийти к выводу, что система редакций романа имеет несколько иное содержание и, на наш взгляд, включает в себя шесть редакций. Обоснование данного положения представим в контексте рассмотрения составляющих и спец-

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

¹ М. Чудакова, *Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, «Вопросы литературы» 1976, № 1, с. 218–253; М. О. Чудакова, *Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя*, «Записки отдела рукописей ГБЛ», вып. 37, Москва 1976, с. 25–151; М. О. Чудакова, *Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова*, «Памятники культуры. Новые открытия 1977», Москва 1977, с. 93–106; Л. М. Яновская, *Треугольник Воланда*, «Октябрь» 1991, № 5, с. 182–202.

ифики каждой редакции романа. Прежде всего, обратимся к определению понятия «редакция текста» – это «целенаправленная переработка текста, принадлежащая автору или какому-либо другому лицу. Целью переработки может быть изменение идейного содержания текста, художественной формы, стиля, полноты памятника, устранение тех или иных фактических данных или изменение их»². Данному определению соответствует каждая выделенная нами редакция романа *Мастер и Маргарита*. С целью представления истории текста мы используем ряд условных значков: квадратные скобки служат для обозначения зачеркнутого писателем, фигурные скобки – вставки, сделанной писателем, угловые скобки – восстановленного нами по предположению. Орфография приводится в соответствии с нормами современного русского языка. Пунктуация авторская. Данные по рукописям и машинописи романа М. А. Булгакова *Мастер и Маргарита*, хранящимся в архиве писателя в НИОР ФГУ РГБ, приводятся с указанием номера фонда, картона, единицы хранения (в соответствии с обозначениями М. О. Чудаковой), а также номера страницы или листа при использовании цитат.

Первая редакция романа (1929–1931)

Составляющие первой редакции: 1) Черновики романа. Тетрадь I (Ф. 562, к. 6, ед. 1); 2) Черновики романа. Тетрадь II (Ф. 562, к. 6, ед. 2); 3) Черновики романа. Тетрадь I. 1929–1931 (Ф. 562, к. 6, ед. 3); 4) вторая тетрадь 1931 года (Ф. 562, к. 6, ед. 4). Рассмотрим каждую из указанных составляющих более подробно.

Черновики романа. Тетрадь I (Ф. 562, к. 6, ед. 1)

Обложка тетради подписана Булгаковым синим карандашом: «Черновики романа. Тетрадь I». Большая часть листов в данной тетради вырвана. На первой странице тетради дано обозначение заглавия *Сын... [Гастроль]* и жанра «Ром<ан>». Далее следуют варианты названия первой главы: [II] [{*Черный маг.* }] [*Божеств<енная увертюра>*]. Булгаков дважды начинает и зачеркивает начало первой главы. В первом варианте глава предполагалась как *Божеств<енная увертюра>* (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 1), во втором она получает название *Черный маг* (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 2об). На данном этапе работы, таким образом, роман начинался с обозначения странных событий и следствия, повествование ведется от

² Д. С. Лихачев, *Текстология: краткий очерк*, Москва 2006, с. 20.

первого лица, автор – очевидец и участник событий – пытается донести до Кондрата Васильевича свое видение событий.

После зачеркнутых вариантов первой главы Булгаков трижды начинает и зачеркивает начало главы II *Шестое доказательство* (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 50б–60б), которую он пытался начать все три раза через образ Конрада Васильевича и описание следствия. Новое начало главы представляет традиционное для дальнейшей работы над романом описание появления двух граждан на Патриарших Прудах: <Владимир Миро>нович Берлиоз и [Антоша Безродный] {Иванушка Попов} (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 70б), а также встречи с Воландом. В состав этой главы на данном этапе работы входит сюжет об Иешуа и Пилате и сюжет казни.

Схема главы 3 <Док>азательство инженера: эффект после рассказа Вельяра Вельяровича, Воланд просит Иванушку наступить на изображение Христа, чтобы доказать, что он не верит в Бога, гибель Берлиоза, погоня, сумасшествие Иванушки.

Далее Булгаков начинает следующую главу о доме Грибоедова, обозначая ее как интермедию (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 55), через описание событий после смерти Берлиоза и образ знаменитой поэтессы Степаниды Афанасьевны. Не дописав данный вариант главы, зачеркивает его и начинает *Интермедию* заново (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 61), заложив в ней основные эпизоды: описание Шалаша (будущий Дом Грибоедова), появление привидения, сцена в больнице, мания фурибунда.

Далее следует глава *Марш фюнебр* (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 85), главы, названия которых не сохранились, поэтому мы обозначим их через центральные образы: Никодим Гаврилович, будущий Босой (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 97), Гарася Педулаев, будущий Степа Лиходеев (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 104), Цупилиоти и Нютон (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 113), Варьете (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 117об), Феся (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 133об).

Далее следуют главы, текст которых сохранился полностью: Глава XII. {Разговор по душам.} (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 148, сцена допроса Порогого); Глава 13-я. {Якобы деньги.} (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 150об, события в Москве после появления Воланда, с центральным сюжетом о злоключениях буфетчика, данная глава сохранена полностью, вырван только один лист 155); Глава 14. [Происшествия продолжаются.] {Мудрецы.} (Ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 161об, Суковский и Нютон, имена будущих Римского и Варенухи варьируются); [16.] {15.} происшествия в Исналитуч.

Черновики романа. Тетрадь II (Ф. 562, к. 6, ед. 2)

Булгаковым подписана обложка тетради синим карандашом: «Черновики романа. Тетрадь II». Первые два листа с текстом вырваны, по всей видимости, второй из них был оформлен как титульный. Далее следует глава {*Пристают*} *На Патриарши<их Прудах>*, схема которой складывается следующим образом: двое граждан на Патриарших Прудах, Владимир Миронович Берлиоз, Иванушка Попов, псевдоним [Безродный] {Бездомный}, беседа об Иисусе Христе, изображение Иисуса на песке, появление гражданина, описание сводок о внешности, описание внешности гражданина, гражданин садится на соседнюю скамейку, описание речи Берлиоза, отличавшейся солидной эрудицией, Бимка, иностранец подсаживается к Берлиозу и Иванушке, доказательство Канта, управление жизнью человека, заседание не состоится, изображение Иисуса на песке, ласточка. Глава завершается началом рассказа иностранца, словами «это было!» (Ф. 562, к. 6, ед. 2, л. 24об). Таким образом, на данном этапе работы основная схема главы уже практически сложилась, в дальнейшем будут убраны отдельные ее звенья (изображение Иисуса Христа, ласточка, собаки).

Ершалаимский сюжет становится отдельной главой, представляющей собой рассказ Воланда с периодическим возникновением обращения Воланда к Иванушке как слушателю. Схема главы выглядит следующим образом: арест Иешуа, допрос Иуды, допрос Иешуа у Пилата, беседа Пилата и Каифы, объявление приговора (в последующих редакциях сцена после объявления приговора Пилатом дается глазами Пилата, даются его мысли сквозь закрытые глаза, здесь мысли Иешуа, от первого лица, «сейчас меня», «и я»), путь к Черепу, встреча с Вероникой, Левий Матвей, казнь.

Главу 3 *Шестое доказательство* в данной тетради отличает продолжение ершалаимского сюжета: на вопрос Иванушки о судьбе Иуды Воланд продолжает свое повествование.

Далее следует глава из романа *Копыто инженера Маня фурибунда*, подписанная [*М. Бамов*] {*К. Тугай*} (Ф. 562, к. 6, ед. 2, л. 85) и включающая в себя следующие эпизоды: описание Дома Грибоедова, сцена в ресторане, появление Иванушки, драка, сцена в больнице: таким образом, повторяется схема первого варианта данной главы. Затем написано «Окончание г<лавы>» о Поротом (Ф. 562, к. 6, ед. 2, л. 118).

Черновики романа. Тетрадь I. 1929–1931 (Ф. 562, к. 6, ед. 3)

Тетрадь подписана Булгаковым на титульной странице: «Черновики романа. Тетрадь I. 1929–1931 год» (Ф. 562, к. 6, ед. 3, с. 1). В данной

тетради полностью написана глава *Дело было в Грибоедове*, а также сделано пунктирное обозначение главы *Сеанс окончен*. Содержание главы *Дело было в Грибоедове* составляют следующие эпизоды: описание дома Грибоедова и история возникновения его названия, описание ресторана, в данной редакции именуемого «Шалаш Грибоедова», «ад» в ресторане, сцена танцев без детального обозначения конкретных персонажей, появление Арчибальда Арчибальдовича, объявление о гибели Берлиоза, появление Иванушки, попытка вспомнить фамилию неизвестного консультанта, драка, сцена в больнице, краткое описание возвращения Рюхина в Шалаш и обозначение зарождавшейся в его душе злобы на Пушкина и на свою судьбу. Основа указанных эпизодов обрисована в первом варианте главы, в первой тетради черновики 1929 года фигурирующей как *Интермедия* (Ф. 562, к. 6, ед. 1, с. 61), во второй тетради черновики 1929 года – *Манья фурибунда*, глава из романа *Копыто инженера*, подписанная [М. Бамов] {К. Тугай} (Ф. 562, к. 6, ед. 2, с. 85). Таким образом, перед нами третий вариант данной главы, характеризующийся четким обозначением основных эпизодов и оттачиванием текста (в тексте достаточно много правки, но появление ее характеризуется единовременностью с написанием текста).

Вторая тетрадь 1931 года (Ф. 562, к. 6, ед. 4)

Вторая тетрадь 1931 года Булгаковым не подписана. В ней содержится текст незавершенной главы *Дело было в Грибоедове*, основанной на третьем варианте. Правки в четвертом варианте значительно меньше, в нем учтена правка предыдущего варианта. В качестве примера обратимся к началу главы:

Черновики романа. Тетрадь I. 1929–1931 (Ф. 562, к. 6, ед. 3, с. 2)	Вторая тетрадь 1931 года (Ф. 562, к. 6, ед. 4, с. 2)
В [ту] {вечер} {той} страш[ую] {ой} суббот[у]{ы} 14-го июня {1943 года}, когда {потухшее солнце упало за Садовую, а} на Патриарших Прудах [человеческая] кровь {несчастного Антона Антоновича} смешалась с постным маслом на камушке, писательский ресторан «Шалаш Грибоедова» {был} полным полон.	В вечер той страшной субботы 14 июня {1945 года}, когда пылающее солнце упало за излучиной Москва реки, а кровь несчастного Антона Антоновича смешалась с постным маслом на мостовой, писательский ресторан «Шалаш Грибоедова» был полон.

В четвертом варианте главы представлены те же эпизоды, что и в предыдущих, но они более четко выписаны: например, более четко про-

писана сцена танцев, появляются конкретные лица. Четвертый вариант завершается на зарождающейся сцене драки в ресторане, последующие эпизоды, таким образом, переходят из предыдущего варианта.

Во второй тетради 1931 года также намечена глава *Полет Воланда* и глава *Консультант с копытом*, связывающая с первой главой первой редакции романа и отсутствующая в структуре последующих редакций. Появление главы *Консультант с копытом* здесь объясняется попыткой снова начать роман с описания странных обстоятельств и следствия.

Таким образом, первая редакция романа (1929–1931) представляет собой черновики романа, на данном этапе работы незавершенного, но в котором были заложены основы для дальнейшей работы. Главные черты первой редакции:

- наметилась часть основных сюжетных линий и эпизодов в структуре романа;
- начала складываться система образов;
- главы создавались не в хронологическом порядке, с последующей доработкой или написанием новых вариантов;
- данная редакция отличается большим количеством правки, переписыванием глав, что не является характерным для последующих редакций романа (за исключением, пожалуй, последней), практически вся черновая работа была проделана в этих черновиках;
- стиль первой редакции во многом совпадает с рассказами, фельетонами и повестями Булгакова 1920-х годов.

Вторая редакция романа (1932–1936)

В состав данной редакции входят семь тетрадей (Ф. 562, к. 6, ед. 5–8, к. 7, ед. 1–3), на титульном листе первой из них обозначено: «М. Булгаков. Роман. 1932».

Роман в новой редакции начинается с главы, повествующей о появлении Берлиоза и Ивана на Патриарших Прудах и об их встрече с Воландом. В данной главе отпадает множество деталей, характерных для первой редакции, например, изображение Иисуса на песке. Глава в новой редакции становится ближе к той, что мы привыкли видеть в окончательном тексте. Но добавляется эпизод гибели Берлиоза, минуя ершалаимский сюжет. И вторая глава оказывается посвященной погоне Ивана за Воландом. Глава 3 *Дело было в Грибоедове* начинается со сцены ожидания Берлиоза литераторами, отсутствующей в первой редакции. Текст данной главы заканчивается на сплетнях, связанных с гибелью Берлиоза.

Помета: «Далее: привидение – Иванушка и сцена в больнице» (Ф. 562, к. 6, ед. 5, с. 84) – связывает текст главы с первой редакцией.

Далее обозначим главы, не всегда имеющие порядковое обозначение и название, пунктирно через центральные образы или сюжет:

- Глава [4]{6}я (Степа Лиходеев);
- Глава [5] {7}. [{История Босого}] {Волиебные деньги.};
- Глава [8я] 9. (Римский и Варенуха);
- Глава 7. (Сеанс в Кабаре, глава не дописана);
- Глава 8. [Московские ночи.] [{Необыкновенные приключения Босого}] {Замок чудес.} (глава не дописана);
- Глава IX Поцелуй Внучаты (глава не дописана);
- Глава 10. *Евангелие Воланда* (встреча Ивана с профессором Стравинским, раздвоение Ивана, Воланд, начало изложения ершалаимского сюжета);
- Глава 11. *Евангелие от Воланда* (текст главы не написан. Начало ее обозначено в конце предыдущей главы: «– Да, у него была мигрень. Шаркающей кавалерийской походкой он вошел в зал с золотым потолком» (Ф 562, к. 6, ед. 7, с. 366), а также обозначен финал: «И Равван свободный как ветер с лифостротона бросился в гущу людей, лезущих друг на друга и в ней пропал...

Иванушка открыл глаза и увидел, что за шторой рассвет. Кресло [н] возле постели было пусто» (Ф 562, к. 6, ед. 7, с. 367), тем самым четко обозначаются границы сюжета данной главы);

- Глава 12. [{Безумный день}] {Дядя и буфетчик.} (глава не дописана, в конце текста сделана помета: «далее: изгнание буфетчика, посещение им бывшего храма, разговор с отцом Аркадием Элладовым». Через строчку сделана еще одна помета рукою Е. С. Булгаковой: «Смотри: глава 18 – окончание. Тетрадь» (Ф. 562, к. 6, ед. 7, с. 406);
- Глава 13. *Безумный день* (глава не написана);
- Глава [14.] {19.} *Маргарита* (Ф. 562, к. 6, ед. 7, с. 408). В правом верхнем углу помета: «29.X 1933». Это время написания главы. Помета к правке в точке номера главы: «I.VII 1935 г. см. тетрадь». Здесь Булгаков работает по последней разметке глав от 6.X.1933 (Ф. 562, к. 6, ед. 6, с. 325). Правка номера главы в соответствии с другой разметкой глав (Окончательная разметка глав. Ф. 562, к. 7, ед. 1, с. 45об–47). Глава не завершена;
- Глава 15. [Шабаш.] {Губная помада и крем} (в эту главу включен сюжет полета Маргариты);
- Глава 17. *Шабаш* (в эту главу включен сюжет извлечения поэта);

- 18. [*История Иуды Искэриота*] [{У очага}] {Подкова};
- 19. *У огня* (глава не написана, для ее написания оставлены чистые страницы, Ф. 562, к. 7, ед. 8, с. 529–535);
- 20. *Когда туча накрыла...* (глава не написана, для ее написания оставлены чистые страницы, Ф. 562, к. 7, ед. 8, с. 536–554);
- Далее вырваны 17 листов (Ф. 562, к. 7, ед. 8, с. 555–588), оставлены корешки разной величины. Были вырваны две главы – 21 и 22. Кратко обозначим основную суть указанных глав: 21. Следствие, 22. Захват квартиры № 50. Сохранилась часть названия главы 22 «Пор<a>» (Ф. 562, к. 7, ед. 8, с. 573);
- 23. (эпизод в торгсине);
- Далее написан и зачеркнут новый вариант начала глава 19 *Маргарита* (Ф. 562, к. 7, ед. 8, с. 600);
- Уже в следующей тетради (Ф. 562, к. 7, ед. 1), на титульном листе Булгаковым подписанной: «Роман Окончание (Ленинград, Июль, 1934 г.), написано продолжение главы 23 (эпизод в ресторане Дома Грибоедова).

Далее следует ряд глав без названия и порядкового обозначения, обозначим их центральные эпизоды:

- Сцена на террасе;
- Пожары. Сцена в библиотеке. Путь Воланда и его свиты из столицы;
- Маргарита и поэт. Визитер к Богохульскому, будущему Алоизию. Появление Азazelло;
- Воланд и его свита. Гонец. Воланд отправляет Азazelло к Маргарите и поэту;
- Азazelло у Маргариты и поэта. Отравление;
- Полет Маргариты, поэта и Азazelло;
- Воланд и его свита, Маргарита и поэт покидают город. Свист;
- Глава, обозначенная как «предпоследняя», [*Полет*] {Ночь}, включающая в себя несколько эпизодов: Прощание поэта с землей. Преображение. Прощение;
- Глава *Последний путь* (в данной главе намечен разговор поэта с Воландом, глава не завершена).

После завершения романа Булгаков пишет *новые варианты некоторых глав* (главы за редким исключением написаны полностью): Глава 8. *Ошибка профессора Стравинского* (в левом верхнем углу помета: 30.X.34». Следовательно, новые варианты глав Булгаков начал писать после завершения романа и написания «Окончательной разметки глав», Ф. 562, к. 7, ед. 1, с. 45об–47); Глава 9. *Вести из Владикавказа*; Глава 10.

Гроза и радуга (раздвоение Ивана, появление гостя, будущего мастера); Глава 11. *Белая магия и ее разоблачение*; Глава 12. *Полночное явление*; Глава 13. *На Лысой Горе* (сцена казни); Глава 14. *На рассвете* (продолжение беседы Ивана с гостем); Глава 15. *Бойтесь возвращающихся* (глава не дописана, оставлены листы для продолжения главы Ф. 562, к. 7, ед. 2, с. 60–66); Глава 16. [*Замок чудес*] [*Что видел во сне Босой.*] [*Что снилось Босому.*] (глава не завершена); Глава 17. [*Странный день.*] [*История костюма и прочее.*]; «Окончание главы 18» (сюжет о буфетчике, на сцене визита буфетчика к отцу Аркадию глава обрывается); Глава 37. *Последний полет* (Преображение, беседа мастера с Воландом (Ф. 562, к. 7, ед. 3; перед текстом главы обозначение тетради: «М. А. Булгаков 6.VII 3[7]{6} г. Черновики романа Загорянск»); «Окончание сна Босого» (написано в период работы над новым вариантом главы *Последний полет*).

Таким образом, на данном этапе работы (1932–1936) Булгаков пишет роман полностью. Основная характеристика второй редакции – тщательная работа над структурой романа. Булгаков пишет все главы, за исключением эпилога, пишет не в хронологическом порядке, но упорядочивает постепенно, составляя три разметки глав (Разметка глав романа 6.X.1933, Ф. 562, к. 6, ед. 6, с. 324–325; Окончательная разметка глав, составленная после 21 сентября 1934 г., Ф. 562, к. 7, ед. 1, с. 45об–47; Разметка глав, составленная после завершения романа в 1936 г., Ф. 562, к. 7, ед. 3, с. 9об–10). Начиная некоторые главы в одно время, завершает в другой период. Нередко главы остаются незавершенными или вовсе обозначенными пунктирно. Но в любом случае во второй редакции четко складывается структура романа, хотя некоторые главы в последующей работе будут соединены в одну или вовсе убраны.

Стилистической правки в данной редакции относительно мало, как правило, она осуществлялась в процессе письма. Данный характер правки сохранится до написания последней рукописной редакции романа включительно (1937–1938).

Стиль напоминает эскиз, набросок: вторая редакция характеризуется нечеткостью, размытостью образов, сцен. Приведем пример: «– Bravo! – вскричал Фагот и тут же развернул широчайший черный плащ, блондинка скрылась за ним, из-за плаща вылетело прежнее блондинкино платье, которое подхватил кот, и эта блондинка вдруг вышла в таком туалете, что в публике прокатился вздох, и через секунду на сцене оказалось около десятка женщин» (Ф. 562, к. 7, ед. 2, с. 40–40об).

Последующие две незавершенные редакции являются основанными на второй редакции и демонстрируют попытку, каждый раз прерывае-

мую, написать роман полностью уже в соответствии со сложившейся структурой.

Третья редакция романа (1936)

На титульном листе тетради, представляющей данную редакцию, Булгаков пишет: «Михаил Булгаков Роман», дату не ставит (Ф. 562, к. 7, ед. 4, с. 1). В данный период были написаны или обозначены следующие главы: Глава 1 *Никогда не разговаривайте с неизвестными*; Глава 2 *Золотое копьё*; Глава 3 *Седьмое доказательство* (данные главы написаны полностью, их эпизоды и содержание близки к окончательному тексту романа); Глава 4 *Погоня* обозначена, но не написана; Глава 5 *Дело было в Грибоедове* не дописана (глава обрывается на моменте появления привидения в ресторане, Ф. 562, к. 7, ед. 4, с. 60об, судя по количеству оставленных для написания главы до конца листов, здесь предполагался также сюжет в больнице); Глава 6 *Степина история* и Глава 7 *Волшебные деньги* обозначены, но не написаны. Для ненаписанных глав оставлены чистые листы. Таким образом, перед нами незавершенная редакция романа, который Булгаков начинает писать с самого начала в соответствии со структурой, выработанной в процессе написания романа в период 1932–1936 гг. Главы здесь пишутся или обозначаются в строгом порядке.

Четвертая редакция романа *Князь тьмы* (1937)

На данном этапе работы роман получает название *Князь тьмы*, период работы датируется Булгаковым 1928–1937 (Ф. 562, к. 7, ед. 5, с. 1). В двух тетрадях Булгаков пишет первые 13 глав романа в соответствии с разработанной структурой романа в период 1932–1936 гг.: Глава I. *Не разговаривайте с неизвестными!*; Глава 2. *Золотое копьё* (написано только начало главы, для ее продолжения оставлены чистые страницы (Ф. 562, к. 7, ед. 5, с. 29–80); Глава 3. *Седьмое доказательство*; Глава 4. *Погоня*; Глава 5. *Дело было в Грибоедове*; Глава 6. *Мания фурибунда*; Глава 7. [*Степа засыпался.*] {*Нехорошая квартира.*}; Глава 8. *Ошибка профессора Стравинского*; Глава 9. *Негодяй Коровьев*; Глава 10. *Вести из Владикавказа и гибель Варенухи*; Глава 11. *Раздвоение Ивана*; Глава 12. *Черная магия*; Глава 13 *Явление героя* (не завершена, обрывается на рассказе о Маргарите).

Пятая редакция романа *Мастер и Маргарита* (1937–1938)

Полная рукописная редакция романа, включающая в себя шесть тетрадей (Ф. 562, к. 7, ед. 7–12). На данном этапе роман написан полностью, исключая эпилог, окончательно оформляется структура романа и практически всех глав, продолжается работа над образами и стилем. Данные направления сохраняются и на следующем этапе работы.

Шестая редакция романа *Мастер и Маргарита* (1938–1940)

Составляющие данной редакции:

- машинопись и правка в ней, имеющая несколько слоев (Ф. 562, к. 8, ед. 2–3; к. 9, ед. 2; к. 10, ед. 2);
- тетрадь, подписанная М. А. Булгаковым «Мастер и Маргарита. Роман. Отделка» и содержащая варианты начала первой главы (которые следует рассматривать как один из слоев правки данного периода), а также эпилог (Ф. 562, к. 9, ед. 1);
- тетрадь с новыми вариантами глав романа, написанными Е. С. Булгаковой под диктовку М. А. Булгакова (Ф. 562, к. 10, ед. 1);
- машинопись романа, напечатанная Е. С. Булгаковой после смерти М. А. Булгакова в 1940 году с учетом всей правки и новых вариантов фрагментов, хранящаяся в архиве П. С. Попова в РГБ (Ф. 547, к. 11, ед. 2–3).

Отправной точкой в данной редакции является машинопись романа, напечатанная О. С. Бокшанской под диктовку М. А. Булгакова в 1938 г.

В отделе рукописей РГБ хранятся три экземпляра машинописи:

- 1) на титульном листе данного экземпляра машинописи М. А. Булгаковым сделана надпись: «Черновой, не правленный экземпляр. М. Булгаков. 21 августа 1938 г.» (Ф. 562, к. 8, ед. 2–3);
- 2) экземпляр машинописи, не подписанный М. А. Булгаковым (Ф. 562, к. 9, ед. 2);
- 3) экземпляр машинописи с так называемой окончательной правкой (Ф. 562, к. 10, ед. 2).

М. А. Булгаков диктовал по последней рукописной редакции романа (1937–1938 гг.), и текст перерождался в процессе диктовки. Таким образом, машинопись является уникальным документом, позволяющим зримо ощутить момент перерождения текста. **Первый слой правки** осуществлялся непосредственно в процессе диктовки и, соответственно, печати текста:

1) Опечатки как таковые и опечатки, связанные со сложностью восприятия на слух: «И, вот, как раз в то время, когда [Александр Александрович] {Борис Григорьевич} рассказывал поэту о том, как ацтеки лепили из теста фигур{к}у Вицлипуцли, в аллее показался первый человек. [Впо]

Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека» (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 5).

В конце строки забитое при печати сочетание «Впо». Абзац предполагался изначально, он присутствует в пятой редакции (Ф. 562, к. 7, ед. 7, с. 8). Перед нами ошибка, связанная со сложностью восприятия на слух;

2) Точка пересечения с предыдущей (пятой) редакцией, результатом чего становится перерождение текста в процессе печати:

а) изменение текста по сравнению с предыдущей рукописной редакцией:

«В полночь {, как мы уже знаем,} приехала [коми] в дом комиссия {в которой участвовал Желдыбин}, вызвала Никанора Ивановича» (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 115). Перед сочетанием «в дом» забито сочетание «коми», правка была сделана по ходу печати текста. Точка пересечения с пятой редакцией: «В полночь эту приехала комиссия, вызвала Никанора Ивановича» (Ф. 562, к. 7, ед. 8, с. 226).

б) возврат к предыдущему варианту:

«— Ну, вот, и [слава богу] славно! — воскликнул покоренный Стравинский и, обратившись к тому, что был с бородкой, приказал» (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 112). Сочетание забито по ходу печати текста. Предложение соответствует пятой редакции: «Ну, вот и славно!» (Ф. 562, к. 7, ед. 8, с. 220).

3) Более поздняя правка в машинописи в процессе печати:

«Крысобоя вообще все провожали взглядами, где бы он ни появлялся, из-за его роста, а те, кто видел его впервые, из-за того еще, что лицо кентуриона было изуродовано: нос его [семнадцать лет тому назад] {некогда} был разбит ударом германской палицы» (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 20). Слово «некогда» напечатано более яркими чернилами сверху забитой части предложения «семнадцать лет тому назад». Точка пересечения с пятой редакцией: «нос его семнадцать лет тому назад был разбит ударом германской палицы» (Ф. 562, к. 7, ед. 7, с. 35).

Следует также отметить, что в процессе печати машинописи набор осуществлялся не только под диктовку, но и непосредственно по тетрадям М. А. Булгакова. Рассмотрим следующий фрагмент: «Она была такова: игемон[,] разобрал дело бродячего философа Иешуа по кличке

Га-Ноцри и состава преступления в нем не нашел» (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 31). Обратим внимание на зачеркнутую запятую: точно такая же запятая стоит в предыдущей рукописной редакции (Ф. 562, к. 7, ед. 7, с. 56).

Первый слой правки свидетельствует также о том, что в процессе установления основного текста следует обращаться к последней рукописной редакции романа (1937–1938 гг.), так как печать осуществлялась под диктовку и не все погрешности были выправлены во **втором слое правки**, скажем так, техническом, направленном на устранение механических ошибок, то есть опечаток, и произведенном во всех трех экземплярах машинописи. Но данный слой правки характеризуется неравномерностью относительно всех трех экземпляров и, таким образом, при установлении основного текста необходимо обращаться ко всем трем экземплярам машинописи, так как неверное исправление опечатки может повлечь за собой ошибку в основной текст.

Рассмотрим следующий пример: «Обнаруживая солидную эрудицию, Михаил Александрович сообщил поэту, между прочим, и о [поддельной вставке] {том, что то место} в пятнадцатой книге, в главе 44й знаменитых тацитовых „Анналов”, там, где говорится о Понтии Пилате и о казни Иисуса, которой на самом деле никогда не бывало {есть ничто иное, как подделка}» (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 3об). Обратим внимание на предлог «в» в словосочетании «в главе 44й». В машинописи изначально напечатан союз «а». В одном экземпляре машинописи предлог «в» выправлен из напечатанного союза «а» синим карандашом (Ф. 562, к. 8, ед. 2, с. 4), во втором – простым (Ф. 562, к. 9, ед. 2, с. 4). В машинописи с правкой напечатанный союз «а» не исправлен (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 4). Но этот фрагмент здесь зачеркнут. В новом варианте фрагмента, приводимом нами полностью, изначально написан предлог «в» без каких-либо исправлений. В тетради с новыми вариантами отдельных фрагментов глав предлог «в» исправлен на союз «а» (Ф. 562, к. 10, ед. 1, с. 37), в соответствии с чем в машинописи 1940 года напечатан союз «а» (Ф. 547, к. 11, ед. 2, с. 4). Таким образом, сверка с текстом машинописи, в которой в этом месте правка отсутствует, привела к ошибке, перешедшей в опубликованный текст³.

Третий слой правки в машинописи осуществлялся синими чернилами, например, в точке имен персонажей: [Александр Александрович Берлиоз] [{Григорий Александрович}] {Борис Григорьевич} {Чайковский} (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 1).

³ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений. В 5-ти томах*, т. 5: *Мастер и Маргарита. Письма*, Москва 1990, с. 9.

Четвертый слой правки осуществлялся фиолетовыми чернилами, это практически вся правка в машинописи.

Пятый слой правки осуществлялся простым карандашом. Рассмотрим пример, демонстрирующий первичность простого карандаша по отношению к красному и синему карандашам и вторичность – по отношению к фиолетовым чернилам.

«{Затем перед прокуратором {сверкая золотыми украшениями на вооружении} предстал [легат] {светлобородый красавец командир} легиона[.] {– легат.}} (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 37). В данном присутствующем изначально в машинописи предложении несколько слоев правки. Будем указывать их постепенно, приводя комментарии к каждому слою. Сейчас перед нами первый слой правки: в предложении сделаны вставки фиолетовыми чернилами, а также зачеркнуто слово «легат». Затем данное предложение целиком зачеркнуто простым карандашом:

«{Затем перед прокуратором – весь в сверкающих золотых бляшках}} (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 37). Простым карандашом же с левого края страницы написано приводимое вторым по очереди предложение, которое остается недописанным и при этом не зачеркнутым. Мы его приводим как зачеркнутое, так как за ним следует новый вариант этого предложения:

«{Затем перед прокуратором предстал стройный, светлобородый красавец [с семью золотыми горящими] {со сверкающими} на груди львиными мордами, с орлиными перьями на гребне шлема, с золотыми бляшками на портуpee меча, в зашнурованной до колен обуви на тройной подошве, [с] {в} наброшенно[й] {м} на левое плечо багряном плаще. Это был командующий легионом легат.}» (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 37об). Эта вставка написана красным карандашом с обратной стороны данного листа. Вся правка в этой вставке носит единовременный характер.

Шестой слой правки осуществлялся красным и синим карандашом: правка, пометы и условные обозначения (обратим внимание, подчеркивается правка в тексте машинописи, делаются очерчивания фрагментов с правкой), например:

«– Не знаешь ли ты таких, – продолжал Пилат, не сводя глаз с арестанта, – некоего Д[е]{и}смаса, другого Г[и]{е}стаса и третьего Варравана?» (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 29). Правка в написании имен сделана фиолетовыми чернилами, имена подчеркнуты красным карандашом. С правого края страницы рядом с именами синим карандашом поставлен знак вопроса. Внизу страницы красным карандашом сделана помета «Проверить написание имен» и подчеркнута синим карандашом. Очер-

чивание и пометы синим карандашом обозначают также место будущей правки, не всегда реализовывавшейся.

Седьмой слой правки представляет собой написание новых вариантов отдельных фрагментов и эпизодов глав романа в двух тетрадах под диктовку.

Таким образом, перед нами правка, обладающая несколькими слоями с разновременным характером. Выявление указанных слоев правки, следование за мыслью автора позволяет избежать ошибок при установлении основного текста романа.

В 1940 году Е. С. Булгакова печатает машинопись романа с учетом всей правки и новых вариантов фрагментов отдельных глав романа (Ф. 547, ед. 11, к. 2–3). Данная машинопись не может считаться единственным источником для установления основного текста романа в связи с присутствием большого количества разночтений разного характера, начиная от неточной передачи структуры предложения и заканчивая пропуском или добавлением отдельных слов или словосочетаний. В качестве примера рассмотрим приведенный выше фрагмент в сравнении:

Машинопись 1938 г. (Ф. 562, к. 10, ед. 2, с. 37об)	Машинопись 1940 г. (Ф. 547, ед. 11, к. 2, с. 38)
«{Затем перед прокуратором предстал стройный, светлородый красавец [с семью золотыми горящими] {со сверкающими} на груди львиными мордами, с орлиными перьями на гребне шлема, с золотыми бляшками на портупее меча, в зашнурованной до колен обуви на тройной подошве, [с] {в} наброшенно[й]}{м} на левое плечо багряном плаще. Это был командующий легионом легат.»	«Затем перед прокуратором предстал светлородый красавец с орлиными перьями в гребне шлема, со сверкающими на груди золотыми {львиными} мордами, с золотыми же бляшками на портупее меча, в зашнурованной до колен обуви на тройной подошве и в наброшенном на левое плечо багряном плаще. Это был командующий легионом легат» (слово «львиными» пропущено при печати и напечатано над строкой).

Данные разночтения переходят в опубликованный текст романа⁴.

Таким образом, исследование истории текста романа *Мастер и Маргарита* в движении, в хронологической последовательности, изучение творческого процесса позволили обозначить модель генезиса романа с целью дальнейшего исследования специфики работы писателя в следующих направлениях: идейное содержание романа, структура романа и глав, развитие образов, стиль.

⁴ Там же, с. 35.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Валерий Игоревич Тюпа**

Россия

НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ РОМАНА *МАСТЕР И МАРГАРИТА*

Слово «стратегия» наряду со словами «нарратив», «нарративный» в последние годы стало излишне расхожим и расплывчатым по своей семантике. Мне бы хотелось в предлагаемой статье придерживаться более строгих значений этих терминов.

Нарративным является такое высказывание, в котором взаимодействуют

[...] два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте¹.

* Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета, Москва.

¹ М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 403–404.

Категория нарративной стратегии представляет собой регулятивный принцип этого соединения двух событий – референтного (рассказываемого) и коммуникативного (события самого рассказывания).

Понятие стратегии изначально служило (в военной сфере) и призвано служить (в иных сферах) для характеристики таких наиболее фундаментальных установок деятельности, которые подлежат выбору деятеля, но после осуществления им своего стратегического выбора направляют его креативное поведение в качестве некой заданности и во многом определяют конечный результат. Будучи, по слову Бахтина, «активной позицией говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере», нарративная стратегия отнюдь не сводится к «речевой воле говорящего», поскольку «субъективный момент высказывания сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой стороной его», а также с интерсубъективной «ситуацией речевого общения»². Она «осуществляется прежде всего в выборе»³, ограничивающем произвол повествующего рамками некоторой нарративной компетенции.

«Выбор стратегий, – по мысли Мишеля Фуко, созвучной Бахтину, – не вытекает непосредственно из мировоззрения или предпочтения интересов, которые могли бы принадлежать тому или иному говорящему»; он совершается «в соответствии с положением, занимаемым субъектом по отношению к области объектов, о которых он говорит»⁴, а также, несомненно, и по отношению к фигуре или кругу адресатов.

Принципиальная неотожждественность имплицитной фигуры автора (когнитивный субъект наррации) и прямо или косвенно эксплицированной фигуры нарратора (вербально-коммуникативный субъект наррации) является общим местом современной нарратологии. Речевое поведение нарратора может быть ориентировано на условную, внутритекстовую фигуру слушающего или читающего (так называемого «нарратора»), однако по существу своему коммуникативное «событие самого рассказывания» (Бахтин) связывает не эти эксплицитные инстанции, но имплицитные – автора и потенциального адресата нарративного дискурса⁵.

Мыслимая таким образом нарративная стратегия представляет собой конфигурацию трех селективных моментов, трех граней единого сюжет-

² М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 263, 256–257.

³ Там же, с. 256–257.

⁴ М. Фуко, *Археология знания*, Киев 1996, с. 74.

⁵ См.: В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2008 (гл. II: *Повествовательные инстанции*).

но-повествовательного высказывания, взаимно обуславливающих друг друга:

- 1) той или иной **нарративной картины мира** (референтная компетенция автора);
- 2) **нарративной модальности** (креативная компетенция повествователя, рассказчика, хроникера);
- 3) **нарративной интриги** (рецептивная компетенция адресата).

1

Авторская компетенция наррации состоит в актуальной для нее нарративной «картине мира, дающей масштабы того, что является событием»⁶. Будучи комплексом исходных допущений о самых общих предпосылках нашего присутствия в бытии, она обуславливает тот или иной статус событийности для переходов от ситуации к ситуации, составляющих предмет рассказывания. Подобно условному математическому времени и пространству, о которых размышлял Бахтин, нарративная картина мира «гарантирует возможное смысловое единство возможных суждений»⁷ о событийности бытия.

По рассуждению Умберто Эко, «воспринимая объекты опыта, я могу видеть их в разных ракурсах. Установить определенный ракурс – это и значит установить определенный текстовый топик»⁸. Необходимый для понимания текста интерсубъективный «топос согласия» (Хаим Перельман) ограничивает возможную широту мировидения некоторым кругозором и предлагает адресату картину мира, активируемую в его сознании в качестве обобщенного референтного пространства коммуникативного взаимодействия. Развивая концепцию «риторических картин мира» Перельмана⁹, можно указать на четыре картины мира, базовые для нарративных практик: 1) прецедентно-фатальную, присущую преданиям мифологической природы; 2) императивную; 3) окказионально-казусную (авантюрную) и 4) вероятностную.

Персонажи булгаковского романа предстают актуализаторами различных картин мира. Московские обыватели – преимущественно ка-

⁶ Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970, с. 283.

⁷ М. М. Бахтин, *К философии поступка*, «Философия и социология науки и техники», ежегодник 1984–1985, Москва 1986, с. 126.

⁸ У. Эко, *Роль читателя*, Москва 2005, с. 397.

⁹ См.: Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Rhétorique et philosophie*, Paris 1952; Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique*, Paris 1958.

зусной (случайностной), в рамках которой жизнь оказывается игрой человеческого произвола и всесильного случая. По словам Берлиоза, «большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге»¹⁰. А на вопрос, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле», Иван Бездомный уверенно отвечает: «Сам человек и управляет» (глава 1, с. 16).

Для Воланда и его свиты столь авантюрное отношение людей к бытию составляет благоприятную среду для деятельности. Своими проделками сподручные Князя тьмы доводят это отношение до абсурдных пределов, хотя сами и принадлежат к иной картине мира – императивной, где, по выражению Воланда, «каждое ведомство должно заниматься своими делами» (глава 24, с. 229). Собственно говоря, только такая картина мира, упорядоченная антиномиями добра и зла, и является условием существования самого «ведомства тьмы». Императивное же отношение к бытию характеризует и вестника противоположного ведомства этой биполярной картины мира – Иешуа, который говорит Пилату о своей жизни, висящей на волоске: «Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? [...] согласишься, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил» (глава 2, с. 26).

Однако собственно авторская картина мира в романе не та и не другая – **вероятностная**.

Названная картина мира, отсутствующая в «новой риторике» бельгийского философа Перельмана, была осмыслена его соотечественником Ильей Пригожиным в рамках синергетики. Синергетическое миропонимание характеризуется своего рода взаимодополнительностью казусно-произвольного и императивно-нудительного ракурсов бытия:

Реальный мир управляется не детерминистическими законами, равно как и не абсолютной случайностью [...]. Вероятностные представления оперируют с возможностью событий, но не сводят реальное индивидуальное событие к выводимому, предсказуемому следствию¹¹.

Не оспаривая свободу человека и не регламентируя его волеизъявлением, но возлагая на него ответственность за реализацию открывающейся событийной перспективы, вероятностная картина мира – в качестве нарративной – разворачивает перед героем спектр потенциальных воз-

¹⁰ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Избранное*, Москва 1980, глава 1, с. 14. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием главы и страниц в скобках.

¹¹ И. Пригожин, И. Стенгерс, *Время, хаос, квант*, Москва 1999, с. 262.

можностей. В повествуемом мире одна из таких потенциалов в силу индивидуальных свойств героя и обстоятельств его жизни может оказаться реализованной или не реализованной именно им. Таков, например, жест милосердия Маргариты по отношению к Фриде. Понятно, что при вероятностном воззрении на мир трусость оказывается худшим из пороков.

Вероятностная картина мира концентрируется не вокруг мирового центра (абсолюта), а вокруг – пользуясь языком синергетики – точек «бифуркации». Это точки ветвления повествуемой истории: такое нестабильное состояние рассказываемого, при котором его дальнейшее событийное преобразование неизбежно. Однако совершающееся изменение могло бы быть и иным, вследствие чего вся последующая история сложилась бы иначе. Наиболее очевидный пример нарративной бифуркации в *Мастере и Маргарите* – суд Пилата над Иешуа.

2

Позиция нарратора (повествователя, рассказчика, хроникера) относительно излагаемой истории является ключевым звеном всякой нарративной стратегии, поскольку «главное действующее лицо события – свидетель и судия»¹², в сознании которого актуализируется событийная смыслообразность происшедшего. История Иешуа самим героем, несомненно, была бы рассказана по-иному (не случайно он столь неудовлетворен записями беззаветно преданного ему Левия Матвея), а в поэме Ивана этот же персонаж выглядит еще иначе: «получился ну совершенно как живой», только очерченный «очень черными красками» (глава 1, с. 12).

Авторское позиционирование нарратора определяется нарративной модальностью его речевого поведения: изложение событийной цепи может вестись в модальности нейтрального **знания**, или в модальности авторитарного **убеждения**, или, напротив, частного **мнения** (фигура «ненадежного нарратора»), или, наконец, в модальности **понимания**, которое, в отличие от мнения, не субъективно, хотя и не может быть нейтрально объективным, оно – интересубъективно.

Модальность знания предполагает со стороны нарратора позицию вневнеаходимости, какова в романе позиция Воланда и его свиты, локализующих себя в «пятом измерении» (глава 22, с. 203). Однако романное повествование ведется с иных позиций. Модальность мнения предполагает противоположную позицию поглощенности излагаемой историей,

¹² М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества...*, с. 341.

полной причастности к повествуемым событиям (если не фактической, то эмоционально-волевой, ценностной). Две другие модальности соотносимы с особым рода двойственной позицией, которую Бахтин именовал **причастной вненаходимостью**. Такова, например, позиция Маргариты в роли королевы сатанинского бала, только она не предполагает с ее стороны никакого нарративного поведения (рассказывания). Принципиальное различие последних двух модальностей в монологизме нарратора убежденного и убеждающего и диалогической позиции нарратора понимающего.

Нарративную стратегию не следует смешивать с тональностью, в какой осуществляется поверхностная «презентация наррации» (Шмид). Изложения недавних для повествователя московских событий и исторически удаленных событий ершалаимских выдержаны Булгаковым в различных тональностях.

Оживленное рассказывание о первых – в тональности мнения, претендующего, однако, на достоверность: «Пишущий эти правдивые строки сам лично, направляясь в Феодосию, слышал в поезде рассказ о том, как в Москве...» (эпилог, с. 309). Настаивая на истинности своих свидетельств («правдиво описанные в этой книге происшествия» [эпилог, с. 315]), основной нарратор в то же время неоднократно ссылается на весьма сомнительные источники: «как впоследствии узнали» (глава 1, с. 11); «в разговоре, который однажды слышал автор этих правдивейших строк» (глава 5, с. 49); «говорят, что до сих пор критик Латунский» (глава 21, с. 192) и т. п. Иногда он все же вынужден признать неполноту своих сведений: «Никому не известно, какая тут мысль овладела Иваном» (глава 4, с. 46), – хотя внутренняя жизнь этого героя обычно характеризуется исчерпывающе; «Что дальше происходило в квартире № 50, неизвестно, но известно, что происходило у Никанора Ивановича» (глава 9, с. 84); «Никто не знал, да, наверное, и никогда не узнает» (об Аннушке [глава 24, с. 238]) и т. д. Выражая свое полное доверие следствию, нарратор заявляет: «В свете таких объяснений решительно все понятно» (эпилог, с. 311). Однако через пару страниц выясняется ограниченность следовательских возможностей восстановления истины: «Итак, почти все объяснилось» (эпилог, с. 313). Впрочем, осведомленность нарратора при всей своей субъективной окрашенности – «физиономия, прошу заметить, глумливая» (глава 1, с. 11) и т. п. замечания – нередко превышает информированность официальных источников: «разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека [...] но ни одна из этих сводок никуда не годится» (глава 1, с. 12–13).

В конечном счете, как говорит Коровьев, «все это зависит от того, с какой точки зрения смотреть на предмет» (глава 9, с. 80). Со стороны же нарративной организации текста, это – игра со стихией обывательских мнений, потребностей и страхов. «Да, действительно, объяснилось все» (глава 3, с. 39) – это слова нарратора, но они лишь вторят очевидно ошибочному мнению Берлиоза. Подлинная нарративная стратегия основного повествования (в аспекте модальности) – стратегия **п о н и м а н и я**, предполагающая солидарного адресата и ориентированная на конкретную и достаточную читательскую осведомленность (причастную внаходимость), для которой речь нарратора свидетельствует о нескрываемости от него неявной стороны вещей.

Одна из ключевых точек имплицитного понимания – «огромнейшая сургучная печать на веревке» (глава 7, с. 68), при виде которой Степа Лиходеев мгновенно решает, что «Берлиоз что-то натворил». Более того, Степа тотчас в ужасе вспоминает о своем разговоре «на какую-то ненужную тему» с Берлиозом: «До печати, нет сомнений, разговор этот мог считаться совершеннейшим пустяком, но вот после печати...» (глава 7, с. 69). Выдворение из квартиры № 50 Берлиоза и Лиходеева связано с действием нечистой силы, однако исчезновения людей из этой квартиры и соответствующее опечатывание дверей происходили и ранее. Они для понимающего недомолвки читателя прозрачно соотносимы с арестами, производимыми НКВД (знаменательно именуемым в тексте «другим местом»). Узнав от Азazelло, что он к ней «послан по делу», Маргарита немедленно спрашивает: «Вы меня хотите арестовать?» (глава 19, с. 183). После задержания последнего члена правления Поплавский думает: «И нужно ж было, чтобы их всех сразу...» (глава 18, с. 161), – не зная, что начало этой цепочки было положено нечистой силой.

Таким образом, Воланд и его свита своими незаконными действиями, включая даже исчезновение Маргариты, как оказывается, продолжают негласную линию деятельности сотрудников НКВД, составляющую советскую повседневность 1930-х годов, где не только Римского, но и всех москвичей так или иначе томит «сознание опасности, неизвестной, но грозной опасности» (глава 14, с. 128). Принципиальное отличие – в карикатурной индивидуальности нечистой силы, тогда как агенты силы репрессивной безлики: «Третий, точная копия второго, а стало быть, и первого» (глава 22, с. 201).

Отождествление государственной власти с дьявольщиной представляется в данном случае излишне легковесным и поверхностным. Тем более, что «нечистая сила» миропорядка, как напоминает эпитафия, «вечно

хочет зла и вечно совершает благо». Напрашивается мысль об инверсии как романном механизме понимания того, что властные инстанции стремятся к конечному благу, но совершают на этом пути множасьее зло. Во всяком случае, образ Понтия Пилата подтверждает эту мысль.

Многие моменты романного повествования ориентированы на догадку со стороны того, кто понимает. Пример такого понимания являет нам Мастер, легко разгадывающий загадочную фигуру иностранного консультанта. На проницательность читателя рассчитана и лакуна в истории самого Мастера: то, что он рассказал далее на ухо Ивану, от нас скрыто, оно

[...] стало известно одному поэту только, за исключением первой фразы:
– Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окно постучали (глава 13, с. 122).

Здесь мы имеем, говоря языком классической риторики, своего рода нарративную **энтимему** – характерный признак модальности понимания. После воспроизведенной повествователем фразы и предшествовавшей ей истории публичного осуждения «пилатчины», нетрудно догадаться, что не только Никанор Иванович Босой, но и сам Мастер попал в психиатрическую лечебницу, «предварительно побывав в другом месте» (глава 15, с. 131). Не случайно, возвращаясь из лечебницы в Москву, Рюхин едет мимо «каких-то заборов с караульными будками» (глава 6, с. 61). Наиболее очевидное свидетельство – профессионально одобрительный комментарий со стороны духа зла: «Да, его хорошо отделали» (глава 24, с. 231), хотя у Стравинского обхождение с душевнобольными представлено весьма гуманным.

Сдержанное повествование Мастера – в отличие от основного (аукториального) нарратора – имеет тональность безапелляционного знания. Однако крайне знаменательна реакция Мастера на пересказ поэтом Бездомным воландовской версии суда Пилата, совпадающей с его собственной: «О, как я угадал!» (глава 13, с. 110). Данная реакция свидетельствует об иной нарративной модальности, нежели модальность знания. Более того, и в тексте Мастера имеются нарративные умолчания, аналогичные основному тексту: «Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи» (глава 2, с. 28); «Дальнейший путь его никому не известен» (об Афрании [глава 26, с. 252]); «Куда направились двое зарезавших Иуду, не знает никто» (глава 26, с. 256) и т. п.

Нарративная стратегия понимания («угадывания») предполагает проникновение рассказчика во внутренний мир героя, бахтинское «уз-

навание себя в другом и другого в себе» при одновременном сохранении наружного, объективирующего воззрения на повествуемое.

Так, начальная фраза романа-в-романе представляет нам внешне эффектное появление Понтия Пилата, вторая и третья интроспективно характеризуют его самочувствие, четвертая дает картину окружающего в преломлении его восприятия, а пятая заключает в себе несобственно-прямую речь героя («О боги, боги, за что вы наказываете меня?» [глава 2, с. 20]), после чего в кавычках дается его внутренняя прямая речь. Далее следует наружное (инспективное) повествование с диалоговыми репликами и вкраплениями интроспективности. Таков строй текста, формируемый причастной вненаходимостью нарратора. Аналогичной позицией наделен Иешуа, легко догадывающийся о состоянии Пилата, поскольку видит в нем не «игемона», как все, а всего лишь «доброго человека» (кем тот и оказывается в меру своих, ограниченных должностью, человеческих возможностей).

Диалогическое взаимодействие двух или даже нескольких точек зрения на рассказываемую историю – нарратора и участника (участников) излагаемой цепи событий – устанавливает модальность понимания. Такое повествование ведет к усложнению и углублению смысла повествуемого, но не несет в себе абсолютной истинности знания (что имеет в виду Пилат, спрашивая об истине) или абсолютной ценности убеждения. Истина понимания отнюдь не релятивна, но она – диалогична¹³ и ситуативна: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова» (глава 2, с. 24) и т. д.

Этой четвертой модальностью – модальностью понимания – а именно понимания неразрешимой коллизии власти и человечности (в частности, милосердия, недоступного «ведомству» Воланда) – и организована нарративная ткань произведения в целом.

3

Стратегическое позиционирование автором адресата рассказывания (рецептивный аспект стратегии) определяется его нарративной интригой, так или иначе ориентированной на читательские ожидания.

Современная нарратология придает понятию интриги специальное значение сопряжения событий, связывающего начало истории с ее кон-

¹³ Ср.: «Единая истина требует множественности сознаний», поскольку «она принципиально неместима в пределы одного сознания [...] и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» (М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 6, Москва 2002, с. 92).

цом и учитывающего рецептивную позицию адресата. «В этом смысле Библия, – по рассуждению Поля Рикёра, – представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия»¹⁴. Нарративная интрига в принятой многими нарратологами трактовке Рикёра – это, можно сказать, сюжет в его обращенности не к фабуле, а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте события самого рассказывания. Она состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания и предполагающем «удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения»¹⁵. Суть такой интриги в «нашей способности проследивать историю», приобретенной «знакомством с повествовательной традицией»¹⁶, поскольку новизна истории может быть воспринята только на фоне некоторой имплицитной нормы – ожидания, связывающего начало и конец цепи рассказываемых событий.

В произведении Булгакова мы имеем дело с переплетением трех нарративных интриг: авантюрно-бытовой, любовной и нравственной.

На первом плане – интрига авантюрная. Рассказывание, начатое изложением цепи невероятных московских событий (завязавшейся в майскую среду «в час небывало жаркого заката» [глава 1, с. 10] и окончившейся «в субботний вечер на закате» [эпилог, с. 309]), заключается эпилогом: демонстративно традиционным перечислением последствий этих событий для судеб многочисленных второстепенных персонажей («Но все-таки, что же было дальше-то в Москве...?» [эпилог, с. 309]). Вопреки этому подстегивающему читательский интерес вопросу общее рецептивное напряжение чтения эпилогом ощутимо снижается: романное существование главных героев завершено, и последние страницы романа служат лишь эхом двух более существенных интриг.

Любовная интрига предельно традиционна. Со времен эллинистического романа испытаний она предполагает ожидание воссоединения разлученных влюбленных вопреки различного рода препятствиям. Однако ни позитивного, ни негативного завершения данная интрига у Булгакова не получает. Воссоединение Мастера и Маргариты совершается, но только в «пятом измерении», тогда как в четырехмерной романной действительности они умирают в разлуке.

¹⁴ П. Рикёр, *Время и рассказ*, т. 2, Москва – Санкт-Петербург 2000, с. 31.

¹⁵ Там же, с. 30.

¹⁶ Там же, с. 63.

Неразлучность героя и героини в эпилоге – это только сновидение Ивана Николаевича. Однако упорная повторяемость сновидения как будто косвенно свидетельствует о реальности ирреального измерения. Развитие интриги ведет не к ее разрешению, а к тайне. (Слово «тайна» появляется и в самом тексте эпилога: «Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну» [с. 317], – бормочет Иван Николаевич).

Третья интрига романа – интрига власти и милосердия как нравственных полюсов миропорядка. Их несовместимость символически развернута в альтернативу сквозных мотивов солнечного и лунного света. Субъекты, облеченные властью, – не только Пилат и Крысобой, исполняющие свои «плохие должности», но и сам Воланд – лишены милосердия. Поэтому властвующий над чужими жизнями прокуратор сам несвободен.

Освобождение прокуратора и его долгожданная встреча с Иешуа представляет собой благополучное завершение нравственной интриги, но и оно совершается лишь в «пятом измерении» милосердным к своему герою, но безвольным, сломленным властью Мастером. Такое разрешение крайне проблематично. И в этом случае интрига приводит к тайне, а не к сюжетному итогу повествуемой истории.

Обычно нарративная организация текста предполагает имплицитное или даже эксплицитное объяснение событийного ряда жизни, разгадку ее загадок. В XX столетии распространились нарративы принципиально иной **энигматической** стратегии: рассказы о тайне бытия. Роман *Мастер и Маргарита*, как и *Доктор Живаго*, например, или *Москва – Петушки*, реализует именно такую нарративную стратегию.

Татьяна Сергеевна Царькова*

Россия

СТИХОВЕД В. Е. ХОЛШЕВНИКОВ О КОМПОЗИЦИИ РОМАНА МАСТЕР И МАРГАРИТА

Разбирая личный архивный фонд Владислава Евгеньевича Холшевникова (№ 856), хранящийся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинском Доме) Российской Академии наук, мы обратили внимание на объемистую папку (86 листов), озаглавленную *Этюды о композиции «Мастера и Маргариты»*.

Труды В. Е. Холшевникова (1910–2000) – патриарха петербургского стиховедения – хорошо известны филологам. Его учебник *Основы русского стихосложения* выдержал пять изданий, поэтическая антология по истории русского стиха *Мысль, вооруженная рифмами* – три издания. В списке научных трудов¹ – монографии, многие десятки статей, сборники, выходявшие под его редакцией, учебные пособия, рецензии.

В Польше имя В. Е. Холшевникова также знакомо теоретикам литературы. В 1976 году во Вроцлаве на польском языке вышла его моно-

* Доктор филологических наук, действительный член Российской Академии естественных наук, заведующая Рукописным отделом Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, Санкт-Петербург.

¹ *Онтология стиха. Памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова*, Санкт-Петербург 2000, с. 329–336.

графия *Zarys wersyfikacji rosyjskiej*, а до этого – статьи *Русский силлабический восьмисложник*² и *Русские трехсложные размеры (в сопоставлении с польскими)*³.

В течение 27 лет Владислав Евгеньевич возглавлял на общественных началах стиховедческую группу ИРЛИ, среди учредителей которой были: Виктор Максимович Жирмунский, Дмитрий Сергеевич Лихачев, Александр Михайлович Панченко. Характерно, что работа группы в 1965 г. открылась докладом Владислава Евгеньевича *Русская и польская силлабика и силлабо-тоника*, позже опубликованном в первом пушкинодомском сборнике по теории стиха⁴.

Среди польских корреспондентов Владислава Евгеньевича – Люцилла Пщоловска (1973–1996, 32 письма), Мария-Рената Майенова (1969–1975, 3 письма), Здислава Копчинска (1975–1976, 4 письма).

В 1985 году в Ленинграде вышел сборник *Анализ одного стихотворения*, открывавшийся большой вступительной статьей Владислава Евгеньевича о композиции лирического стихотворения, что стало предметом гордости автора, поскольку после статьи В. М. Жирмунского более чем полувековой давности данная статья стала первой обобщающей теоретической работой на эту тему.

Не удивительно поэтому, что в 1981 году, будучи уже в преклонном пенсионном возрасте, ученый обратился именно к теме композиции вершинного романа Булгакова и благодаря тонкому научному чутью предугадал многие направления, по которым впоследствии пошло булгаковедение. Но есть в этих черновых набросках моменты, которые только намечены (вся работа – нереализованный замысел) и могут послужить импульсом, отправной точкой для современных исследователей. Ради этого мы и решились на публикацию фрагментов архивного материала начала 1980-х годов.

² *Metryka słowiańska*, red. Z. Koczyńska, L. Pszczółowska, Wrocław 1971, с. 21–24.

³ *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów*, red. M. R. Maýenowa, Wrocław 1973, с. 305–313.

⁴ *Теория стиха*, ред. В. М. Жирмунский, Д. С. Лихачев, В. Е. Холшевников (отв. ред.), Ленинград 1968, с. 24–58.

Этюды о композиции *Мастера и Маргариты*

Предисловие

Анализ композиции любого романа – один из главных путей – если не главный – к постижению того многосложного целого, которое мы называем художественной идеей произведения (точнее было бы, вероятно, говорить о комплексе художественных идей). Тем более это относится к роману с таким глубоким содержанием и с такой сложной композицией, как *Мастер и Маргарита*. Анализ его композиции требует большой монографии; композиция его многомерна и очень сложна; три основных пласта (евангелический, сатирический и романтический – или романический?) переплетаются сложнейшим образом, образуя, если пользоваться модным термином, не одно «силовое поле», а сложное динамическое взаимодействие «силовых полей». В истинно художественном произведении целое всегда больше простой суммы слагаемых. В МиМ сплетение этих трех пластов рождает столько ассоциативных связей, что целое во много раз более обычного превышает сумму частей; поэтому необходимость тщательного анализа композиции целого и соотношения и взаимосвязи частей особенно важно. Естественно, что, следовательно, необходима монография о композиции романа, а не разрозненные этюды.

Однако для такой монографии нужна большая предварительная работа. Для евангельского пласта – это серьезное изучение исторических источников (включая сюда историю христианства, историю философии и т. п. – об этом достаточно ясно свидетельствует работа Бэлзы, во многом спорная, которую следует считать первым приступом темы; важно при этом установить, что – наверное или с большой степенью вероятности – читал Булгаков, собирая материалы для романа.

Для сатирического пласта – это изучение л<итератур>ной жизни 20-х–30-х гг., в частности, история литературной травли Булгакова, отразившейся в истории Мастера и его романа. Немало может дать сравнительный анализ МиМ и литературных предшественников, прежде всего Гоголя и Щедрина и *Фауста*, конечно, – у Гете, Гуно и даже Бойто (вспомним глобус Волаанда).

Все это так. Но для этого всего нужно время – хотя бы несколько лет. А у меня в запасе их нет. Поэтому я и решаюсь написать «Этюды» о композиции – вместо продуманной и углубленной монографии. Это, конечно, менее ценно, но лучше что-нибудь, чем ничего.

Пишу почти без всякой надежды, что это когда-нибудь увидит свет, пишу почти только для самого себя, чтобы привести хотя бы в некоторый порядок разрозненные наблюдения и некоторые мысли. Почти. Потому что в душе есть тень надежды: ведь рукописи не горят. А вдруг, пока пишу, оформится нечто хотя бы отчасти целостное и стоящее; а вдруг этим можно будет поделиться хоть с немногими и вдруг это кому-нибудь пригодится, итак – этюды (л. 28–30).

Различать

макро- и микро- композицию;
 построение романа, главы, эпизода, абзаца.
 и – что связано с композицией:

отличие стиля трех основных струй романа: евангельской – сатирической – романтической.

Эти стили речи (в разных манерах повествования: и тут является рассказчик, то слышимый, то исчезающий) могут то резко противостоять в разных главах, то сплетаться в одной (наиболее отчетливо – в эпилоге) (л. 49).

Завязка.

1 глава очень важна. Она сразу завязывает (хотя это не сразу ясно) все три линии. Берлиоз – Иванушка – Воланд – Иешуа. Важно: начинается разговором о Христе – затем рассказ Воланда etc. Итак, сразу о главном – о Христе (и это ведет к центральной теме добра и зла). Гениально все узлы внутренней темы – и внешнего (двоящегося, потом троящегося) сюжета. (Третий – МиМ – появится в начале 2-й части, но потом окажется, что рассказ Воланда это одновременно и роман Мастера).

Но почему так страшно наказан симпатичный и образованный Берлиоз? – Вдвойне носитель зла. Он

а) носитель философии и морали, не только отрицающей бытие Христа (это парадоксально опровергается наличием нечистой силы, завершается на Балу Сатаны), но и основной нравственной категории его – категории добра, любви (NB это и составляет внутреннюю тему Иешуа и тему Мастер – Маргарита).

б) это проявляется в том, что он – глава гнусного МАССОЛИТа, где все навыворот: где писатели жрут и пьют у Грибоедова (какой ресторан!.. То, что он лучший в Москве – разоблачение МАССОЛИТа!), интригуют из-за <нрзб.>, а там, где Грибоедов некогда читал тетушке *Gore от ума*, получают путевки, где ведают расчетами со скэтчистами, а настоящее искусство травят, и милый Миша Берлиоз – глава своры Ариманов и др. Это он возглавил травлю Мастера от него внутренние нити к тем, кто «отделал» (внутренняя связь Берлиоза и ГПУ) (л. 39). Он не только начальник, он идеолог – в этой именно роли он и выступает с самого начала: он объясняет Иванушке, как надо писать. Берлиоз – это и Л. Авербах (NB его фамилия любопытно совпала с персонажем *Фауста*, без которого не понять *МиМ* и вообще Булгакова: вспомним *Белую гвардию*) и Воронский и др. литературные вожди («На посту» и пр.) (л. 44).

Важный аспект

Добро (Иешуа) противостоит композиционно (идейно) Берлиозу et tutti quanti. Они проповедуют «революционную беспощадность», «добрый» заменялось ироническим «добренький», как буржуазная лицемерная псевдодобродетель – или презренная мягкотелость etc. [...] Так добро-свет противостоит и Иуде – Афранию – Майгелю – Алоизию – и Берлиозу-идеологу. Поэтому так важно, что Берлиоз с самого начала доказывает, что Иешуа

(=добра) не было, и так важно, что именно он наказан страшнее других (как и Иуда и его аналог Майгель). Не совсем понятно, почему дешево отделался Алоизий – добровольный Иуда (тоже из-за материальных благ: только не деньги, а жилплощадь). Впрочем, что Латунский отделался пустяками, а другие вовсе никак – понятно: они, как Марк-Крысобою или легионеры и палачи, или водопроводчики: это с о л д а т ы зла, а не полководцы.

Гениальность Булгакова: понял, что Иуда – профессионал. Поэтому он, предав, не думает об этом (и каяться, и повеситься не может), идет за Низой. Та тоже профессионалка (только не иудейской, а римской разведки). И Афраний. Все они в большей или меньшей степени воплощение самого гнусного и страшного зла. Они, а не Азраил, несут смерть. Афраний, а не Воланд – воплощение самого ужасного, холодного, беспощадного, равнодушного к жизням и смертям, профессионального, служебного зла (многоступенчатого: Афраний, убийцы, Низа, воины-палачи, безносый палач; первосвященник – Иуда – стража). В Москве показан только нижний этаж: Майгель – Алоизий (две ипостаси современного Иуды), «водопроводчики» и др. – до дуэли с Бегемотом и проч. (перечислить). Но Каифа не просто Афраний. Он идеолог, добывающийся казни Иешуа. И ему композиционно соответствует Берлиоз в этом аспекте. (Аналог Афранию по понятным причинам отсутствует, да он и не нужен: важнее, что как Каифа антипод Иисуса, так Берлиоз – антипод Мастера, и у него свора критиков (в Ершалаиме они – простые раввины – не показаны, ибо не нужны: они за кулисами). Параллели множественны, не всегда прямые. От Афрания – прямо ГПУ, от Каифы – идеолог – Берлиоз. И если фамилия (как и Ариман) с намеком на возможное еврейство, это не антисемитизм (не свойственный Булгакову!), а параллель (л. 42–43).

Следующий этюд должен был быть посвящен сопоставительному анализу *Мастера и Маргариты*, *Фауста* Гете и оперы Гуно. На эту тему у Владислава Евгеньевича больше всего материалов, но мы ограничиваемся цитированием фрагментов:

Эпиграф и трюк с головою пуделя – сразу заявка читателю (как и берет Воланда – это уже костюм Шалыпина). Это на поверхности. Страстная неделя (суббота – среда) в самом начале, скорее всего, совпадение. Надо поискать глубже; то, что на поверхности, не просто знак: Воланд – дьявол, это сигнал: ищи глубже.

Далее – текстуальное сопоставление Вальпургиевой ночи и великого бала у сатаны. Есть совпадения, но мелкие.

И полет Маргар. Ник., и сам бал совершенно другие (и насколько художеств<еннее>!) Вообще, сходство лишь в мелочах, во внешнем – при принципиальном различии. Главное, что Мефистофель – довольно мелкий бес и иронично зол.

Воланд велик и мрачен, ирония передана Фаготу и Бегемоту (и не тяжело-весная немецкая шутка *witz*, а щедринско-гоголевская манера) (л. 33–33 об.).

Сходство с *Фаустом* подсовывает читателю сам Булгаков 1) Эпиграф 2) Имя героини 3) Сатана (Но Мастер не Фауст, он гораздо сложнее, Фауст психологически, при всех названных Гете противоречиях, – примитивнее).

Но почему Воланд, а не Мефистофель? Так бы хотелось на первый взгляд усилить параллель. Но Воланд не Мефистофель: Мефистофель, как он сам говорит Фаусту, дьявол невысокого ранга (там ведь сложная феодальная иерархия: наверху – 8 ангельских чинов – и внизу).

Далее следуют цитаты из *Фауста*, говорящие о пределах силы Мефистофеля.

Воланд – не гость на шабаше Вальпургиевой ночи, а сам Князь тьмы, не боится парчи и прочих церковных атрибутов. Подчеркнуть сходство с оперным Мефистофелем – тяжелый бас, рост, только берет не красный и без петушиного пера; действие <происходит> в XX веке. Но в прихожей кв. 50 стоят шпаги, в эпилоге Воланд и свита – в рыцарских одеяниях и верхом на конях.

Есть мелкие детали сходства. В погребке Ауэрбаха Мефистофель сверлит дыры в столе, из каждой льется то вино, которое пожелает студент. Воланд предлагает Иванушке «Нашу марку». Бал у Воланда и похож несколько на Вальпургиеву ночь, но больше отличается.

Но главное. Мефистофель охотно делает зло, как положено черту. Воланд со свитой карает зло (под видом злых деяний). Фауст соблазняет Гретхен с помощью Мефистофеля, Маргариту Никол. Воланд со свитой спасают, спасают и Мастера, погубленного страшным злом, над которым издевается свита Воланда – сети Афрания – ГПУ – Иуды. И чем злее зло, тем сильнее возмездие: Берлиоз, Майгель. И, кстати, мера воздаяния – по мере зла и добра.

Эпиграф не случаен: Сатана добрее людей. Почему «Мастер и Марг.», а не «Маргарита и Мастер»? Хотя в действии больше Маргариты: она действует вокруг него и для него, он – идейный центр, объединяющий все три линии: автор романа о Пилате, возлюбленный Маргариты, преследуемый злыми силами («пилатчина» и проч.) (л. 36–38 об.).

Как много в *Фаусте*, даже в I части холодной рассудочности, абстрактно-логического. Очень уж самодовольно-важным был Гете. А когда доходит до Гретхен – будет жизнь, будет художественнее, будет философски гораздо содержательнее, чем надутые рассуждения Фауста в монологах и диалогах [...].

Опера Гуно была очень значительна. В *Мастере и Маргарите* тяжелый бас поет «Голые скалы – мой приют» (А почему тяжелый бас – как у Воланда? – Подумать!) А когда Маргарита улетает на щетке – *Евгений Онегин* – «Любви все возрасты покорны». Это когда в роман ворвалась «настоящая любовь». Как все детали продуманы, как тщательно отделаны!

И какую роль играет пение, мелодия, лейтмотив в буквальном смысле. А вот в варьете – разухабистые, шансонетские сальные куплеты «Его превосходительство...» и омерзительное слово «урезьте». И еще пародийно: вопреки желанию пошляки поют раздольно-свободное «Славное море...». А в ресторане Грибоедова и в Вальпургиевой ночи – кощунственное «Аллилуия». Вот так интересно (л. 34).

Опера Гуно для *Мастера и Маргариты*, вероятно, не менее важна, чем *Фауст* Гете. И не отсюда ли живое, образное представление о шпагах («При шпаге я...» вспоминается в *Театральном романе*) – ведь в опере почти все мужчины со шпагами! – беретами, лихо заломленными набекрень, перчатками etc.

А вот волшебный глобус Воланда – это, вероятно, уже из знаменитой арии с глобусом из оперы Бойто. Только Воланд не смеется. Он мрачен и задумчив. Дух отрицанья, дух сомненья (см. разговор с Левием!). Сарказм и насмешку он отдал Фаготу и Бегемоту, но даже эти младшие черти из свиты сильнее Мефистофеля (хотя их насмешки ближе к нему), ибо тем, кто немного знаком с пятым измерением, доступно то, чего не мог Мефистофель (тот мог только одурманить стражу, ключи Фауст должен был взять сам – вывести Маргариту-Гретхен). У Гете Мефистофель часто бессилен, у Булгакова Фагот и Бегемот (не говоря о Воланде) никогда.

И разница художественная! Толстые философские аллегории Гете – и живая глубина Булгакова! Но ведь гипноз самовлюбленности, самовосхваления силен: и Чернышевский ставил Гете выше Пушкина! У Гете либо аллегорическая философия, либо живая боль <?> (все оживает с Гретхен).

Но только не поддаваться на модное мифотворчество (Степа Лиходеев типичен, Воланд – мифологичен и пр.! Ох, игра словами модными, идущими от символистов, мифотворчество etc!) (л. 35).

Еще один этюд должен был быть посвящен Москве. Сохранились наброски этой темы всего на двух страницах.

В Москве подробно показаны две сферы, знакомые Булгакову: театр и литература. Но как! Не МХАТ (он тоже мог быть дан сатирически: *Театральный роман*, но все же это «мой мир»), а варьете. Не та высокая литература, которой служил сам Булгаков, а МАССОЛИТ (опять же и литература могла быть дана сатирически: тот же *Театральный роман*, но все-таки там пишут, а здесь – творческие командировки, лавровичи и пр.). И тут нет переклички с Ершалаимом – есть более грозная, которая в Москве дана низами (в Ершалаиме – верхушка): власть и неотъемлемая от нее ГБ – они сливаются. В Ершалаиме это Пилат и Афраний с одной стороны, Каифа и крупный провокатор Иуда – с другой (противоборство силе). И тут сплошные параллели, угадываемые и подсказываемые художественно: солнце, гроза, луна.

Сатирический балаган (только не надо модной мениппеи и карнавализации: тут Щедрин и Гоголь) по существу трагичен. То, что должно быть воз-

вышненным (театр, литература), оказывается либо поощряемой пошлостью, либо организацией, внутренне родственной Афранию. Критика = доносам и травле; сами не верят в то, что пишут (Впечатления Мастера от статей, Рюхин). Низменные побуждения: Грибоедов – прежде всего кормушка для идеологов и ресторан (кормушка буквальная), и там дьявольские отвратительные развлечения, кошмарные танцы под фокстрот «Аллилуйя» «словом – ад» (и «аллилуйя» на балу у Сатаны. И адские деяния – травля Мастера подручными Берлиоза. [Если говорить о параллелях, то он параллель Каифе – идеолог, защищающий чистоту веры, в данном случае – атеизма]). Берлиоз, как Каифа, как власть, сливается с ГБ: «пилатчина», травля кончается арестом – «хорошо отделали» (л. 46).

И наконец, последний вероятностный этюд мог быть посвящен связям романа с классической литературой XIX в. и внутренним связям с другими произведениями Булгакова.

МиМ

Композиционный прием предварения событий: «ужасный день», а почему ужасный – неизвестно.

Сам по себе прием не нов, весьма даже стар. Но иначе, чем было раньше. Смысл тот же: занимательность, возбуждение интереса – с одной стороны, с другой – атмосфера таинственности (совершенно необходимая при фантастике с нечистой силой, хотя это было и с Персиковым), с третьей – и это весьма важно – сосредоточивает внимание на том, что могло бы проскользнуть мимо читателя.

Образец того, как это бывало раньше, в *Бесах* Д<остоевско>го. В гл. четв. 1-й ч. *Хромоножка* подглавка VI (посещение Хроникером Хромоножки) кончается так:

«Я ушел. Одна невероятная мысль все более и более укреплялась в моем воображении. С тоской думал я о завтрашнем дне...».

VII

Этот «завтрашний день», то есть то самое воскресенье, в которое должна была уже безвозвратно решиться участь Степана Трофимовича, был один из знаменательнейших дней в моей хронике. Это был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы. Утром, как уже известно читателю, я обязан был сопровождать моего друга к Варваре Петровне, по ее собственному назначению, а в три часа пополудни я уже должен был быть у Лизаветы Николаевны, чтобы рассказать ей – я сам не знал о чем, и способствовать ей – сам не знал в чем. И между тем все разрешилось так, как никто бы не предположил. Одним словом, это был день удивительно сошедшихся случайностей...»

(Д<остоевск>ий. П<олное>С<обрание>С<очинений>, Л<енинград>, «Наука», 1974, т. 10, с. 120) (л. 50).

1. *Роковые яйца* и *МиМ* – в самом начале и там и там говорится о катастрофе, ужасном происшествии – а выясняется не скоро.

2. Сонный из ГПУ в дымчатом пенсне из-под которого вдруг выглядывает острый взгляд – и взгляд добродушного Афрания... (л. 47).

Холмс: Беккер-стрит, 231 bis. Нехорошая кв. в доме 302-бис по Садовой (л. 6 об.).

Еще одна, не замеченная ранее деталь: в гл. *Сон Никанора Ивановича* «конферансье» обращает к Никанору Ивановичу полные слез голубые глаза. Это ведь из *Сна Попова*. Явная аллюзия: «голубой полковник», его слезы (л. 11–12).

Любопытно: Гефсиманский сад впервые возникает в *Белой гвардии*, когда Елена молится: «еще раз возникло видение – [...] масляные деревья...».

Задремал Булгаков: Николка в квартире Най-Турс дважды снимает фуражку.

Задремал (вроде николкиной фуражки): «Приснилось это клочковатое бегущее серенькое небо...» и в том же абзаце: «Ни дуновения ветерка, ни шевеления облака...».

Ср<авни> с местом п о к о я в конце (л. 10, 12).

«Добрый человек». Почему никто до сих пор не заметил, что это – Кириллов из *Бесов*?

– Они нехороши, – начал он вдруг опять, – потому что не знают, что они хороши. Когда узнают, то не будут насиловать девочку. Надо им узнать, что они хороши, и все тотчас же будут хороши, все до единого.

– Вот вы узнали же, стало быть, вы хороши?

– Я хорош.

– С этим я, впрочем, согласен, – нахмуренно пробормотал Ставрогин.

– Кто научит, что все хороши, тот мир закончит.

– Кто учил, того распяли. (Достоевский Ф. М. ПСС, Л. 1974, т. 10., с. 189) (л. 8).

Булгаков из Евангелия взял идею добра. Его Иешуа немного руссоист («человек по природе добр», «добрый человек»). Это добро утопично и наивно, оно слабее зла на земле, но нравственно оно несравнимо выше, и в этом его огромная сила и притягательность [...], которую, не сознавая, смутно угадывает и принимает Пилат.

Иешуа – это не Христос церкви, например К<онст.> Леонтьева. Это Иисус отчасти Фурье, Белинского, ранее – Руссо, но прежде всего Достоевского и Толстого, а м. б. и Щедрина (*Христова ночь!*). Недаром же назвал его <Булгаков> своим учителем. Это вера в царство добра на земле.

И с этим связан лик антипода – Волада. Это не традиционный черт, любящий зло. Это мрачный дух, знающий, что зло материально сильнее добра, и в этом плане он та самая тень, без которой немислим свет. [...] Зло, увы, в природе человека и в этом роковая ошибка добра («добрый человек»). Но и добро в природе людей (Мастер, Маргарита, тот же Иванушка). А природа эта противоречива.

Ср<авни> слова Воланда о москвичах: «Люди как люди...» (Не монстры праздника Воланда, Вальпургиевой ночи, которой забавляется Бегемот и которая противна Воланду, не Иуда и его сослуживцы).

Это не очень ясно в романе – и не могло быть ясно, ибо не было до конца ясно и Булгакову, но в этой грустной насмешке над Иешуа и Мастером (в отличие от Иешуа несовершенного) трагизм, заключенный в самом балагане (только, ради Иешуа, не мениппеи Бахтина!) – не фарсе, как воспринимают некоторые, а шуто-трагедии, гротеске гоголевском – вот почему «Учитель, укрой меня...». Это ведь тоже «Видимый миру смех...». Гоголевский трагизм юмора.

И отсюда – композиция романа (л. 51–52).

На одном из самых ранних набросков этой работы на обороте листа запись Владислава Евгеньевича, обведенная овальной рамкой:

И написать статью о композиции *МиМ!* Пусть это будет последняя радость.

Не случилось.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

Гуннар Ленц*

Швейцария

SUB SPECIE AETERNITATIS: КОНЦЕПТЫ ИСТОРИИ В РОМАНЕ *МАСТЕР И МАРГАРИТА* (МЕЖДУ ИСТОРИОСОФИЕЙ И СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРОЙ)

Что такое истина?

Пилат

В центре повествования романа *Мастер и Маргарита* – судьба писателя в советской действительности. Уже Борис Гаспаров указал на то, что «образ Мастера имеет у Булгакова, прежде всего, явные автобиографические ассоциации»¹. Этот отчасти автобиографический образ писателя следует рассматривать в контексте той бинарной композиционной структуры «текста в тексте», которая не раз уже становилась предметом исследований о булгаковском романе². Такая структура романа, в котором два временных и модальных плана переплетаются, в свою очередь,

* *Gunnar Lenz* – аспирант, ассистент кафедры славянских литератур Базельского университета.

¹ Б. М. Гаспаров, *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в кн.: он же, *Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века*, Москва 1993, с. 65.

² О композиции романа ср., напр.: И. Белобровцева, С. Кульюс, *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий*, Москва 2007, с. 48–79.

связана, как нам представляется, с двумя центральными лейтмотивами булгаковского творчества, которые соединяются в поэтике закатного романа. С одной стороны, речь здесь идет о бинарной структуре системы временных и исторических концептов в творчестве Булгакова. При этом названия тех полюсов, между которыми колеблется авторская позиция или же булгаковский герой, могут быть разными: время и вечность, повседневность и вечность, история и культура, хаос и космос, профанная и священная история и пр.³ При всей разнообразности возможных концептуализаций этой оппозиционной пары, кажется, что в ее центре стоит то осмысление времени и истории булгаковским человеком, о котором писал Евгений Яблоков: «Ощущая себя в паузе „безвременья“ между двумя культурными эпохами, булгаковский человек (и мир в целом) колеблется также между временем и вечностью как качественно разными состояниями»⁴. Тут особенно важно подчеркнуть, что попытки преодоления времени – характерные элементы сюжета не только романа *Мастер и Маргарита*, но и большинства произведений писателя. Начиная с *Белой гвардии*, где герои как бы выброшены в результате хода истории из своего привычного уютного мира, мы наблюдаем целый ряд экспериментов – то над эволюцией, то по изобретению самой настоящей машины времени. В конечном итоге *Мастер и Маргарита* – история такого же эксперимента. Прочитываем еще раз Яблокова, который пишет, что булгаковские герои

[...] тоже преодевают время с помощью озарения, гениальной догадки, придавая минувшим событиям статус вечных, «вневременных». Книга, созданная героем романа *Мастер и Маргарита*, вполне может быть представлена как «научный эксперимент» с непредсказуемым, неожиданным для автора результатом и в этом смысле соотносена, например, с открытиями профессоров Персикова и Преображенского⁵.

С другой стороны, значение и роль изображения «русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране»⁶, как известно, были ключе-

³ Об оппозиции время – вечность у Булгакова см., напр.: А. Кораблев, *Время и вечность в пьесах М. Булгакова*, в кн.: *М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. Сборник статей*, сост. А. Нинов, науч. ред. В. Гудкова, Москва 1988, с. 39–56. В той или иной степени такая бинарность тематизировалась в разных докладах и в дискуссиях конференции «Михаил Булгаков, его время и мы», послужившей основой для настоящего сборника.

⁴ Е. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001, с. 114.

⁵ Там же, с. 116.

⁶ См.: *Письмо Булгакова правительству СССР от 28 марта 1930 г.*, в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 5, Москва 1990, с. 447.

выми в булгаковском творчестве. При этом особенно важно, что изображение интеллигенции «в традициях *Войны и мира*» теснейшим образом связано не только с определенной историософской позицией, но и с достаточно конкретной мотивацией изобретения машины времени, что особенно наглядно демонстрируется в одной из ранних редакций пьесы *Блаженство*:

БУНША. Вот вам и надо лекцию прочитать. А то Авдотья Гавриловна из четырнадцатой квартиры говорила, что вы такой аэроплан строите, что на нем можно из-под советской власти улететь.

БОНДЕРОР. Верно. Вообразите, верно! Я не могу постичь, каким способом эта дура Авдотья Гавриловна узнала! [...] она говорит совершенно правильно. И поверьте мне, что, если только мне удастся добиться этой чертовой тайны, я действительно улечу⁷.

Именно «улететь из-под советской власти» – цель не только самого Булгакова в его знаменитом письме, но – то косвенно, то напрямую – одно из главных побуждений булгаковских героев к проведению экспериментов над временем.

Особенность же *Мастера и Маргариты* состоит не в последнюю очередь в том, что в нем оба центральных мотива переносятся с более или менее сюжетно-тематического плана на структуру самого произведения. Переплетение разных временных планов в романе является как бы литературным экспериментом над временем. Бинарность булгаковского мироощущения вписывается в поэтику произведения и обретает особое значение на метафигиональном уровне.

Как раз на этом фоне мы предлагаем рассматривать и центральный мотив истины и лжи в романе, который выступает не только как вопрос моральный, но и как метафигиональный в полном объеме этого слова – как вопрос о возможностях фигиональности. То, как писать об истории, как передать ее истинный облик и смысл, не только беспокоит Мастера, старающегося «угадать» их, но и играет важную роль для таких персонажей как Бездомный или Левий Матвей. Пример последнего, между прочим, демонстрирует, что проблема правдивой передачи исторических событий в романе вовсе не исчерпывается моральными качествами тех, кто это знание передает, – ведь истинную версию пасхальной истории рассказывает не Левий Матвей, а Воланд. С другой стороны, рассматривая роман Булгакова именно с такой точки зрения, можно теснее, чем это обычно принято, связать его с литературным процессом 1930-х годов.

⁷ М. Булгаков, *Блаженство*. 1-я редакция, в кн.: он же, *Пьесы 1930-х годов*, Санкт-Петербург 1994, с. 347.

В булгаковедении и особенно в литературе о романе *Мастер и Маргарита* часто отображается та бинарная структура булгаковского произведения, о которой мы говорили выше. При таком подходе последний роман Булгакова обычно стоит как бы особняком в литературном контексте своего времени. Содержащиеся в произведении многочисленные намеки на те или иные исторические персоналии тщательно изучаются до сих пор. Однако они часто составляют некий сатирический фон, на котором тем ярче проявляются те мифопоэтические, историософские и философские слои романа, которые уже не раз были предметом интерпретации. Таким образом, упускается из виду сама возможность литературного ответа Булгакова на одну из самых острых проблем литературы 1930-х годов – проблему соотношения документального и фикционального начал в художественной литературе в целом и в изображении прошлого, в частности. Нельзя не учитывать тот факт, что в то время, когда в советской литературе исторический жанр занимает все более важное место, Булгаков пишет роман именно о том, с какими – отнюдь не только политическими или цензурными – проблемами, но также и возможностями сталкивается автор исторического сюжета. Сразу оговоримся – мы не стараемся таким прочтением полемизировать с интерпретациями тех слоев булгаковского романа, которые затрагивают более общие пласты его творчества. Разумеется, в данной статье мы не можем также предлагать сколько-нибудь окончательного разрешения интересующей нас постановки вопроса, а только несколько предварительных соображений, ее касающихся. Однако мы постараемся показать, что интерпретация *Мастера и Маргариты* как метаромана о написании исторических романов является ключевым элементом для познания еще одного слоя в многослойном закатном произведении Михаила Булгакова.

Значению романа о Пилате как исторического романа в общей структуре *Мастера и Маргариты* в литературоведении редко уделялось должное внимание. Это удивительно не только потому, что историческая тема присутствует во многих произведениях Булгакова, но еще и потому, что сходство образа Мастера с жизненным опытом самого Булгакова-писателя, о чем уже говорилось, отсылает нас не в последнюю очередь к изображению исторических тем как предмету литературного произведения. Известно, что для Булгакова обращение к истории было не только призванием, но часто являлось вынужденным шагом – достаточно вспомнить хотя бы оперные либретто, которые были написаны вполне в духе усиливающегося восхваления прошлого и, конечно же, не могли быть написаны по-другому. Сюда относится, безусловно, и план Булгакова

участвовать в конкурсе на написание учебника по русской истории (победил печально известный вариант Шестакова⁸). При этом вопрос, насколько этот опыт писателя, вынужденного вписаться в возникающий сталинский исторический нарратив и в то же самое время борющегося за собственное слово и видение прошлого, остается открытым. Мы же хотим в связи с этим обратить внимание прежде всего на одно весьма любопытное обстоятельство. В тексте объявления о конкурсе, опубликованном в «Правде», Булгаков подчеркнул, помимо некоторых требований стилистического порядка к предполагаемому учебнику, и сумму первой премии – сто тысяч рублей. Точно такую же сумму Мастер, будучи еще историком, выигрывает и благодаря этому может заниматься написанием романа:

Жил историк одиноко, не имея нигде родных и почти не имея знакомых в Москве. И, представьте, однажды выиграл сто тысяч рублей⁹.

При всей осторожности в проведении подобных параллелей, все-таки любопытным представляется это возможное, как бы зеркальное, отражение булгаковского опыта. Если Булгаков был вынужден выступать в качестве историка, стремясь в то же время сохранить свою творческую независимость как писателя, то в романе выигрыш позволяет историку стать писателем и перенести историческую тему в свой художественный мир.

Одним из первых и немногих исследователей, затрагивающих вопрос об историческом романе в связи с *Мастером и Маргаритой*, был Борис Гаспаров, который не только описал особое взаимоотношение различных – в том числе временных – планов в романе, но и рассматривал это взаимоотношение как отправную точку своего анализа мотивной структуры *Мастера и Маргариты*. Нам представляются интересными, прежде всего, выводы Гаспарова о жанровой особенности этого произведения, которую он видит в принципиальном отличии от «традиционного» исторического романа.

Исчезает всякая временная и модальная («действительность vs. недействительность») дискретность, один и тот же феномен, будь то предмет, или человеческий характер, или ситуация, или событие, существует одновременно в различных временных срезах и в различных модальных планах.

⁸ См. об этом: M. Perrie, *The terrible tsar as comic hero: Mikhail Bulgakov's «Ivan Vasil'evich»*, в кн.: *Epic revisionism. Russian history and literature as Stalinist propaganda*, ed. by D. Brandenberger, K. M. F. Platt, Wisconsin 2006, с. 151. См. также: Я. Лурье, В. Паненях, *Работа Булгакова над Курсом истории СССР*, «Русская литература» 1988, № 3, с. 183–193.

⁹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 135.

В отличие от традиционного исторического романа, находящегося в рамках традиционного исторического мышления, где существуют различные дискретные планы, в лучшем случае обнаруживающие сходство между собой (в виде «злободневных» исторических сюжетов), здесь прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность – это просто одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое по тысячам каналов [...]»¹⁰.

Значение работы Гаспарова для понимания природы булгаковского романа как такового бесспорно. Однако предложенное в упомянутой выше статье толкование представляется проблематичным с точки зрения жанровой природы исторического романа.

В той степени, в какой эти замечания затрагивают отношения романа о Пилате и московских глав, они раскрывают существенные свойства булгаковского романа¹¹. Если же рассматривать роман о Пилате с целью его анализа изолированно, как самостоятельный текст, возникает ощущение, что Гаспаров в своих тезисах заходит очень далеко. Не вполне ясно, насколько в таком случае роман о Пилате как таковой отличается от традиционного исторического романа. В конце концов, в нем практически нет никаких временных смещений или пересечений, перспектива повествования, по крайней мере, с нарративной точки зрения, довольно однозначна. Многозначность отдельных мотивов становится очевидной в большинстве случаев только в сопоставлении с московскими главами. Большинство примеров, приводимых Гаспаровым в подкрепление его мотивного анализа, касается московских глав и романа о Пилате. Кроме того, Гаспаров, конечно, отмечает в романе о Пилате особую форму создания иллюзии, при которой «роман выступает как „истинная версия”»¹². Однако и здесь не проводится четкая граница между романом о Пилате и романом *Мастер и Маргарита* в целом, когда Гаспаров отмечает далее: «у Булгакова достоверность рассказа засвидетельствована Воландом – очевидцем всех событий, а затем, косвенно, и самим Иешуа»¹³.

Разумеется, уже в романе о Пилате создается впечатление иллюзорности «истинности» описываемых событий, когда свидетельство Левия

¹⁰ Б. Гаспаров, *Из наблюдений...*, с. 28–29.

¹¹ Хотя и здесь можно было бы задаться вопросом, почему Гаспаров говорит о двух планах в романе, ведь если он косвенно предполагает существование двух планов в традиционном историческом романе, то у Булгакова – три плана. Все дело в том, что соотношение прошлого и настоящего тематизируется на уровне романа, т. е. еще внутри фикционального мира.

¹² Б. Гаспаров, *Из наблюдений...*, с. 28.

¹³ Там же.

Матвея, внутрификционально описываемое как ошибочное, одновременно интертекстуально может быть прочитано как ранняя версия Нового Завета. Это «объяснение» происхождения ошибочной традиции Нового Завета особенно усиливает в восприятии читателя иллюзию правдивости событий романа. Вопрос, однако, заключается в том, можно ли считать подобный прием принципиально отличным от приема, к которому прибегает традиционный исторический роман. Вспомним, например, остраняющее изображение Наполеона в *Войне и мире* или роль псевдоисторических документов в *Обрученных (I promessi sposi)* Алессандро Манцони. Подобный прием создания правдоподобия вполне принадлежит к стандартному набору средств повествования в историческом романе и хотя, возможно, имеет особое значение в данном рассматриваемом случае, но не содержит принципиального отличия. Конечно, можно было бы определить жанр исторического романа так, что за его пределами окажутся те произведения, где общее представление об исторических событиях подвергается существенной переработке, хотя такое определение крайне сузило бы жанровую специфику. Однако даже в таком случае роман о Пилате во многом остается именно историческим романом. Ведь канва событий как раз не меняется, а скорее интерпретируется по-другому.

При этом, само жанровое определение иерусалимских глав как романа дается в самом тексте не однажды. К примеру, слова Мастера: «Дело в том, что год тому назад я написал о Пилате роман»¹⁴. Или еще: «Пилат летел к концу, к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут [...]»¹⁵. Да и весь разговор Воланда с Мастером как раз ведется именно о романе¹⁶. Хотя определение «исторический роман» по отношению к написанному Мастером в *Мастере и Маргарите* напрямую не используется, в данной ситуации не совсем понятно, почему роман, который изображает исторические события, не может рассматриваться как исторический. Надо учитывать тот факт, что историчность описываемых в романе о Пилате событий внутрификционально, т. е. в рамках романа *Мастер и Маргарита*, не только не оспаривается, но и всячески поддерживается разными нарративными инстанциями. Таким образом, определение произведения Мастера как роман представлялось бы более спорным, нежели его историчность. При этом уже говорилось, что такое определение с той же внутрификциональной позиции в романе дается неоднократно. Известный парадоксальный статус романа о Пилате, за-

¹⁴ М. Булгаков *Мастер и Маргарита*..., с. 134.

¹⁵ Там же, с. 136.

¹⁶ Там же, с. 278–284.

ключающийся в том, что он сочинен¹⁷ и угадан, что он фиктивен и истинен, как раз соответствует парадоксальному статусу любого исторического повествования, которое всегда колеблется между этими полюсами. То обстоятельство, что в московских главах постоянно обыгрывается не только вопрос о том, кто является автором романа о Пилате или передатчиком исторических знаний и насколько эти исторические знания верны, позволяет говорить о *Мастере и Маргарите* как о романе о писании исторических романов. Другими словами, произведение Булгакова – метаисторический роман, в котором ставится вопрос об истории в художественном, фикциональном произведении.

Таким образом, роман затрагивает на метафикциональном уровне один из центральных вопросов жанра – о соотношении фикции и истории. Разумеется, «продуктивное различие фикции и истории»¹⁸ при этом следует рассматривать как жанровый признак так же, как и «примат фикции»¹⁹. Оба этих пункта позволяют очертить то поле, в пределах которого перемещается исторический роман классического образца. Он становится частью исторического знания, черпая из дискурса исторической науки, и одновременно вступая с ней в продуктивную конкуренцию. Тем самым исторический роман, конечно, находится в зависимости от научно-исторического дискурса, как пишет об этом Ганс Вильмар Гепперт:

Исторический роман начинается и способен отстоять себя в своей фикциональности и ее собственной внутренней истине лишь тогда, когда *ronendo* *ronens* вступает в действие исторический дискурс²⁰.

Это отстаивание собственной правды роману удается потому, что историческое ядро составляет только часть произведения. По утверждению Гепперта: «исторический фокус образует исторический роман, но

¹⁷ Так говорит Воланд (там же, с. 284), в другом фрагменте он же говорит о Пилате как о «выдуманном герое» (там же, с. 371). Но и сам Мастер в цитируемых нами отрывках как раз описывает написание романа как процесс работы над фикциональным текстом. Даже имя Мастер, которым называет себя главный герой, когда Бездомный спрашивает, является ли тот писателем (там же, с. 134), не обязательно интерпретировать в том смысле, что Мастер занимается вовсе не писательским делом, а исключительно мистическим познанием истории. Ведь именно во время написания романа слово «мастер» постоянно использовали литературные критики как номинативную единицу по отношению к писателям – потенциальным учителям, которые находились в оппозиции к малообразованным литераторам пролетарского происхождения типа Бездомного.

¹⁸ H. V. Geppert, *Der historische Roman. Geschichte umerzählt von Walter Scott bis zur Gegenwart*, Tübingen 2009, с. 157. Перевод мой. – Г. Л.

¹⁹ Там же, с. 158.

²⁰ Там же.

никак не определяет его»²¹. Таким образом, исторический роман может функционировать как жанр там, где ядро узнаваемого исторического нарратива интегрировано в фикциональное целое. Для этого необходимо, чтобы оба полюса – факт и фикция или, в дискурсивном смысле, историческая наука и литература – несмотря на пересечение и взаимодействие в историческом романе, оставались в известной степени делимыми и разделенными друг от друга, чтобы исторический роман не опустился до тривиальности и способен был претендовать на свою собственную истинность²².

Подобная проблематика становилась предметом полемики и в дискуссиях об историческом романе²³ в советской критике. С отказом от того исторического нарратива, который был связан с литературой факта, ориентированной на документально-фактографическое повествование с приемами монтажа, и установлением исторического романа, построенного в согласии с принципами социалистического реализма, соотношение вымысла и факта все более воспринималось как противоречие, которое следует преодолеть в теории и практике. Хотя критика на словах пыталась восстановить право писателя на использование фикционального элемента в литературе, центральной темой этой дискуссии являлась борьба против бессюжетности и, наконец, против «формализма в литературе», что характерно для литературного ландшафта той эпохи в целом. Так, например, в одной из статей 1934 года об историческом романе говорится следующее:

Существенным является также требование сюжетности в историческом романе. Некоторые исторические романисты, тяготея к хроникальности или к сырому документализму, обнаруживают подчас сюжетную неряшливость, композиционную слабость, статичность. Между тем, сюжет как крепкая напряженная связь событий и героев художественного произведения между собой придает настоящую цельность, ясность, реалистическую законченность всей исторической картине²⁴.

Особое значение подобная аргументация приобретает на фоне параллельно проходившей дискуссии о новых школьных учебниках. Здесь

²¹ Там же, с. 159.

²² См. об этом: там же, с. 157–167.

²³ О имевших место дискуссиях ср.: И. Изотов, *Из истории критики советского исторического романа (20–30-е годы)*, Оренбург 1967. Из новых работ ср.: Е. Добренко, *Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив*, Москва 2008.

²⁴ А. Алпатов, *Советский исторический роман на путях перестройки*, «Книга и пролетарская революция» 1934, № 9, с. 95, цит. по: И. Изотов, *Из истории критики...*, с. 116.

также речь идет о большей сюжетности. Например, в известном постановлении Политбюро *О преподавании гражданской истории в школах СССР* от 15 мая 1934 года говорится, что в учебниках не хватает «преподавания гражданской истории в живой занимательной форме с изложением важнейших событий и фактов в их хронологической последовательности с характеристикой исторических деятелей [...]»²⁵. Будь то сюжетность, будь то последовательность, в обоих случаях речь идет о восстановлении более или менее традиционного нарратива как нормы.

Таким образом, как раз из-за отказа от документально-фактографически ориентированного исторического романа во главу угла было поставлено не столько своеобразие литературной фикциональности, сколько полное стирание границ между литературным и историческим дискурсами – и истории, и литературе предписывалось строить повествование классическим образом. То, что этот процесс нарративизации действительно имел целью стирание дискурсивных границ, можно проиллюстрировать многочисленными высказываниями советских литературоведов, критиков и писателей. Так, например, Алексей Толстой писал по поводу исторического романа следующее:

Художнику придается наука (взамен вдохновенных причесок). Сочетать в органический сплав науку и искусство трудно. Для наших детей это будет, наверно, так же естественно, как дыхание. Мы – первое поколение художников, овладевающих методом в живом процессе строительства жизни по законам великого учения, – мы проделываем трудную работу – онаучивания художественных рефлексов²⁶.

А в одной из классических советских работ об историческом романе так сформулированы его нормы:

Советский писатель, разрабатывающий историческую тему, должен так же тщательно изучить связанные с ней материалы, как и специалист-историк. Взыскательный советский читатель видит в историческом романе серьезный источник познания прошлого²⁷.

В контексте представленного нами выше краткого теоретического описания исторического романа можно говорить о том, что советская критика утверждает, что в литературе различие между историей и фик-

²⁵ *О преподавании гражданской истории в школах СССР. Постановление СНК Союза ССР и ЦК ВКП(б)*, в кн.: *Историю – в школу: создание первых советских учебников*, ред. С. Кудряшов, Москва 2008, с. 45–46.

²⁶ А. Толстой, *Марксизм обогатил искусство*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 10, Москва 1961 [1933], с. 202.

²⁷ Р. Мессер, *Советская историческая проза*, Ленинград 1955, с. 9.

цией должно быть преодолено приведением их к согласию или, по меньшей мере, отодвиганием фикциональности на второй план. Разумеется, что тем самым историческому роману, приведенному в соответствие с идеологией, приписывается функция простой иллюстрации.

В романе *Мастер и Маргарита* как бы реализуется потенциал мифотворчества, который в советской культуре постоянно приписывался историческому жанру. Однако не следует забывать, что это измерение *Мастера и Маргариты* сочетается с изображением разных форм исторического познания. Как известно, в романе есть три основных персонажа – Воланд, Бездомный и Мастер, каждый из которых по-своему представляет читателю части труда о Пилате²⁸. Авторство романа при этом не ставится под вопрос. Тем более важным представляется обстоятельство, что все эти герои имеют в тексте косвенный статус историков. Поскольку все они причастны к одному историческому знанию, поскольку все трое его воспроизводят, вопрос о вpletении соответствующих частей романа о Пилате в текст романа *Мастер и Маргарита* можно понять как репрезентацию различных форм исторического познания у Булгакова.

Воланд уже при первом своем появлении на Патриарших, отвечая на вопрос Берлиоза («А-а! Вы историк?»), представляется историком:

Я – историк – подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: – Сегодня на Патриарших будет интересная история²⁹.

Ирония здесь очевидна, однако не вполне ясно, к чему она относится: к именованию себя историком или же, прежде всего, к вопросу, почему Берлиоз делает такой вывод и что он подразумевает под понятием «история». Потому что непосредственно вслед за этим пародированием истории как анекдотического события Воланд аподиктически заявляет: «Имейте в виду, что Иисус существовал»³⁰. Хотя связь документа и истории, предполагаемая Берлиозом как нечто само собой разумеющееся, кажется комичной, положительный ответ Воланда в определенном смысле обладает убедительностью. В том месте, где в романе возникают неправдоподобные документы, у Воланда появляется личное свидетельство (здесь можно напомнить в качестве примера, что Мастеру возвращается его прежняя жизнь через изменение / фальсификацию или уничтожение

²⁸ Тот факт, что часть романа Мастера читается Маргаритой, нам представляется несущественным. Мотивировка точности передачи «текста в тексте», в том числе и стилистической, дана вполне в русле традиционного реалистического повествования.

²⁹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 19.

³⁰ Там же.

всех соответствующих документов), которое должно сделать историю доказуемой и все прочие доказательства излишними.

Тем самым оказывается, что свидетельство здесь превосходит все формы советского письма, будь то в форме документов, будь то в форме литературного производства, олицетворяемого Берлиозом и Бездомным. Вместе с тем, это знание-свидетельство пассивно, Воланд почти никогда не вмешивается в действие непосредственно. К тому же очевидно, что путь от непосредственно засвидетельствованной истории к ее письменной передаче оказывается невозможным, что иллюстрирует пример Левия Матвея, записи которого в целом содержат искаженный образ событий. Также и Бездомному позже не удастся перенести на бумагу в осмысленном порядке свои воспоминания. Свидетельство оказывается при всем желании не способным передать само себя, рассказать о себе. Всякий документ становится при этом как бы помимо собственной воли фальшивкой.

Иван Бездомный также, по крайней мере, косвенно, отмечен званием историка, когда в конце эпилога он предстает в качестве «сотрудника Института истории и философии, профессора Ивана Николаевича Понырева (настоящее имя Бездомного). Его отказ от поэзии, который может быть поначалу приравнен к отказу от литературы как таковой, модифицируется в ходе последнего разговора с Мастером:

Я ведь слово свое держу, стихков больше писать не буду. Меня другое теперь интересует, [...] я другое хочу написать. Я тут пока лежал, знаете ли, очень многое понял³¹.

Впрочем, вопрос, удастся ли ему это, остается открытым. Нам представляется интересным, что Бездомный, он же Понырев, в известной степени, раздваивается между двумя формами исторического знания. В эпилоге читаем:

Ивану Николаевичу все известно, он все знает и понимает. Он знает, что в молодости он стал жертвой преступных гипнотизеров, лечился после этого и вылечился. Но знает он также, что кое с чем он совладать не может. Не может он совладать с этим весенним полнолунием³².

В этом смысле шизофрения Бездомного здесь не заканчивается, его знание как историка неверно, в то время как его видения, через которые он становится причастен к исторической истине, являются ему в таком виде, который не позволяет ему продолжить роман Мастера.

³¹ Там же, с. 362.

³² Там же, с. 381.

С Мастером мы возвращаемся обратно к ранее упомянутому отношению фикации и истории. Именно этим соотношением фикации и истории воспользовался Булгаков. Мастер – бывший историк – пишет исторический роман, в котором больше не существует разницы между различными дискурсами. Особый статус текста романа о Пилате, который одновременно выдуман и угадан, отрицает, тем самым, принципиальное различие между историей и литературой, как это происходит в советском историческом романе³³. Роман как произведение, фикциональность которого никогда не ставится под сомнение, превосходит как советские научно-исторические объяснения фигуры Иисуса, так и само Евангелие. Все прочие формы познания истории, воплощенные прежде всего в образах Воланда и Бездомного, творчество превосходит уже потому, что они лишь сопричастны собственно креативному творчеству. Постоянные указания на ошибочное историческое знание, начиная с Евангелия и заканчивая эпилогом романа, усиливают впечатление фикционального и в то же время истинного произведения, по которому меряется история. Таким образом, литература обретает тот статус вечности, о котором было сказано ранее, и история оказывается по отношению к ней вторичной. Утверждение, что такая инверсия советского исторического нарратива в *Мастере и Маргарите* достигается не простым противопоставлением авторской позиции советской культуре, а происходит именно в обыгрывании советского исторического романа, на наш взгляд, не означает приписывания закатному роману злостности, а всего лишь указание как бы с другой перспективы на то, каким мастерством и мужеством Булгаков сумел отстоять свободу художественного произведения.

³³ Разумеется, роман о Пилате как литературный текст не сопоставим с теми многочисленными второстепенными произведениями исторического жанра, которые произвела на свет советская литература 1930-х гг. Нас интересует прежде всего то, как на мета-историческом уровне романа *Мастер и Маргарита* обыгрываются отголоски дискуссий в советской культуре о передаче исторического знания, особенно в художественных текстах. Однако мы бы хотели указать на один любопытный факт. Вопреки расхожим представлениям, советский исторический нарратив нельзя свести исключительно к патриотической пропаганде. В нем, по крайней мере, не меньшее значение отводится проблеме соотношения социального детерминизма исторических событий и роли личности, персональной ответственности в истории. Не исключено, как нам представляется, что виновность Пилата можно было бы прочесть в этом контексте.

*Александр Вячеславович Голозубов**

Украина

БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ М. БУЛГАКОВА: ЭЛЕМЕНТЫ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭТИКИ В РОМАНЕ *МАСТЕР И МАРГАРИТА*

Прежде всего хотелось бы отметить, что при всем многообразии интерпретаций мифопоэтики и содержательной стороны знаменитого романа М. А. Булгакова основные из них сводятся к сатирико-аллегорическим, богословско-апокрифическим и буффонадно-карнавальным. Первая из них отсылает к богатой традиции мировой литературы от менипповой сатиры через Гоголя и Салтыкова-Щедрина к русским сатирикам первой трети XX века, вторая – как к русской религиозной философии первых десятилетий прошлого столетия, так и апокрифическим вариантам прочтения христианства, а, например, Н. Смирнов и вовсе видит в действиях Воланда не дьявольский умысел, а приведение в действие кармического закона¹. А. Баррат начинает свой обзор критики Булгакова с изложения точки зрения тех, кто рассматривал роман как теологию. Сам Баррат считает, что *Мастер и Маргарита* – прежде всего метафизи-

* Доктор философских наук, доцент, профессор кафедры этики, эстетики и истории культуры Национального технического университета «Харьковский политехнический институт».

¹ Н. Смирнов, *Дьявол ли Воланд?*, <<http://noogen.2084.ru/woland.htm>>.

ческий роман, где земной мир несовершенен и порочен (и Москва, и Иерусалим). Г. Круговой, напротив, называет роман «гностицистическим»². Лора Д. Викс также полагает, что более уместной является отсылка концепции Булгакова не к христианскому воззрению, а манихейству, в свою очередь, испытавшему влияние гностицизма³. Подобным образом А. Колин Райт обращает внимание на гностицистический элемент в романе, тотальное принятие света и тьмы, добра и зла. Воланд фактически выполняет работу Бога по искоренению зла. «Воланд, с одной стороны, и Иешуа, с другой, представляют похожие фрагменты единого духовного взгляда на мир»⁴. Согласно Э. Эриксону, Иешуа и Воланд – также оба исполнители Божественной воли⁵. Мастер показывает Иешуа только человеком, лишенным божественного начала, моралистом. Эдит Габер выявляет противоречивость в образе не только Воланда, но и Мастера, и в этом смысле соотнесенность их между собой, некий параллелизм и взаимодополнение. Цель обоих – разрушение отжившего и «восстановление статус-кво во имя жизни и свободы»⁶. Силы Христа и Сатаны оказываются совместимыми, а средства насилия и любви – на одном моральном уровне.

Еще одна линия прочтения романа возникла прежде всего под воздействием моды на карнавализацию, обусловленной влиянием известной книги М. Бахтина о Рабле. По отношению к Булгакову применены те введенные Бахтиным категории (хронотоп, полифония, карнавальность), которые очень скоро взял на вооружение постмодерн. Мы полагаем, что карнавальная составляющая романа вполне может быть соотнесена не только с сатирически-буффонадной, но и теологически-апокрифической, а каркасом для этого служит ситуация постмодерна.

Брайан Макхейл – один из немногих, кто рассматривает *Мастера и Маргариту* в контексте постмодернизма и постулируемой им онтологической нестабильности, недетерминированности⁷. По нашему мнению, тема «Булгаков и постмодерн» заслуживает отдельного детального рассмотрения, но то, что такая постановка вопроса вполне правомочна, не вызывает сомнений. И. Босху не требовалось быть современником С. Дали, М. Эрнста и М. Дюшана, чтобы отразить в своем творчестве

² G. Krugovoy, *The Gnostic Novel of Mikhail Bulgakov. Sources and Exegesis*, Lanham 1991.

³ «*The Master and Margarita*»: a Critical Companion, edited by L. D. Weeks, Evanston 1996, с. 45.

⁴ A. C. Wright, *Mikhail Bulgakov. Life and Interpretations*, Toronto 1978, с. 269.

⁵ E. Ericson, *The Apocalyptic Vision of Mikhail Bulgakov*, Lewiston 1991.

⁶ «*The Master and Margarita*»..., с. 164.

⁷ Там же, с. 135.

во многом схожее с сюрреализмом воззрение на мир. Предоставляем читателям судить о правомочности такой аналогии, но считаем, что подобные примеры взаимопроникновения и предвосхищения элементов мировосприятия и художественных средств их отражения в различных видах искусства не единичны, и в этом отношении вполне можно говорить о присутствии элементов постмодернистской поэтики в романе Булгакова. Далее мы не только приведем некоторые примеры в пользу данного утверждения, но и постараемся показать, что именно те новации и трансформации, которые подготовили ситуацию постмодерна и обозначились в *Мастере и Маргарите*, позволяют разрешить некоторые противоречия между вышеназванными подходами к толкованию этого текста. По нашему мнению, это возможно прежде всего через интерпретацию феномена смеха в романе и тех отношений между персонажами, которые определяют его характер. Тогда модусом этих отношений будет **Б о ж е с т в е н н а я к о м е д и я**, различные варианты которой представлены в славянских литературах второй половины XX века, как, например, *Христос приземлился в Гродно* (1965–1966) В. Короткевича, *Божественная комедия* (1961) и *Ноев ковчег* (1969) И. Штока, *Московиада* (1993) Ю. Андруховича. Последнее произведение появилось в ту же эпоху, когда обрел новую жизнь роман Булгакова, когда постмодерн вошел «в плоть и кровь» постсоветской литературы 1990-х годов. Именно в постмодерне «схлестнулись» два процесса: сакрализация карнавала и карнавализация сакрального.

При этом мы понимаем постмодерн не как собственно философское или литературное явление, а как культурный феномен, ризоматическая сетка которого охватывает все сферы повседневной, политической, культурной жизни современного человека – современного в широком смысле этого слова, в каком он начинает себя постулировать как существо, бытийствующее в отношении к ближнему, вообще другому живому существу, Богу, дьяволу, миру как динамической сфере разумной жизни. При этом человек ни в одном, ни в другом случае не желает растворяться ни в одной из этих ипостасей, быть поглощенным ими, он хочет одновременно быть играющим, работающим и отдыхающим, не хочет декларировать свои идеалы – по крайней мере в сфере художественной литературы это происходит гораздо реже, чем в эпоху манифестов футуристов и сюрреалистов. Человек хочет играть не самозабвенно, но достаточно хладнокровно. **Б о ж е с т в е н н а я к о м е д и я** становится моделью этой игры в ситуации постмодерна, когда происходит переосмысление, в том числе теологизация артефактов, определявших эпоху, современником

и творцом литературных перспектив которой был Данте. В интерпретации великого итальянца Божественная комедия оказывается комедией человеческой жизни и одновременно ее целостной картиной, воспроизводящей условия человеческого существования на социальном и духовном уровне, на пересечении межличностных, мировоззренческих, творческих коллизий. Подобное видение реальности, по мнению Э. Ауэрбаха, было во многом вдохновлено провансальской поэзией, выявлявшей в человеке свободу, творчество, вариативность.

Значение термина Божественная комедия существенно меняется по сравнению с дантовскими временами. Излишне напоминать, что и сам Данте не наделял свое творение атрибутом божественности, но в том смысле, в котором по отношению к нему было применено это понятие, оно определяет как степень совершенства произведения, так и масштаб личности автора, того автора, «смерть» которого провозглашает постмодерн, не дав перевести дух от констатации «смерти Бога». К вопросу о Боге мы еще вернемся, а по поводу авторства текста, следует сказать, что в *Мастере и Маргарите* целостность такого рода разрушается постоянно. Не только авторство библейской части романа является размытым и дискуссионным, подразумевающим соучастие нескольких авторов, помимо самого Булгакова, – Мастера, Левия Матфея, Воланда, наконец самого Га-Ноцри, но и происхождение множества «локальных» текстов официального и документоподобного характера, особенно различных телеграмм, ставит в тупик тех, для кого они предназначены, и под сомнение авторство тех, кем они подписаны, а после таинственного исчезновения подобного рода документов иногда возникает вопрос не только о том, были ли эти бумаги на самом деле, но и существовали ли люди, о которых шла речь в этих документах, по крайней мере, в соответствующем качестве. Так, Коровьев сжигает в камине историю болезни Мастера. Коровьев действует по принципу: нет документа, нет и человека, нет больного. Текст отказывается подчиняться воле самого автора. Мастер сжигает рукопись, но она не сгорает, как оказывается позже.

Подобно тому, как автор уравнивается в правах с читателем, Бог перестает быть тем, кто единолично доминирует в созданном им сакральном пространстве мистерийной драмы. При этом, тем не менее, именно в ситуации постмодерна происходит всплеск интереса к библейской тематике, так же, как и к апокрифическим трактовкам последней. Божественная комедия сохраняет свою драматическую природу, серьезность проблем, столкновение характеров, Бога и дьявола как фигурантов, но дифференциация между главными и второстепенными

персонажами стирается, авторское присутствие в нарративе оказывается минимальным, драматизм приобретает снижающие его черты, от горькой иронии до фарса и пародийности. Если новое средневековье в понимании Н. А. Бердяева означало религиозный ренессанс, обновление духовного мистицизма христианства, то так называемый неомедиевизм второй половины XX века соответствовал кросс-культурному и межконфессиональному характеру постмодернизма, нашедшему свое выражение в решениях Второго Ватиканского Собора. В то же время эти трансформации в культурной и духовной жизни прошлого столетия являлись звеньями одной цепи. Именно во второй трети XX века, несмотря на надвигающуюся опасность мировой военно-политической катастрофы, происходит всплеск интереса к игре в философии культуры, психологии, математике, повседневной жизни, формируется индустрия развлечений, растет популярность цирка, массовизируется кино, в академической и богословской среде пробуждается интерес к осмыслению человеческого досуга и пр. В работах Й. Хейзинги концепт игры оказался неслучайно сопряжен с его же исследованием средневековой культуры.

В постмодернистском истолковании средневековой парадигмы европейской культуры Иисус Христос предстал в образе рок-звезды, св. Франциск Ассизский и его последователи – святых хиппи, а христианские священники – в клоунских костюмах. В самом христианстве был обнаружен дух празднества, фантазии и игры, а в Библии – мощное комическое начало. К неомедиевизму отсылает сама тема осмысления христианства с точки зрения различных участников Б о ж е с т в е н н о й д р а м ы; демонология, ведьмовство, шабаш – важный сюжетный пласт романа, к тому же соотносимый с его же пародийными проекциями в средневековой культуре; фаустианство, договор с дьяволом, сам концепт не имеющего в романе собственного имени Мастера – не только профессионала и творца, но и Посвященного в мистические тайны бытия; преображение Фагота-Коровьева в рыцаря, когда-то неудачно пошутившего о свете и тьме, что, по мнению И. Галинской, вообще отсылает нас к альбигойским тайнам начала XIII века⁸, а в самом романе обнаруживает отголоски еретических учений; любимый особняк Мастера, дважды названный готическим в тексте романа; фигурирующие неоднократно на страницах романа шпаги; задекларированная цель приезда Воланда в Москву – работа с обнаруженными рукописями чернокнижника Герберта Аврилакского; наконец, сама тема текста, книги, сгорающей ру-

⁸ И. Галинская, *Альбигойские ассоциации в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова*, «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка» 1985, № 44, с. 366–378.

кописи – вспомним считавшийся утерянным трактат Аристотеля о комедии в охваченной огнем библиотеке средневекового монастыря в романе У. Эко *Имя розы*.

Хотя книга Бахтина о Рабле стала предметом полемики в советском литературоведении (Ю. Манн, А. Лосев, А. Гуревич), она не оказала существенного влияния на литературный процесс того времени. Тем не менее в западной науке понятие карнавальности получило широкое распространение, в том числе по отношению к тем доселе скрытым пародийным, буффонадным и трагическим явлениям в средневековых текстах, праздниках и культуре повседневности, которые составили важную сторону неомедиевизма.

Гэри Сол Морсон и Кэрил Эмерсон видят в бахтинском карнавале прежде всего апофеоз незавершенности⁹. В произведениях Бахтина от ранних работ о Достоевском до книги о Рабле можно проследить эволюцию интерпретации карнавала от скептицизма и конструктивной критики действительности до ее же тотальности, всеохватности. *Рабле и народная культура средневековья* – утопия антиутопического писателя, идеализирующая неограниченный скептицизм и нескончаемые перемены без определенной цели, отрицающая все завершенное. По мнению Грэма Пичи, Бахтин использует эстетику как средство избежать социальных и духовных патологий модернизации¹⁰. В этом смысле русское православное богословие, отождествленное с мистической теологией, дополняет эстетику. Последняя создает поле взаимодействия между «Я» и «Ты» в смысле героя и автора, которые иначе разделены непреодолимым барьером. Настроение, в котором я могу проникать в мир дружости, это радость и танец. «Я» может радоваться в Другом, но только в универсальном Другом – в мире, в Боге. По словам Пичи, «присказка св. Бернара о монахах как акробатах и жонглерах мира и народно-гротескные мотивы в жизнеописании св. Франциска не только отсылают к святым безумцам православной традиции, но также проливают новый свет на последующее обращение Бахтина к теме карнавала»¹¹. Другая линия влияния, которую прослеживает Пичи, выглядит таким образом: Данте – Блейк – Гоголь (*Мертвые души*, задуманные как первая часть Божественной комедии в прозе). По наблюдению Пичи, земной мир Данте – децентрированное пространство, без центров, замыкающих по-

⁹ G. S. Morson, C. Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford 1990, с. 89–96.

¹⁰ G. Pechey, *Mikhail Bakhtin: the world in the world*, London 2007, с. 153.

¹¹ Там же, с. 162.

вестование на себе, многоголосие. При этом полифония голосов прерывается поставлением их в ситуацию интеракции, взаимодействия. Именно незавершенность – характерная черта постмодернистской Божественной комедии. У Бахтина присутствуют дантовские мотивы – идея знания как экспериментального, воплощенного, хронотопического, истины как предмета паломничества и встречи с большим разнообразием личностей. Но чрезмерный дуализм в его оценках раблезианского карнавала мешает рассматривать их как подход постмодерна. Тем не менее на Западе Бахтин был преимущественно истолкован именно так – как адепт постмодернистской карнавальности. По сути, та серьезность, которой Бахтин в своей хрестоматийной работе наделяет клир и церковную культуру, в большей степени присуща именно восточной христианской церкви и той культурной традиции, которую она сформировала. Бахтин, возможно, слишком категорически противопоставил сферу клерикальной и народной, повседневной культуры, во многом проигнорировав комизм, присутствующий в самой церковной среде и отмеченный неоднократно западными исследователями.

Именно сакрализация смеха и карнавализация сакрального стали особенностями постмодернистской теологии. Игра, карнавал и шутство оказались сакрализованными, возведенными на пьедестал всеобщего интереса задолго до работы Бахтина о Рабле, но именно последняя окончательно закрепила царственный статус карнавальности в культурологических исследованиях в ситуации постмодерна. Основные работы выдающегося теоретика и литературоведа становятся доступными не только для советского читателя, но переведены и получают широкую известность на Западе в 1960-е годы, как и роман Булгакова о дьяволе, хотя задумывались и писались обе книги гораздо раньше. Возможно, Булгаков был одним из тех, кто в своем творчестве предвосхитил этот апофеоз карнавальности, безусловно опираясь на собственное мировосприятие, предшествующий ему художественный опыт мировой и русской литературы.

То, что *Мастер и Маргарита* и книга Бахтина появляются примерно в одно и то же время, симптоматично. Оба автора были далеки от религиозности в строгом смысле слова, но, безусловно, не были и атеистами. Но дело не в их взглядах, а в том, что в самой ткани их произведений соединились философский, эстетический и теологический дискурсы. Булгаков в своем знаменитом романе показал, что литературный апокриф может содержать элементы Божественной драмы как ситуации спора, диалога – с одной стороны, и гротеска и карнавала – с другой. Бу-

дучи написанным в эпоху модерна, но опубликованным, хотя и с купюрами, в 1966 году, это произведение представило в изобилии присущие постмодерну игровое начало, карнавальность, парадоксальность; стало предметом многочисленных театральных и нескольких кино постановок во всем мире, популярной темой для постмодернистской литературной и философской критики, бахтиноведения.

В *Мастере и Маргарите* тема карнавального шутовства предстает где-то карнавально сниженной, а где-то окрашенной в горькие тона. Для иллюстрации первого явления вспомним, как Воланд рекомендует Маргарите кота: «валяющийся дурака». Или эпизод, когда перед балом Воланд говорит о Бегемоте, пустившемся в поиски лягушки под кроватью, как о «шуте гороховом»:

Не воображаешь ли ты, что находишься на ярмарочной площади, – притворяясь рассерженным, спрашивал Воланд. – Никакой лягушки не было под кроватью. Оставь эти дешевые фокусы для Варьете¹².

То есть, то, что происходило в Варьете, было ярмаркой тщеславия, но все же ярмаркой, балаганом. Сатира оказывается вплетенной в карнавал, а слова «люди не изменились» – метафорой всего современного в широком смысле слова общества, а не только того, которое было обозначено самими западными интеллектуалами как «общество потребления» и удовольствия. В романе островки общества изобилия по-советски, для избранных, – Торгсин на Смоленском рынке, доступный для счастливых обладателей валюты, и «Дом Грибоедова» – для владельцев писательских удостоверений. В этом обществе шутом и изгоем оказывается неконформист, мыслящий и творческий человек. В советской системе психбольница – отторжение от общества, изоляция, ссылка. Здесь не лечат, а прячут. Индивидуальное лечение безумия бессмысленно – лечить нужно всех вокруг. Философия постмодерна показывает, что все социальные ритуалы в современном обществе имеют привкус шизоидности и дурной бесконечности, множащей симулякры.

В роли шута горохового в *Мастере и Маргарите* выступают многие, в роли же «святого глупца», божественного безумца, юродивого – лишь избранные, как Иван Бездомный. Вообще в романе почти все персонажи – и основные, и второстепенные – постоянно либо пребывают в состоянии боязни, что они сошли с ума, либо сходят с ума, либо же рано

¹² М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Избранные произведения. В двух томах*, т. 2, Киев 1989, с. 581. Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц в тексте.

или поздно с ними это произойдет; балансируют между смертью и сумасшествием; боятся потерять голову в буквальном или фигуральном смысле этого слова. По сути, все главные действующие лица романа, так или иначе противостоящие Воланду, его воле и желаниям, превращаются в шутов или дураков в глазах друг друга, а то и попадают в сумасшедший дом, обретая тем самым официальный статус ненормальности. Подлинный безумец отказывается признать как собственное сумасшествие, когда оно все-таки его настигает, так и существование того, кто в данный момент в центре Божественной комедии.

Если обратиться к концептуальным подходам к определению Божественной комедии, то, как известно, во времена Данте эта формулировка означала драму со счастливым финалом, написанную на народном языке, а дал название этому выдающемуся произведению не сам Данте, а Дж. Боккаччо. Для канадского исследователя мифологии и литературы Н. Фрая подход к библейскому тексту как комедии означает рассмотрение ее как нарратива, литературного и мифологического¹³. Американский автор У. Видби понимает под Божественной комедией создание порядка из хаоса, триумф света над тьмой, победу смерти над отчаянием, наслаждение жизнью и смехом¹⁴.

В ситуации постмодерна разные формы и степени неразумия, включая сумасшествие, становятся не только предметом философского осмысления и академического интереса, но и художественного изображения. Но иногда и сами герои «общества потребления» довольно охотно и даже с некоторым удовольствием принимают правила игры в этой комедии (роман Г. Грина *Комедианты*, 1966, экранизирован в 1967, реж. П. Гленвилл). В фильме С. Крамера *Корабль дураков* (1965) название известного произведения Себастьяна Бранта оказывается метафорой, охватывающей все многообразие пороков, заблуждений и глупостей западного общества накануне второй мировой войны. Подлинное и мнимое безумие исследуют в своих фильмах Фернандель (*Простак*, 1942), И. Бергман (*Вечер шутов*, 1953; *В присутствии клоуна*, 1997), А. Хичкок (*Психо*, 1960), Б. Левинсон (*Человек дождя*, 1988), Л. фон Триер (*Идиоты*, 1998); в литературных произведениях К. Кизи (*Полет над гнездом кукушки*, 1962), Г. Бёльль (*Глазами клоуна*, 1963) и др.

Именно святой безумец является антропологическим центром Божественной комедии, концепция которой была нами предложена

¹³ N. Frye, *The great code: the Bible and literature*, New York 1982.

¹⁴ W. J. Whedbee, *The Bible and the Comic Vision*, Cambridge 1998, c. 21.

как система отношений между человеком, Богом и миром¹⁵. В Шуте Господнем напряжение между святостью и профанацией, мудростью и детскостью, богоподобием и человеческим несовершенством, бесстрастием духа и развращенностью плоти достигает наивысшего напряжения. Как Бог, так и его протагонист, так и сам шут в той или иной степени могут выступать в роли трикстера и глупца, конечно, мнимого, для мира, но и смеющегося, осмеянного и насмешника, в этом смысле выступая как модель для всех последующих юродивых – восточных и западных. Природа смеха в Божественной комедии и постмодерна зависит от намерений смеющегося. Смех может быть разделен с Богом, как его разделили Авраам и Сарра; буффон, трикстер, клоун, арлекин; святой дурак, юродивый. Тогда это смех симпатии, иронии, доброжелательный и радостный юмор, могущий быть отождествленным с радостью. Если смех звучит в адрес Бога без чувства симпатии, любви и почтения по отношению к нему, то он насмешливый, циничный, inferнальный; тогда он исходит соответственно от неправедных правителей, «царей земли», самодовольного мошенника и обманщика, алазона; подлинного сумасшедшего и неподдельного дурака; наконец, от дьявола и подобных ему демонических героев романтизма. Но и Бог смеется над такими персонажами, и, если захочет, наказывает. Их собственное неверие мешает понять и предусмотреть неприятный для них финал, и в этом также Божественная комедия бытия. Религиозно-философские основания этой Божественной комедии были подготовлены такими направлениями постмодернистского богословия, как «теология смерти Бога» Т. Альтицера; «безрелигиозное христианство» Д. Бонхёффера, «демифологизация Нового Завета» Р. Бульмана, а ее основные параметры обозначены «теологией радости», «теологией смеха», «теологией игры»¹⁶.

Герои *Мастера и Маргариты* отрицают существование не только Бога, но и дьявола, с чего, собственно, и начинаются все их злоключения. Сама тема дьявольской фантазмагии была в значительной степени подготовлена предыдущими произведениями Булгакова (*Роковые яйца*, *Дьяволиада*), но апофеозом карнавальности и смеховой стихии в творчестве писателя является *Мастер и Маргарита*. Благоприятную для смеха, в том числе демонического свойства, атмосферу, создают здесь постоянные ситуации розыгрыша, представления, буффонады и шутовства.

¹⁵ А. В. Голозубов, *Теология смеха как феномен западной культуры*, Харьков 2009.

¹⁶ См.: А. В. Голозубов, *Теология игры в культурном пространстве западного мира*, «Интеллект. Особистість. Цивілізація», вип. 7, Донецьк 2009, с. 15–30.

Азелло, Коровьев, Бегемот – разные ипостаси образа шута, скомороха в том мрачном карнавале, который разыгрывается на страницах книги. Воланд также вписывается в категорию ироничных, смеющихся, издевающихся дьяволов мировой литературы, но он еще и дьявол философствующий, осуждающий, одаряющий. Ирония Воланда позволяет ему сохранить определенную дистанцию по отношению ко всем происходящим вокруг него событиям, но для избранных Воландом нет невозможного, не только в преодолении пространственно-временных пределов, но и для перехода (временного или окончательного) в некую радикально иную, новую реальность, будь то превращение в ведьму и даже хозяйку бала у Сатаны. Это превращение для Маргариты означает не только обретение чудесных способностей, но и особое внутреннее состояние, фактически новое рождение. «Сбрасывание масок» в последней главе романа мифологически насыщает образы помощников Воланда, усиливает ощущение некоей их вневременности, равноудаленности от всех эпох с их спорами и неправдами. Так, тот, кто был котом по прозвищу Бегемот, «потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире» (с. 705–706). Облик Маргариты также обретает мифологизированные черты, необычной становится сила ее голоса – настолько необычной, что от ее крика «сорвался камень в горах и полетел по уступам в бездну, оглашая горы грохотом. Но Маргарита не могла сказать, был ли это грохот падения или грохот сатанинского смеха» (с. 708), смеха однонаправленного, жестокого, циничного, ведьмовского. Еще один помощник Воланда – Бегемот – также издает в полете «резкий свист и хохот» (с. 704).

Карнавал, шутство и смех занимают, несомненно, важное место в художественной структуре и философской проблематике романа. Даже огонь в квартире Мастера, полыханием которого заканчиваются и проделки спутников Воланда, и основное действие романа, помимо своей идущей от глубинной мифологической основы очистительной силы, наделяется метафорой «веселый огонь» (с. 698), ибо очищение и освобождение и достигается через смех, насмешку, веселье, но тогда лишь, когда этот смех – карнавальным, разделенным, смех симпатии. Чаще по-другому веселится Воланд. Его «странный смешок» (с. 342), ироничность, так же, как традиционная для русской литературы воплощенность дьявола в облике некоего иностранца, и мотив экзистенциального одиночества («Один, я всегда один, – горько ответил профессор», с. 372) подчеркиваются уже на первых страницах романа. На категорическое отрицание Иваном Бездомным существования дьявола Воланд «расхохотался

так, что из липы над головами сидящих выпорхнул воробей» (с. 372), впавши, правда, тотчас в другую крайность – мрачного раздражения.

Сама история с «сумасшедшим» профессором и произошедшие вслед за его появлением на Патриарших прудах события приобретают характер трагикомический, фарсово-пародийный. Те безумства и дурачества, которые начинает творить Воланд и его спутники в Москве, являются своеобразным продолжением различных таинственных происшествий, случившихся и до этого, но имевших под собой вполне угадываемую реальную основу, как, например, исчезновения жильцов из квартиры № 50 до появления Воланда. Абсурдность и фантастичность действия придают происходящему характер некоей внутренней встряски, психологического, нравственного электрошока для многих персонажей романа, когда они сами, их старые знакомые, привычные реалии по-новому оцениваются и воспринимаются.

Шутки Воланда с различными перемещениями и превращениями часто заканчиваются драматически и даже трагически, но их жертвы сочувствующей реакции, как правило, не вызывают, так же как не заслуживают серьезного к себе отношения. Они марионетки в силу своего характера, а также заложники тех социально-исторических и бытовых условий, которыми измеряется все их существование, и поэтому они столь естественно и легко оказываются марионетками в руках Воланда, персонажами кукольного театра, в котором сам Воланд – то ли кукловод во крови и плоти, то ли фантом, призрак, то ли посланник наивысшей силы – Бога, испытующего людей и подшучивающего (смеющегося) над ними. Саморазоблачение черной магии Воланда оказывается своеобразным символом, метафорой того саморазоблачения и разоблачения, которые происходит на протяжении всего романа с разными его персонажами. Воланд разоблачает, унижает то, что на самом деле ничтожно и вызывает о разоблачении. Представление в театре Варьете, шокируя публику, вырывает ее из данной пространственно-временной реальности и погружает в атмосферу абсолютной взаимозаменяемости и взаимопревращаемости, атмосферу, в которой Воланд как рыба в воде, ведь, согласно демонологии разных народов, черт и другие демонические существа обладают необыкновенной способностью ко всякого рода перевоплощениям. И тогда происходит преобразование рядовых зрителей действия в его непосредственных участников, которым сообщается и смеховая энергетика самого Князя тьмы. После неожиданного разоблачения амурных походов Аркадия Аполлоновича его молодая дальняя родственница и тайная пассия «вдруг расхохоталась низким и страшным

смехом» (с. 458), и именно о подобном смехе Булгаков далее говорит как о сатанинском. Последовавшее сразу за этим прекращение сеанса черной магии погружает всех присутствующих в состояние хаоса и неразберихи, чего-то «вроде столпотворения вавилонского», причем раздающиеся в этом хаосе «адские взрывы хохота» (с. 459) говорят о том, что не только родственница Аркадия Аполлоновича оказалась захваченной этим демонизмом.

Разоблачает не только Воланд, но и его товарищи. Так, в результате вторжения Коровьева и Бегемота торгсиновский рай для избранных валютодержателей превращается в объятый пламенем ад (!), чему предшествует своеобразный сеанс разоблачения перед другими покупателями фальши и несправедливости номенклатурного общества. После того, как вдохновленный гневной филиппикой Коровьева в адрес мнимого «иностранца» в сиреновом пальто осмелевший тихий старичок, сбросив с подноса остатки погубленной Бегемотом шоколадной Эйфелевой башни, ударяет иностранца по голове этим самым подносом,

[...] сиреневый, провалившись в кадку, на чистом русском языке, без признаков какого-либо акцента, вскричал: Убивают! Милицию! Меня бандиты убивают! – очевидно, вследствие потрясения внезапно овладев до тех пор неизвестным ему языком (с. 677).

В постмодернистской культуре категории «улыбка», «радость» – «веселье», «смех» не являются семантически противопоставленными и категорически соотнесенными с добром или злом. И веселье может быть бесчеловечным (вспомним название одной из частей фильма П. Лунгина *Царь* (2009) – *Веселье царя*, в которой в предметом забавы служат пытки осужденных), и улыбка может быть «плохой», как на лице Афрания, когда Пилат предлагает взять его на службу; и дьявол может радоваться, и святой смеяться, и первое не всегда приводит в умиление, а второе – в ужас. Сатана в романе демонстрирует смех симпатии и понимания по отношению к «душевнобольному» Мастеру: «Воланд рассмеялся громовым образом, но никого не испугал и смехом этим не удивил» (с. 613). Когда Маргарита просит Воланда вернуть их с Маргаритой в переулок на Арбате, уже рассмеялся Мастер, показывая смех неверия в невозможное. Воланд совершает «чудо», выбрасывая Алоизия Могарыча за окно, и тогда Мастер начинает верить в реальность происходящего. Пилат во сне смеется от счастья, «до того все сложилось прекрасно и неповторимо на прозрачной голубой дороге» (с. 645). Главное – не было казни, в которой прокуратор оказался повинен вследствие своей трусости, казнь – это был

сон, а сон, напротив, реальность. И снова: «от радости плакал и смеялся во сне» (с. 646).

Характерно, что на балу у Сатаны «господствовало непринужденное веселье. Дамы, смеясь, сбрасывали туфли [...] и с криком ласточкой бросались в бассейн [...] хохот звенел под колоннами и гремел, как в бане» (с. 597–598). Многие из происходящего на этом балу, является ироническим, пародийным отражением религиозно-мифологических мотивов, например, воскрешения мертвых, инциации или же даже наиболее чувствительных мифологем христианства, соотносимых, тем не менее, с древнейшими сакральными действиями. Так, после убийства новоявленного Иуды барона Майгеля кровь уходит в землю, и из нее растут виноградные гроздья (!). Гости Воланда выходят из камина, как бы прокручивая назад сюжет о собственном низвержении в адское пламя. Атрибуты наказаний грешников в той панораме злодейства, которая открывается перед потрясенной Маргаритой и перед читателем, как правило, соответствуют их преступлениям, вызывая в памяти латинскую пародию *Киприанов пир*, в которой образы основных персонажей библейской драмы дополнены предметами, ассоциируемыми с ними прямо или косвенно. Более того, возможно, это слишком смелое утверждение, но в романе Булгакова могут быть найдены все три основные сферы мироздания – высшие сферы (куда в конечном счете уходят Мастер и Маргарита, покидая мир людей, и уменьшенной моделью которого является их уединенное жилище), чистилище (московский быт) и ад (бал Воланда), соединенные, правда, как постмодернистский трансформер или, по меньшей мере, сообщающиеся сосуды.

В отношении демонологии смеха *Мастер и Маргарита*, безусловно, имеет свою предысторию и в предшествующем опыте русской и западноевропейской литературы. Так, например, образ адского, зловещего, пугающего, нечеловеческого смеха, хохота постоянно встречается в русских фантастических повестях первой половины XIX века, испытавших сильное влияние общеевропейских романтических тенденций. Еще более очевидным является влияние на поэтику *Мастера и Маргариты* повестей Гоголя, смех которого, утверждал Мережковский, – это «борьба человека с чертом»¹⁷, и которого сам Мережковский воспринимал как один из главнейших архетипов человеческой мысли всех веков и народов, ставя даже Прометея в один ряд с Мефистофелем, Каином, Люцифером и Сверхчеловеком. Булгаковский карнавал – в одно и то же время

¹⁷ Д. С. Мережковский, *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет*, Москва 1991, с. 213.

«интеллектуальный», раблезианский и китчевый, в нем сатирическое начало играет существенную, но подчиненную роль. В нем соблюден баланс этих начал.

В вышеупомянутом романе В. Короткевича *Христос приземлился в Гродно* патриархальное начало уравнивает экстатичность и оргиастичность, избавляет от чрезмерного дионисийства. У Булгакова таким противоядием становится Б о ж е с т в е н н а я д р а м а на евангельскую тему, развивающаяся параллельно с основной сюжетной линией, в которой, в свою очередь, карнавал, гротеск, буффонада уравниваются, во-первых, философской линией Мастер – Маргарита и, во-вторых, элементами сатиры на определенные реалии того времени. Это обстоятельство не дает превратиться карнавалу в китч, как это происходит в *Московиаде* Ю. Андруховича.

В своем метафизическом содержании и демонологической образности роман Булгакова соотносится, в первом случае, с целым рядом философско-богословских изысканий, во втором – с фольклорной стихией и богатой традицией русской литературы. В изображении земного мира, московской жизни он близок русской сатире 1920-х годов. *Мастер и Маргарита* не является ни сатирой в чистом виде, ни карнавалом, низведенным до китча, ни драмой в классическом ее понимании, а Б о ж е с т в е н н о й к о м е д и е й в интерпретации этого концепта постмодерном. Иначе говоря, именно драма становится у Булгакова модусом, поддерживающим баланс между сатирой и китчем, но отражающим те культурные практики, которые стали предпосылками и, может быть, начальной фазой ситуации постмодерна в культуре; сохраняющим при этом, тем не менее, двухуровневость мистериальной драмы: земной мир и небесный, в каждом из них мирское и божественное; наконец, где-то в фантасмагорическом, где-то сатирическом, где-то же китчевом виде отражающим реалии советской жизни.

Буффонизации может подвергаться то же самое, что является объектом сатиры, только другими средствами, сам буффонадный мир многоуровневый или по крайней мере трехуровневый, как средневековая мистерийная драма – божественный, небесный, inferнальный. Сатира ориентирована на «здесь и сейчас», ее критическое острие должно быть уравновешено карнавално-буффонадным началом, чтобы остаться на все времена. Это же начало предохраняет роман с библейской сюжетной линией от превращения в «роман идей», как это произошло с другим великим русским романом – *Доктором Живаго* (1945–1955). Это же срав-

нение говорит о том, что в романе Б. Пастернака больше от русской литературной классики, реалистической литературы XIX века, немецкого романа воспитания, хотя и прослеживается судьба русского интеллигента в первые десятилетия прошлого столетия. На этом фоне становится еще более очевидным, что *Мастер и Маргарита* – скорее предвосхищение дальнейшего литературного развития, чем подведение его итогов.

*Александр Ильич Иваницкий**

Россия

РАЗДВОЕНИЕ ЗЛА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА МАСТЕР И МАРГАРИТА И НОВАЯ РОЛЬ ГРОТЕСКА

Актуальное для нас значение гротескного образа – выход материи, и в том числе человеческого тела, за пределы естества. Варианты такого выхода – сочетание несочетаемого, оживление неживого либо нарушение естественных пропорций целого – позволили М. Бахтину выдвинуть концепцию карнавального (комического) гротескного тела, части которого бесчисленны, автономны и даже одушевлены¹. Наряду с прочей фантастикой (оборачиванием, обольщением, мгновенным перемещением героя или вещи), гротеск явился в литературе позднего Средневековья и Нового Времени наследием языческой мифологии европейских народов, которая была перекалифицирована христианством в бесовство. Это дало основания А. Я. Гуревичу скорректировать концепцию Бахтина в том смысле, что гротескный образ вызывает смех в сочетании с ужасом, сочувствием либо отвращением в читателях или героях².

* Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета, Москва.

¹ М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народно-смеховая культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1986, с. 270–299.

² См., напр.: А. Я. Гуревич, *Истории гротеска: О природе комического в «Старшей Эдде»*, «Известия АН СССР. Серия литературы и языка» 1976, т. 35, № 4, с. 331–342.

В литературе XIX–XX веков гротеск, в противовес сагире и волшебной сказке, всегда предполагает вторжение сверхъестественного начала в рациональный мир. Это наложение двух взаимоисключающих систем и объединяет в созерцателе гротескного образа смех с ужасом, поскольку рождает сомнения в достоверности, как своего существования, так и окружающего мира. В творчестве немецких романтиков – Э. Т. А. Гофмана, В. Гауффа, а затем у Н. В. Гоголя и Ф. Кафки содержанием гротеска стал «злой принцип» (эпитет Гофмана), или «беспорядок природы» (Гоголь). Оно состоит в ложном обретении животным человеческих черт и способностей и отражает физическое, социальное и моральное вырождение мира. «Беспорядок природы» составляет предмет московских повестей М. А. Булгакова 1920-х годов – произведений *Роковые яйца* и *Собачье сердце*, где отражено воцарение красного режима, который писатель наделяет демоническим подтекстом.

Однако в программном романе Булгакова *Мастер и Маргарита* (1929–1940) роль гротеска меняется на противоположную: он не выражает вырождение мира, а борется с ним.

Черты ужаса, смеха и «отвратительности» распределены между тремя персонажами свиты Воланда. Очеловечение животного начала воплощает кот Бегемот – «громадный, как боров, черный, как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами»³. Кот выступает портным с сантиметром на шее во время сеанса черной магии в варьете; пьет водку и закусывает маринованными грибами в комнате директора варьете Степы Лиходеева; удирает на подножке трамвая от поэта Ивана Бездомного. Он шлет телеграмму в Киев дяде погибшего Михаила Берлиоза от имени самого покойного, якобы приглашающего дядю на собственные похороны. Затем читает паспорт прибывшего дяди – держа его вверх ногами и нацепив при этом очки. И, наконец, отстреливается из игрушечного браунинга во время облавы НКВД.

О т в р а щ е н и е к себе сознательно вызывает Коровьев:

Отставной втируша-регент [...] нацепил себе на нос явно не нужное пенсне, в котором одного стекла вовсе не было, а другое треснуло. От этого клетчатый гражданин стал еще гаже, чем был тогда, когда указывал Берлиозу путь на рельсы (с. 49).

³ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 5, Москва 1990, с. 50. Далее ссылки на это издание – в скобках в тексте статьи.

Наконец, Азazelло, демон-убийца, сочетает гротескную, полуживотную-получеловеческую фантастику кота и отвратительность Коровьева с ужасом:

Прямо из зеркала трюмо вышел маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком, безобразящим и без того невиданно мерзкую физиономию. И при этом еще огненно-рыжий⁴ (с. 83).

Сам Воланд является в романе во всем величии демонизма. Но на Патриарших прудах он внезапно предстает Берлиозу и Бездомному в гротескном облике, где смешное и ужасное неразделимы:

– [...] я только что сию минуту приехал в Москву, – растерянно ответил профессор, и тут только приятели догадались заглянуть ему как следует в глаза и убедились в том, что левый, зеленый, у него совершенно безумен, а правый – пуст, черен и мертв (с. 44).

Черты Воланда, казавшиеся гротеском невежественному Бездомному и цинику Берлиозу, пленяют Маргариту:

Два глаза уперлись Маргарите в лицо. Правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и черный, вроде как узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодезь всякой тьмы и теней (с. 246).

«Созидательное зло» Воланда в романе задано эпитафией из *Фауста* Гете, эта роль принадлежит Мефистофелю. С каким же злом борется в советской Москве повелитель мирового зла и какова роль гротескной фантастики в этой борьбе? Ключевая цель гротескных «глумлений» Воланда может быть определена как «гомеопатическая». Связана она с фактическим раздвоением в романе самого понятия Зла. Гости Весеннего бала Сатаны, которых Коровьев поочередно представляет Маргарите, – отважные авантюристы, веселые и легкомысленные сластолюбцы той же эпохи. Их грабежи, отравления и подлоги так или иначе сопряжены с эросом:

Ах, вот и она! Ах, какой чудесный публичный дом был у нее в Страсбурге! [...] Московская портниха, мы все ее любим за неистощимую фантазию, держала ателье и придумала страшно смешную штуку: провертела две круглые дырочки в стене [...].

⁴ В черновом варианте романа, *Великий канцлер* (1934–1936), Азazelло предстает в костюме средневекового шута, с колокольчиками на плечах, локтях и коленях – утверждая бесовски-инфернальную символику карнавального гротеска в восприятии современной ему «высокой» католической культуры.

Этот двадцатилетний мальчуган с детства отличался странными фантазиями, *мечтатель и чудака*. Его полюбила одна девушка, а он взял и продал ее в публичный дом. [...] Граф Роберт [...] был любовником королевы и отравил свою жену (с. 257, 261).

В конечном итоге эрос и становится предметом демонизации, по сути – веселого «пассионирования»:

Вон группа бродячих гуляк. Они всегда приезжают последними. Ну да, это они. Два пьяных вампира... (с. 262)

Особый разряд преступников представляет алхимию – псевдонауку позднего Средневековья, сочетающую алчность и чернокнижие с фантазией и авантюризмом:

– Господин Жак [...] один из интереснейших мужчин! Убежденный фальшивомонетчик, государственный изменник, но очень недурной алхимик. [...] Прославился тем, что отравил королевскую любовницу, а ведь это не с каждым случается! [...] Император Рудольф, чародей и алхимик... Еще алхимик – повешен (с. 257–258, 261).

Героическая авантюра, демонизм и аристократизм обнаруживают внутреннюю взаимосвязь. Коровьев сообщает Маргарите, что из всех москвичек с этим именем она выбрана Воландом на роль хозяйки в силу кровного родства с французской королевой эпохи Ренессанса, – а «вопросы крови – самые сложные вопросы в мире» (с. 244). Важность «благородной» крови для сатанинского бала доказывается Маргарите буквально: перед самым началом ее обливают кровью, что позволяет ей стать королевой шабаша. Крем Азazelло, превративший Маргариту в юную ведьму, неявно помогает домработнице Наташе «опознать» в хозяйке королеву. «Королева моя французская!», кричит Наташа, пораженная красотой и молодостью Маргариты⁵.

⁵ Показательно, что гости Воланда вызывают сочувствие у Маргариты. Она просит Воланда простить Фриду и больше не класть перед ней платок, которым та когда-то удавила своего незаконного ребенка. И воображает себя возможной клиенткой неаполитанки Тофаны:

«– [...] госпожа Тофана, была чрезвычайно популярна среди молодых очаровательных неаполитанок [...], которым надоели их мужья. Ведь бывает же так, королева, чтобы надоел муж.

– Да, – глухо ответила Маргарита [...].

– Ну вот, [...] госпожа Тофана входила в положение этих бедных женщин и продавала им какую-то воду в пузырьках. [...] и через день прекрасная неаполитанка [...] была свободна, как весенний ветер» (с. 258).

Единство аристократизма, дьявольщины, героической авантюры и эпикурейства воплощает Воланд, патрон мира «благородного зла». Это развернуто в сцене визита буфетчика Сокова в московскую квартиру Воланда по поводу фальшивых денег. О чертовщине как таковой говорит только одна деталь в квартире Воланда:

В старинном громадном камине, несмотря на жаркий весенний день, пылали дрова. А жарко между тем нисколько не было в комнате, и даже наоборот, входящего охватывала какая-то погребная сырость (с. 199).

Та же сырость погреба врывается ночью в открытое окно кабинета финдиректора варьете Римского вместе с лезущими туда оборотнями Геллой и Варенухой. Но во всем остальном перед Соковым предстает жилье аристократа – эпикурейца североευропейского Ренессанса. Прежде всего, это охотничий замок: «на оленьих рогах висели береты с орлиными перьями» (с. 199).

Трофеи охоты переплетаются с чертами бродячего воинства позднего Средневековья, тесно переплетенного с разбоем:

У камина маленький, рыжий, с ножом за поясом, на длинной стальной шпаге жарил куски мяса [...] (с. 199).

Воинскому разбою сопутствует походная любовь. Воланд признается Сокову: «Если память не изменяет мне, из лиц, близких вам по профессии, я знал только с одною маркитанткой» (с. 201).

И оргия:

Открыла дверь девица, на которой ничего не было, кроме кокетливого кружевного фартучка и белой наколки на голове. На ногах, впрочем, были золотые туфельки (с. 198).

Оргия, в свою очередь, служит неявной ступенью к сатанизму:

[...] богобоязненный буфетчик вздрогнул: стол был покрыт церковной парчой. На парчовой скатерти стояло множество бутылок – пузатых, заплесневевших и пыльных [...].

Сквозь цветные стекла больших окон [...] лился необыкновенный, похожий на церковный, свет. [...] Пахло [...] какими-то крепчайшими духами и ладаном, отчего у буфетчика [...] мелькнула мысль [...] уж не служили ли, чего доброго, по Берлиозу церковную панихиду, каковую [...], впрочем, он тут же отогнал от себя, как заведомо нелепую. [...]

Как показалось буфетчику, на артисте было только черное белье и черные же остроносые туфли (с. 199–200).

Вторая любовная история Воланда уже напрямую связана германским сатанизмом XVI века. Воланд признается Маргарите:

– [...] эта боль в колене оставлена мне на память очаровательной ведьмой, с которой я близко познакомился в 1571 году в Брокенских горах [...] (с. 250).

Генеральный дворянский «знак» квартиры Воланда и ее хозяина – ш п а г а:

[...] на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью. Три шпаги с рукоятями серебряными стояли в углу так же просто, как какие-нибудь зонтики или трости (с. 199).

Шпага – сквозной и действенный атрибут Воланда в Москве. Сразу после гибели (фактически – казни) Берлиоза, уже трость обнаруживает себя как шпага:

На Бронной уже зажглись фонари, а над Патриаршими светила золотая луна, и в лунном, всегда обманчивом, свете Ивану Николаевичу показалось, что тот стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу (с. 49).

А во время бала именно шпага, которую черт опять-таки использует в качестве трости, служит магическим орудием «окончательной» казни уже обезглавленного Берлиоза: «Воланд поднял шпагу. Тут же покровы головы потемнели и съжились [...]» (с. 265).

Воланд – черт позиционирует себя в Москве как магнат – сатанист. Его демонизм вырастает из аристократической культуры и быта Нового времени, включая поединок, игру, игры, эрос, пиршество. Они «венчаются» черной магией, служащей формой их игрового пассионирования⁶. Ренессансную ипостась Воланда подтверждает свита во время скачки из Москвы: Коровьев оказывается рыцарем, кот Бегемот – шутом. Шахматные пешки, которыми Воланд играет с Бегемотом, представляют ландскнехтов с алебардами. Атрибут свиты, и притом откровенно демонический, – та же шпага: перед балом Азazelло прилетает к Маргарите верхом на рапире.

Антиподом этого мира и оказывается Соков. Прежде всего, ему чужды атрибуты аристократизма Воланда и его свиты. Гела подает вернувшемуся буфетчику шпагу и неприятно удивлена тем, что тот явился к мессире без шпаги (с. 205). Берет дворянина эпохи Ренессанса Сокову также неудобен и вызывает у него ассоциации с дьявольщиной:

⁶ Е. Иваньшина интерпретирует весенний бал Воланда как синтез европейской культурной памяти. См.: Е. И. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова*, Воронеж 2010, с. 393.

Буфетчик что-то буркнул и быстро пошел вниз. Голове его было почему-то неудобно и слишком тепло в шляпе; он снял ее и, подпрыгнув от страха, тихо вскрикнул. В руках у него был бархатный берет с петушьим потрепаным пером. Буфетчик перекрестился (с. 205).

Ассоциации эти подтверждаются:

В то же мгновение берет мяукнул, превратился в черного котенка и, вскочив обратно на голову Андрею Фокичу, всеми когтями впился в его лысину. Испустив крик отчаяния, буфетчик кинулся бежать вниз, а котенок свалился с головы и брызнул вверх по лестнице (с. 205).

В противовес Сокову, у Мастера во время скачки в свите Воланда вырастает косичка XVIII века. Неблагородство Сокова дополняется полным отсутствием желаний, а отсюда – хронической грустью скупердяя. Поэтому он с тоской отвергает одно за другим воландовские предложения различных развлечений:

– Чашу вина? Белое, красное? Вино какой страны вы предпочитаете в это время дня?

– Покорнейше... я не пью...

– Напрасно! Так не прикажете ли партию в кости? Или вы любите другие какие-нибудь игры? Домино, карты?

– Не играю, – уже утомленный, отозвался буфетчик.

– Совсем худо, – заключил хозяин, – что-то, воля ваша, недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы. Такие люди или тяжело больны, или втайне ненавидят окружающих⁷ (с. 202).

Крем Азazelло наглядно демонстрирует пропасть между «благородной» нечистью и московской «шушерой». Маргариту он превращает в обольстительную ведьму, а ее соседа Николая Ивановича, пытавшегося обольстить домработницу Маргариты Наташу, – в борова. Однако граница между московским миром и подопечными Воланда оказывается проходимой. Так, авантюрная Наташа, рискнувшая отправиться на бал вслед за Маргаритой, решает стать ведьмой, поскольку на балу ей сделал предложение вампир мосье Жак. В то же время администратор варьете Варенуха, насильно превращенный Гелой в вампира, просит Воланда вернуть его обратно.

Встреча Воланда с Соковым обнажает суть «раздвоения зла» в романе. В отличие от Зла, патронируемого Воландом, Зло советской Мо-

⁷ В этом отношении Сокову подобен Никанор Босой. В *Великом канцлере* арестованный Босой осознает, что в жизни ничего не любил, кроме маринованной селедки с луком.

сквы – пошное и ничтожное. Ее чиновники и обыватели: Соков, Варенуха, Лиходеев, Босой и т. д. – тупицы и скряги, трусы и доносчики, лишенные воображения и желаний.

Особое место занимает фигура директора грибоедовского ресторана Арчибальда Арчибальдовича, тайно представляющего мир «благородного» позднеренессансного зла в мире зла советского – ничтожного и обывательского. Арчибальд сразу опознает в своих гостях, Коровьеве и Бегемоте, слуг князя тьмы – «сразу догадался, кто его посетители. А догадавшись, натурально, ссориться с ними не стал». Неявная подоплека такого поведения и пронизательности Арчибальда видится в том, что он – неявный аналог гостей Воландовского бала – посланец времен пиратской героики:

Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад. И было в полночь видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взором окинул свои владения. Говорили [...] мистики, что было время, когда красавец не носил фрака, а был опоясан широким кожаным поясом, из-за которого торчали рукояти пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шелком, и плыл в Караибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом с адамовой головой (с. 61).

Характерно, что уже в первый день пребывания Воланда в Москве Арчибальд отчитывает швейцара, который впустил в ресторан обезумевшего Ивана Бездомного и не пресек его публичных призывов изловить иностранного консультанта:

– Ну что с тобой сделать за это? – спросил флибустьер.

[...] [Швейцару] померещилось, что черные волосы, теперь причесанные на пробор, покрылись огненным шелком. Исчезли пластрон и фрак, и за ремненным поясом возникла ручка пистолета. Швейцар представил себя повешенным на фор-марс-рее. Своими глазами увидел он свой собственный высунутый язык и безжизненную голову, упавшую на плечо, и даже услышал плеск волны за бортом. Колени швейцара подогнулись. Но тут флибустьер сжалился над ним и погасил свой острый взор (с. 65).

В финале московской эпопеи Воланда Арчибальд покидает свой ресторан, подоженный Бегемотом – «как капитан, который обязан покинуть горящий бриг последним [...]» (с. 348). Тоску же в авторе вызывает недоверность этого иного, немосковского хронотопа героического морского разбоя и гегемония докучной московской пошлости:

Но нет, нет! Лгут оболыстители-мистики, никаких Караибских морей нет на свете, и не плывут в них отчаянные флибустьеры, и не гонится за ними корвет, не стелется над волною пушечный дым. Нет ничего, и ничего и не было! [...] О боги, боги мои, яду мне, яду!.. (с. 61)⁸.

Советское зло, как плебейские ничтожество и подлость, и становится объектом атаки Воланда и его свиты в форме гротескного глумления. В чем же его суть?

Ключ к ответу дает сцена визита Воланда к директору театра Варьете Степану Лиходееву. Призывая Степана опохмелиться после вчерашней попойки и составляя ему в этом компанию, Воланд формулирует принцип собственных взаимоотношений с московским миром:

– Дорогой Степан Богданович, [...] никакой пирамидон вам не поможет. Следуйте старому мудрому правилу – лечить подобное подобным. Единственное, что вернет вас к жизни, это две стопки водки с острой и горячей закуской (с. 78).

Этот «гомеопатический» принцип «лечения подобного подобным» состоит в полном уподоблении Воланда и его компании московской «массе». В своей речи, в манерах и обхождении с московскими обывателями 1930-х годов свита Воланда имитирует бандитов периода гражданской войны и НЭПа – времени становления коммунистической власти. Коровьев и Бегемот ябедничают Воланду на Лиходеева в тех же выражениях, в которых это сделала бы соседка по коммунальной квартире:

– Они, они! – козлиным голосом запел длинный клетчатый, во множественном числе говоря о Степе. – Вообще они в последнее время жутко свинячат. Пьянствуют, вступают в связи с женщинами, используя свое положение, ни черта не делают [...]. Начальству втирают очки!

– Машину зря гоняет казенную! – наябедничал кот, жуя гриб (с. 83).

Встречая Берлиоза у рокового трамвайного турникета, Коровьев вызывает у редактора отвращение, но не подозрения, так как предстает в образе обычного московского пропойцы:

– Турникет ищите, гражданин? – треснувшим тенором осведомился клетчатый тип. – Сюда пожалуйте! Прямо, и выйдете куда надо. С вас бы за укязание на четверть литра... поправиться... бывшему регенту! – кривляясь, субъект наотмашь снял жокейский свой картузик (с. 47).

⁸ Автор, просящий яда, подобно Пилату в ершалаимской части, также принадлежит к обоим хронотопам романа. Р. В. Поуп присоединяет к таким персонажам и Афрания, начальника секретной службы Пилата: R. W. Pope, *Ambiguity and Meaning in «Master and Margarita»: The Rule of Afranius*, «Slavic Review» 1977, № 36, с. 7–24.

Сам Воланд, составляя компанию опохмеляющемуся Лиходееву, показывает себя еще более лихим, чем директор варьете: «– Благодарствуйте, я не закусываю никогда, – ответил незнакомец и налил по второй» (с. 78).

Эту речь и манеры продолжает бандитское поведение. Уже во время погони Ивана Бездомного за Воландом:

Злодейская [...] шайка [...] решила применить излюбленный бандитский прием – уходить врассыпную. Регент с великою ловкостью на ходу ввинтился в автобус, летящий к Арбатской площади, и ускользнул (с. 51).

Бегемот во время погони подражает беспризорнику:

[...] странный кот подошел к подножке [...] вагона «А» [...] нагло отсадил взвизгнувшую женщину, уцепился за поручень и даже сделал попытку всучить кондукторше гривенник [...]. При первом же окрике кондукторши он ...снялся с подножки и сел на остановке, потирая гривенником усы. Но лишь кондукторша рванула веревку и трамвай тронулся, кот поступил как всякий, кого изгоняют из трамвая, но которому все-таки ехать-то надо. Пропустив мимо себя все три вагона, кот вскочил на заднюю дугу последнего, лапой вцепился в какую-то кишку, выходящую из стенки, и укатил, сэкономив таким образом гривенник (с. 51).

Показательно, что московская толпа не удивлена поведением кота в трамвае, так как опознает в нем вполне знакомую московскую шпану:

Ни кондукторшу, ни пассажиров не поразила самая суть дела: не то, что кот лезет в трамвай, в чем было бы еще полбеды, а то, что он собирается платить! (с. 51)

После скандального сеанса черной магии в варьете та же толпа глумится над бегущими нагишом жертвами Коровьева именно так, как это спланировал он сам:

Крики и ревуший хохот донеслись [...] от левого подъезда [...] дам<a> [...] в розовом белье [...] прыгнула с мостовой на тротуар, стремясь скрыться в подъезде, но вытекавшая публика преграждала ей путь, и бедная жертва своего легкомыслия и страсти к нарядам, обманутая фирмой поганого Фагота, мечтала только об одном – провалиться сквозь землю. Милиционер устремлялся к несчастной, буравя воздух свистом, а за милиционером поспешали какие-то развеселые молодые люди в кепках. Они-то и испускали [...] хохот и улюлюканье (с. 148).

Советский обыватель не только легко опознает шутовские правила игры Коровьева и Бегемота как свои, но и начинает играть по ним. Так, Николай Иванович, насильственно увезенный на бал Сатаны, требует

у Бегемота справку «На предмет представления милиции и супруге» – и получает ее от Бегемота:

– Сид удостоверяю, что предъявитель сего Николай Иванович провел упомянутую ночь на балу у сатаны, будучи привлечен туда в качестве перевозочного средства... поставь, Гелла, скобку! В скобке пиши «боров». Подпись – Бегемот. – [...] кот, подмахнув бумагу, откуда-то добыл печать, по всем правилам подышал на нее, оттиснул на бумаге слово «уплочено» и вручил бумагу Николаю Ивановичу (с. 283).

Издавательски предлагая Берлиозу дать телеграмму его дяде в Киев, Воланд предвосхищает вполне серьезные призывы коллег убитого Берлиоза:

Кто-то суетился, кричал, что необходимо сейчас же, тут же, не сходя с места, составить какую-то коллективную телеграмму и немедленно послать ее. Но какую телеграмму, спросим мы, и куда? ...И на что нужна какая бы то ни было телеграмма тому, чей расплющенный затылок сдавлен сейчас в резиновых руках прозектора, чью шею сейчас колет кривыми иглами профессор? Погиб он, и не нужна ему никакая телеграмма. Все кончено, не будем больше загружать телеграф (с. 62).

Похищения Воландом жильцов из квартиры Берлиоза пародируют исчезновения людей в реальной Москве в результате арестов по взаимным доносам. Здесь же вместе с жильцами исчезают и пришедшие за ними милиционеры:

Однажды в выходной день явился в квартиру милиционер, вызвал в переднюю второго жильца [...] и сказал, что того просят на минутку зайти в отделение милиции в чем-то расписаться. [...] Но не вернулся он не только через десять минут, а вообще никогда не вернулся. Удивительнее всего то, что [...] с ним вместе исчез и милиционер (с. 75).

Наказывая Босого по приказу Воланда, Коровьев имитирует по телефону речь обычного для Москвы добровольного доносчика – соседа Босого Тимофея Квасцова. При этом реальный Тимофей Квасцов – точь-в-точь такой, каким явился в исполнении Коровьева – «припадал к замочной скважине в дверях квартиры председателя то ухом, то глазом, изнывая от любопытства». И становится жертвой той же пародии Воланда на московские аресты по доносам:

А еще через час неизвестный гражданин явился в квартиру номер одиннадцать, как раз в то время, когда Тимофей Кондратьевич рассказывал другим жильцам, захлебываясь от удовольствия, о том, как замели председате-

ля, пальцем выманил из кухни Тимофея Кондратьевича в переднюю, что-то ему сказал и вместе с ним пропал (с. 101).

Коровьев водворяет Мастера в его квартиру, занятую донесшим на него Алоизием, с помощью легких магических «поправок» к советской бумажной бюрократии:

– Нет документа, нет и человека [...] это – домовая книга вашего застройщика? [...] Кто прописан в ней? Алоизий Могарыч? – Коровьев дунул в страницу домовой книги. – Раз, и нету его, и, прошу заметить – не было. А если застройщик удивится, скажите, что ему Алоизий снился. Могарыч? [...] Никакого Могарыча не было. – Тут прошнурованная книга испарилась из рук Коровьева. – И вот она уже в столе у застройщика (с. 281).

Силой сатанизма гротескность советской бюрократии переходит из подтекста в текст. Таким образом, свита Воланда в своих отношениях с московской массой систематически оказывается советской «в пределе».

* * *

В романе *Мастер и Маргарита* Булгаков переосмысляет в философско-историческом ключе две основные реальности русской литературы Серебряного века и 1920-х – начала 1930-х годов. Это, соответственно, европейская аристократическая культура позднего Средневековья и Нового времени – и феномен советского режима и порожденного им (и отчасти породившего его) советского обывателя. В булгаковской концепции истории и культуры, развернутой в романе, эти реалии оказываются исторически наследующими друг другу бытийными антиподами. При этом их общим понятийным фундаментом выступает категория з л а.

Первую зло наделяет с а т а н и з м о м – «пассионарной» формой гедонистического самовыражения свободной личности – авантюрного и морально амбивалентного. Этот мир представляет Волнад, его свита и гости (а в земной жизни – подопечные) Воланда на Весеннем Балу. Эти веселые, жизнелюбивые и изобретательные авантюристы, адепты «благородного» зла минувших веков являют собою особый, «катастрофический» механизм истории, то есть к р е а т и в н у ю природу зла, объявленную в эпиграфе романа.

В противовес им, ничтожные – ограниченные, трусливые и завистливые – злодеи советской Москвы 1930-х годов являют собою своего рода «плесень» истории. Ее и снимает Воланд вместе со своей свитой. С помощью гротескной фантастики они в преувеличенной, гиперболической

форме принимают на себя грязные стороны окружающего их советского мира и показывают москвичам зеркало, а точнее, увеличительное стекло, в котором видно их настоящее и недавнее прошлое. Таким образом, гротеск оказывается вторым предикативным признаком все того же сатанизма. «Благородное» зло «сатанинскими» средствами – с помощью гротескной гиперболы – обнажает в ничтожном зле его ничтожество.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Рита Джулиани**

Италия

ПИЛАТ У БУЛГАКОВА: ОТ СТРУКТУРЫ К ПОЭТИКЕ МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ

Литература – это поиски далеко запрятанной книги,
которая заставит по-новому взглянуть на книги,
уже тобой прочитанные

Итало Кальвино

Роман Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита* был опубликован более сорока лет назад, однако до сих пор не сложилось единого мнения по поводу роли в этом произведении новозаветного эпизода. Спор возник прежде всего вокруг фигуры Иешуа: то ли это кощунственное воплощение образа настоящего Иисуса из Назарета, то ли созданная в советские годы апология Христа? Исследователи давно определили, на какие источники опирался Булгаков при написании иерусалимских глав, однако если одни подошли к работе со всей точностью и строгостью, другие поддались необузданной «герменевтической страсти» и вышли за границы разумного, увлекшись «сверхинтерпретацией» текста¹. В длинном списке предполагаемых источников, использованных Булгаковым при

* *Rita Giuliani* – профессор, заведующая кафедрой русского языка и литературы филологического факультета Римского университета «Ла Сапиенца».

¹ Первое выражение принадлежит Г. Альманси, второе – У. Эко.

написании романа, немало фантастического и неправдоподобного, и до окончательной ясности еще далеко. На наш взгляд, появлению столь различных интерпретаций образа Иешуа² способствовало то, что к роману применяли параметры анализа, выходящие за рамки литературы. К примеру, во главу угла ставилось личное отношение писателя (и его критиков) к христианской вере. С этим и связаны, с одной стороны, обвинения в кощунстве, а с другой – чересчур настойчивые попытки убедить всех в «христианстве» Булгакова. То есть, религиозные убеждения писателя механически переносятся в его произведения и / или на его героев, будто бы верующий писатель не способен создать героя-атеиста, а Толстой, чтобы понять психологию Анны Карениной, почти превратился в женщину.

Совсем другое дело – попытаться понять (насколько нам известно, этого до сих пор не делалось) теологические основы романа, то, как Булгаков «организует» повествование о сверхъестественном. Впрочем, для этого нужны знания, которых у историка литературы, как правило, нет.

Почти все критики сходятся на том, что Пилат в романе – воплощение булгаковского комплекса вины, «порока» трусости. Тем не менее формальный анализ библейского эпизода с применением инструментов литературной критики может представить нам новые доказательства, позволяющие вывести интерпретацию текста за рамки произвольности и сугубо личного мнения.

Неслучайно иерусалимский план действия является романом в романе: выбор подобной повествовательной рамки сам по себе показателен. Прием этот называется *mise en abyme* (или «принцип матрешки»); термин заимствован из геральдики, где речь идет об изображении геральдического элемента в центре герба, частью которого он является. В более широком смысле этот термин означает воспроизведение в произведении искусства или литературы одного из элементов, присутствующего в общей композиции. Всякий роман в романе связывают с включающим его

² По этой теме существует обширная литература, см. библиографические указатели: E. Proffer, *An International Bibliography of Works by and about Mikhail Bulgakov*, Ann Arbor 1976; Б. Мягков, *Михаил Булгаков: материалы к персоналии (литература о жизни и творчестве)*, в кн.: *Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография*, т. 3, Санкт-Петербург 1995, с. 355–367. См. также: J. Lurie, *Библейские главы «Мастера и Маргариты» и метаморфозы их восприятия*, в кн.: *Jews and Slavs*, т. 2, Jerusalem 1994, с. 247–252; А. Зеркалов, *Евангелие Михаила Булгакова*, Москва 2006; В. Гудкова, *Комментарий или монография?* [рец. на кн.: И. Белобровцева, С. Кулюс, *Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Опыт комментария*, Таллинн 2004], «Новое Литературное Обозрение» 2005, № 73, с. 375–381.

романом-рамкой четко установленные отношения: его действие является зеркальным отражением «главного» действия (отсюда определение «зеркальное повествование») в том смысле, что оно может и точно повторять его, и «переворачивать». Кроме того, роман в романе может рассматриваться и как самостоятельная «монада», ограниченная извне основным повествованием, и как «открытая» структура, с основным повествованием связанная и пересекающаяся. *Mise en abyme* может касаться тематики или отдельного персонажа, определенной ситуации, отрывка текста и даже отдельной фразы. Отличительная особенность тематического *mise en abyme* заключается в том, что этот прием делает понятнее все произведение и выявляет его формальное устройство³. В *Мастере и Маргарите mise en abyme* встречается часто, следовательно, для автора этот прием имеет особое значение и выполняет особые функции.

В настоящей статье мы попытаемся предложить интерпретацию фигуры Пилата, отталкиваясь от приемов, использованных Булгаковым при ее создании. Что же до источников, на которые опирался писатель⁴, вслед за ним мы будем прежде всего ссылаться на Евангелие от Иоанна (среди канонических Евангелий в нем меньше всего говорится о «вине» прокуратора Иудеи, который представлен защитником власти империи⁵), а также на апокрифические евангелия о Понтии Пилате (например, *Евангелие от Никодима*), которые в целом не противоречат друг другу (например, что касается описания положения, в котором оказался прокуратор: как подчеркивается в апокрифах, из-за настойчивых просьб иудеев он был вынужден привести в исполнение приговор Иисусу, хотя сам был с ним не согласен; в рассказе о том, каким образом Пилат заявил, что снимает с себя ответственность за смертный приговор, или о том, насколько глубоко потрясло его случившееся⁶). Впрочем, Булгаков весьма свободно обращается с источниками (хотя и не настолько свободно, как в отношении Иешуа) и открыто говорит, что его персонаж – литературный герой. Само по себе присутствие романа в романе словно подает знак:

³ L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma 1994, с. 12. См. также: *Il racconto allo specchio. Mise en abyme e tradizione narrativa*, a cura di D. Izzo, Roma 1990.

⁴ Г. Эльбаум, *Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. Булгакова*, Анн Арбор 1981. См. также: Г. Лесскис, К. Атарова, *Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Москва 2007, с. 324–327.

⁵ G. Otranto, *Ponzio Pilato nella Chiesa antica tra storia, arte e leggenda. Il «Codex purpureus Rossanensis»*, в сб.: *Ponzio Pilato. Per la storia di un mito*, a cura di G. Jori, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa» 2009, г. XIV, №. 9, с. 496.

⁶ Там же, с. 499.

«это литература: и я, и включающее меня повествование»⁷. Кстати, сам Булгаков обращает на это внимание читателя: то, что перед нами выдумка, а не реконструкция исторических событий, подчеркивает Воланд в сцене освобождения Пилата, говоря Мастеру: «Тот, кого так жаждет видеть выдуманный вами герой, которого вы сами только что отпустили, прочел ваш роман...»⁸.

В ранних редакциях романа главной была тема Христа и дьявола. Как известно, тема Мастера и тайной любви возникает лишь в третьей редакции, созданной в 1933 году. Со временем первоначальное тематическое ядро не отошло на второй план, однако расширилось: евангельский эпизод постепенно увеличился и разделился на три отрывка, перемежающиеся с частями, в которых излагается основное действие. Первый отрывок включен в повествование как рассказ Воланда; второй – как видение Ивана (находясь в сумасшедшем доме, он видит во сне часть истории, рассказанной в романе Мастера); третий представляет собой найденную рукопись – текст в тексте. Таким образом, мы имеем дело с многократным *mise en abyme*, этот прием находится в центре романной структуры, охватывая все четыре главы, составляющие роман в романе (главы II, XVI, XXV и XXVI). Подобную разновидность *mise en abyme* можно назвать ретро-перспективной, поскольку вставная история «отражает основное повествование, рассказывая как о событиях, произошедших ранее, так и о тех, что произойдут позднее относительно точки, куда эта история помещена»⁹; она представляет собой «элемент, соединяющий уже и еще не»¹⁰.

Писатель постоянно возвращается к теме вины – необратимому последствию проявления трусости. Пять раз, в четырех разных контекстах повторяется, что трусость – самый страшный порок. Эти слова, произнесенные Иешуа на кресте, в первый раз пересказывает Пилату Афраний¹¹; прокуратор вспоминает их на следующую ночь после казни, причем он не только разделяет мнение Иешуа, но и усиливает смысл его слов: «трусость, несомненно, один из самых страшных пороков. Так говорил Иешуа Га-Ноцри. Нет, философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок»¹². На исходе ночи Пилат читает ту же самую максиму, записан-

⁷ L. Dällenbach, *Il racconto speculare...*, с. 75.

⁸ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 5, Москва 1990, с. 371. Разрядка моя. – Р. Дж.

⁹ L. Dällenbach, *Il racconto speculare...*, с. 80.

¹⁰ Там же, с. 88.

¹¹ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 296.

¹² Там же, с. 310.

ную на пергаменте Левия Матвея¹³. Наконец, ее повторяет Воланд в момент «освобождения» прокуратора («Если верно, что трусость – самый тяжкий порок...»¹⁴). Если приглядеться, максима оказывается в центре головокругительного *mise en abyme*, включающего несколько уровней: первый *mise en abyme* – в романе Мастера (Пилат читает пергамент Левия Матвея), затем эта максима еще два раза повторяется в романе Мастера и, наконец, звучит из уст Воланда в основном повествовании. Когда роман увидел свет, советский цензор прекрасно понял смысл осуждения порока трусости – не только личной, но и массовой, характерной для советской эпохи: недаром он вычеркнул два из четырех отрывков, где звучат эти слова¹⁵.

Благодаря *mise en abyme* трусость объединяет и зеркально связывает между собой древний и современный мир, римскую и советскую империи, Первый и Третий Рим. Трусость связана с фигурой Пилата: он – ее символ и одновременно предвосхищение грядущего прощения.

Тема прощения также связана с применением *mise en abyme*: она многократно повторяется в зеркальных отражениях, где она «умножается» и становится еще ярче, отчего ее роль в достижении развязки оказывается еще более заметной. В эпилоге Ивану снится, что Иешуа и Пилат разговаривают, идя по лунной дороге: его сон – «удвоение» того, что увидел Пилат во сне ночью 14 Нисана за две тысячи лет до этого. Иван видит этот сон каждый год в весеннее полнолуние; благодаря *mise en abyme*, сон этот бесконечно повторяется в зеркальных отражениях. Данный тематический узел предваряет и подчеркивает момент прощения: Пилату снится, что его простят, а во сне Ивана он уже прощен. Так прощение, к которому изо всех сил стремится герой романа в романе, повторяется в макрокосме основного повествования, где после болезненного искупления прощения удостаиваются Пилат, Фрида и Мастер. Именно благодаря своей символической функции Пилат в неизменном виде переходит из романа Мастера в «главный» роман.

Булгаков – писатель-маньерист, свободно заимствующий характерные для маньеризма приемы и трюки, в том числе – анаморфоз, предна-

¹³ Там же, с. 319.

¹⁴ Там же, с. 369.

¹⁵ Были вычеркнуты следующие отрывки: «Не пытался ли он проповедовать что-либо в присутствии солдат? – Нет, игемон, он не был многословен на этот раз. Единственное, что он сказал, это, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость»; «Тут Пилат вздрогнул. В последних строчках пергамента он разобрал слова: „...большого порока... трусость”...», М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Frankfurt am Main 1977 (4-е изд.), с. 386, 415.

меренно искаженную картину, которая принимает правильный вид только при рассмотрении с определенной точки зрения.

Например, анаморфоз распространяется на Иешуа. В романе в романе это Иисус, словно сошедший со страниц трудов библеистов исторической школы, – неспособный на борьбу утопист, самое большое – скромный целитель, который помогает Пилату избавиться от гемикраинии. Если же взглянуть на него с точки зрения основного действия, его фигура выпрямляется и превращается в нечто иное: Иешуа – это «глава» «ведомства света», тот, кому дано право судить и кому подчиняются даже дьяволы (Воланд). Он единственный дарует прощение: он отпускает грех трусости в ночь с субботы на воскресенье, в весеннее полнолуние, то есть в Пасхальную ночь. Следовательно, это Христос Вседержитель, Господь и Спаситель. Пусть богословы разбирают расхождения между традиционным христианским представлением фигуры Христа и булгаковским Иешуа – на уровне фабулы эти атрибуты Иешуа сомнений не вызывают.

Персонаж Воланда также подвергается анаморфозу: жители столицы и незадачливый рассказчик, голос которого мы слышим в московских главах, считают его шарлатаном и гипнотизером, однако авторы обоих романов¹⁶, дьяволы из его свиты, «ведомство» света, Маргарита и Иван признают в нем Сатану.

Прием *mise en abyme* применяется и к другим важным структурным элементам романа, например, ко времени действия, совпадающему с пасхальными днями. В романе Мастера действие продолжается почти целые сутки: от рассвета 14 Нисана, дня еврейской Пасхи, до рассвета 15. В «основном» романе действие менее сконцентрировано во времени: начинается оно на закате в среду, а заканчивается на рассвете в воскресенье в весеннее полнолуние, т. е. во время Страстной седмицы и христианской Пасхи. Следовательно, еврейская Пасха «помещена» *en abyme*. Данное Булгаковым указание на время действия (май) отсылает нас к ранним редакциям романа: в 1929 году православную Пасху праздновали 5 мая.

Указанный прием применяется и к описанию погоды. Мрак, опустившийся во время грозы, которая разразилась в Иерусалиме после смерти

¹⁶ Рассказчик не узнает в Воланде Сатану, однако автор открыто заявляет об этом, озаглавив главу XXIII *Великий бал у Сатаны*. О жанре и типологии подзаголовков романа, см.: Р. Джулиани, *К поэтике подзаголовков, или на пороге «Мастера и Маргариты»*, в кн.: *Поэтика русской литературы. Сборник статей. К 80-летию профессора Юрия Владимировича Манна*, Москва 2009, с. 320–334.

Иешуа, в основном повествовании описан дважды: сначала о нем читает в рукописи любимого Маргарита:

Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, хасмонейский дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим – великий город, как будто не существовал на свете¹⁷.

Затем при встрече с главной героиней этот отрывок читает наизусть Азazelло.

Почти теми же словами в основном повествовании описана предгрозовая тьма, поглощающая Москву в момент отбытия Воланда и двух главных героев:

Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого никогда не было на свете. Через все небо пробежала одна огненная нитка. Потом город потряс удар. Он повторился, и началась гроза. Воланд перестал быть видим во мгле¹⁸.

Процитированные отрывки перекликаются с описанием разрушения другого «великого города» – Вавилона, о чем сказано в Апокалипсисе (Откр. 18:21).

Место действия также зеркально отражается в двух повествованиях – не в силу «удвоения», а по аналогии: в романе Мастера это Иерусалим, романизированный Иерусалим – вернее, Рим, воссозданный в восточной провинции империи, в основном повествовании – это Москва. Следовательно, место действия – две святые христианские столицы, причем Москва одновременно является Третьим Римом и Новым Иерусалимом, здесь повторяется древний грех трусости, совершенный некогда в «первом» Иерусалиме, так что в романе эти города объединяет вовсе не святость. Кстати, чувство вины за собственную трусость и рожденные ею душевные муки – клеймо, которым, начиная с рассказа *Красная корона* (1922), отмечены многие персонажи Булгакова. Булгаков зеркально соединяет два города с помощью плотного ряда приемов и мотивов (воздержимся от их перечисления) и населяет их персонажами, за которыми закреплена одинаковая семантическая функция – быть носителем таких положительных и отрицательных ценностей, как любовь, верность, предательство.

¹⁷ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 213.

¹⁸ Там же, с. 352–353.

Как часто бывает при применении *mise en abyme*, действия, персонажи, отрывки из текста зеркального и основного повествований перетекают друг в друга благодаря умелой формальной и риторической оркестровке текста. Примеров можно привести множество: начиная с анафоры, позволяющей перейти от основного действия к действию зеркального повествования, до повторения отдельных мотивов и текстовых отрывков. Однако главный элемент, обеспечивающий соприкосновение и связь между двумя планами повествования, – Пилат: будучи главным героем романа Мастера, он также является двигателем действия основного повествования, в котором его имя упоминается довольно часто.

Прием *mise en abyme* многократно применяется к Пилату. В основном повествовании присутствует персонаж, являющийся его зеркальным отражением: это автор, который сочиняет о нем роман, то есть Мастер. В иерусалимском плане повествования Пилат видит самого себя *en abyme*: в ночь после распятия Иешуа ему снится, будто казнь не состоялась и будто он разговаривает с арестованным, идя рядом с ним по лунной дороге (этот сон будет сниться Ивану каждое весеннее полнолуние).

Стремясь создать персонаж – «символ» Трусости, а не обыкновенного подлеца, Булгаков обращается к «великому кодексу» западной словесности – Библии¹⁹, к фигуре Пилата, веками жившей на географическом пространстве христианской Европы. Будучи верным традициям великой русской литературы, Булгаков использует библейско-евангельский «кодекс», чтобы наполнить романное действие высшим, духовным смыслом. Еще в *Белой гвардии* эпиграф, взятый из Апокалипсиса («И судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими...»), давал читателю ключ к прочтению романа в апокалипсической перспективе Страшного суда и личной ответственности каждого перед лицом истории и вечности.

В воссозданном на страницах *Мастера и Маргариты* евангельском повествовании Пилат, а не Иешуа, занимает центральное место. Чтобы превратить римского прокуратора в трагического героя, Булгаков дарит его фигуре масштабность и выпуклость, которой нет в канонических Евангелиях, и приписывает ему славное воинское прошлое²⁰. В то же время, он превращает Пилата в персонаж, наделенный в значительной степени автобиографическими чертами. До сих пор, говоря о булгаков-

¹⁹ См. N. Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, Toronto 1982.

²⁰ Участие Пилата в сражении против германцев при Идиставизо (16 н. э.), в Долине Дев (см.: М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 29) нигде не упоминается – ни в исторических источниках, ни в преданиях о жизни пятого прокуратора Иудеи.

ском Пилате, мы использовали понятие «символ», который, как и понятия «аллегория», «тип» и т. п. представляется не вполне удачным. Вслед за Э. Ауэрбахом, который ввел этот термин в литературоведение, мы будем использовать в отношении Пилата и ряда других персонажей романа термин «фигура» – кстати, придерживаясь восходящей к библеистике терминологии (это слово обозначает связь между двумя событиями или персонажами, «при которой один из двух обозначает не только самого себя, но и другого, а второй, в свою очередь, включает первый или обобщает его»²¹, что соответствует представлению о божественном провидении, а оно единственное дает ключ к пониманию истории). Первое событие состоит в том, что булгаковскому Пилату дозволяется из трусости обречь на смерть невинного – бродячего философа Иешуа; второе – в том, что существовавшему на самом деле Пилату было дозволено из трусости попустительствовать убийству Иисуса Христа. Связь между двумя событиями выводит «порок» трусости на наивысший уровень, превращая его в *exemplum*. Следовательно, булгаковский Пилат представляет собой «фигуру» трусости, того, кто берет на себя безмерную вину. Одновременно он также является «фигурой» того, кому даруется прощение, отпускается грех.

Значение и сакральный характер библейской модели в *Мастере и Маргарите* еще больше подчеркивается близостью романа к вертепу²² – старинной театральной форме, возникшей в Украине под влиянием польской «шопки» и получившей распространение и в России благодаря той самой Киевской духовной академии, которая определила культурные ориентиры семьи и окружения молодого Булгакова²³. Вертеп представлял собой разновидность «стержневого» кукольного театра, чей репертуар состоял из пьес на библейские сюжеты, которые приближались к средневековым мистериям. Вертепный театр имел вид двухэтажного дома-ящика, где действие одновременно разыгрывалось на двух этажах сцены: на верхнем представляли религиозные сюжеты, на нижнем этаже разыгрывали комические и бытовые интермедии, героями которых в украинском вертепе были казак-запорожец, польский пан, цыган, поп, собака, немец, черти. В вертепе повторялось соединение сакрального

²¹ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, т. 1, Torino 1977 (7-е изд.), с. 83.

²² L. Milne, «*The Master and Margarita*». *A Comedy of Victory*, Birmingham 1977, с. 3; Р. Джулиани, *Жанры русского народного театра и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. К вопросу: Булгаков и авангард*, «Russian Literature» 1987, № XXI, с. 40–41.

²³ М. Петровский, *Киевские контексты Михаила Булгакова*, Киев 2001, с. 34–82.

и бурлеска, характерное для средневековой западноевропейской мистерии и встречающееся в *Мастере и Маргарите*.

Характер сакрального представления, «мистерии», сам по себе делает беспочвенными попытки интерпретировать иерусалимские главы как очередной, пусть и блестящий пример прочтения фигуры Иисуса в свете теорий, предлагавшихся «историко-критической» школой. Однако именно так восприняли ее близорукие советские чиновники, разрешившие опубликовать роман как раз в те годы, когда в советской библеистике мифологическая теория происхождения христианства, господствовавшая в СССР в 1920–1930 годы и отрицавшая историческую основу евангельских сказаний, уступала место «историко-критической» теории, которая не отвергала возможность исторического существования Иисуса из Назарета²⁴.

У Булгакова имя Пилата в маркированной позиции знаменует собой и во встроеном, и в основном повествовании окончание романного действия. Не дописав роман о Пилате, Мастер уже решил, что завершит его словами «пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат»²⁵, однако потом закончил его фразой, произнесенной Мастером в адрес Пилата: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!»²⁶. Зато выражение «пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» завершает последний отрывок из романа в романе, содержащийся в XXVI главе. Ведь слова, которыми должен был завершаться роман Мастера, использует в финале рассказчик основного романа: в силу игры отражений слова «пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» завершают последнюю главу (*Прощение и вечный приют*) и, кстати, даже *Эпилог*²⁷. Так, благодаря тонкой маньеристской игре «роман-рамка» накладывается на роман в романе и в этой, отнюдь не второстепенной детали. Подобным приемом писатель закрепляет отождествление себя и своего героя, собственного романа и романа, который сочиняет его персонаж. Как нередко бывает при применении *mise en abyme*, Булгаков делает Мастера своим двойником, подавая читателю ясные сигналы – например, у автора и его персонажа много общих характеристик: та же профессия, те же инициалы и т. п.²⁸. Наконец, то, что Мастер – двойник автора, ясно из словесной организации текста. Роман

²⁴ Г. Эльбаум, *Анализ иудейских глав...*, с. 122–123. Взгляды Эльбаума на персонаж Иешуа близки историко-критической школе (там же, с. 123–125).

²⁵ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 136.

²⁶ Там же, с. 370.

²⁷ Там же, с. 372, 384.

²⁸ У Булгакова и его персонажа есть и другие общие черты: похожая любовная история, жизнь в одном и том же районе Москвы и даже одинаковая шапочка, надеваемая во время работы над романом.

о Пилате – это и есть роман Булгакова, именно он напишет его заключительные слова в «романе-рамке».

Булгаков объявляет, что раскаявшиеся трусы смеют надеяться на прощение: Пилат, Мастер, сам писатель, его поколение, его страна. Многократному *mise en abyme* приговора трусости соответствует *mise en abyme* прощения, эксплицитно объявленного Пилату, Мастеру и Фриде, а имплицитно – автору, зеркальной фигуре Мастера. Писатель обращается к евангельскому эпизоду, в частности, к образу Пилата, который становится у него центральным персонажем, чтобы покончить со своим собственным давним чувством вины, искать и обрести прощение себе и другим у Иешуа-Христа – единственного, кто дарует прощение. Нравственный приговор – «И судимы были мертвые...» – отныне наконец-то не исключает проявления милосердия. Таково терапевтическое воздействие писательского труда.

Обращение к модели, заимствованной из Священного Писания, придает сакральный и вневременной характер действию романа, который теперь приобретает универсальное значение. Однако в персонаже Пилата мощно воплощается еще одна тема – общественно-политическая, не менее важная для автора, чем тема прощения: тема отношений между личностью и тоталитарной властью, ставшая особенно актуальной в драматичной исторической ситуации, которая сложилась в СССР в годы создания романа (1928–1940). В европейской литературе XX века булгаковский Пилат оказался первым евангельским персонажем, с особой силой и остротой выразившим тему безграничной мощи государства. Не будучи знакомыми с романом Булгакова, который почти тридцать лет пролежал в столе, другие писатели приблизились к нему в «прочтении» образа пятого прокуратора Иудеи. Тоталитарные режимы XX века вновь направят свет прожектора (на самом деле, полностью не угасавшего) на Пилата и его драму: о нем напишут Марио Сольдати (*Пилат*, 1924), Поль Клодель (*Точка зрения Понтия Пилата*, 1933), Макс Фриш (*Китайская стена*, 1946–1962), Фридрих Дюрренматт (*Пилат*, 1946), Роже Кайуа (*Понтий Пилат*, 1961).

Использование структуры роман в романе, то, что Иисус, с которым связана евангельская модель, оказывается одним из главных героев романа в романе, а его история прочитывается как метафора соотношения между свободой и властью, – все это превращает роман о Пилате в пандан «Легенды о великом инквизиторе». В этом романе Булгаков удивительно близок Достоевскому, ибо здесь поднимаются острые проблемы, на фоне сверкающего бурлеска и клоунады задаются «проклятые вопро-

сы», а среди персонажей присутствуют Иисус и дьявол²⁹. Два романа в романе сближает также апокалипсическое настроение и то, что оба они являются примером всеобъемлющей метафоры, поражающей грандиозностью исторического охвата и опирающейся на столкновение двух реальностей: мученического венца Иисуса и людей, публично отрекшихся от него и стерших о нем всякую память.

В заключение можно сказать, что анализ использования в тексте одного из главных приемов – *mise en abyme* – позволяет четко выявить иерархию тем, ценностей и задач, организованную с исключительным писательским мастерством и с использованием внушительного арсенала формальных и риторических приемов. Так что для правильного понимания булгаковского романа вовсе не обязательно опираться на внешние источники, не нужно знать, был Булгаков верующим или нет.

Андре Жид считал, что ничто не способно пролить свет на произведение искусства и верно определить пропорции целого, как элемент, помещенный внутрь него с помощью *mise en abyme*, и что зеркальное повествование – это и есть главное в сюжете³⁰. *Мастер и Маргарита* подтверждает предположение Жида: Пилат – центральная, болевая, высшая точка романа, главное в котором, несмотря на название, – роман Мастера. В «евангелии от Булгакова» Пилат – спорный персонаж, соединяющий в себе несколько слоев значений и много функций: «фигура» трусости и вины, фигура возможности получить прощение, фигура беспощадной государственной власти, огонь надежды, загорающийся в последние годы жизни Булгакова в его «закатном романе»³¹. Во всемирной литературе XX века булгаковский Понтий Пилат останется самым искусным и удачным вариантом образа пятого прокуратора Иудеи.

Перевод с итальянского *Анны Ямпольской*

²⁹ Среди многочисленных работ, посвященных влиянию Достоевского на роман Булгакова, см.: D. Lowe, *Bulgakov and Dostoevsky: A Tale of Two Ivans*, «Russian Literature Tri-quarterly» 1978, № 15, с. 253–262; М. Йованович, «Братья Карамазовы» как литературный источник «Мастера и Маргариты», «Зборник за славистику» 1982, № 23, с. 33–51; В. Н. Поваров, *О влиянии Достоевского на Булгакова в романе «Мастер и Маргарита»*, в кн.: *Достоевский и современность*, Новгород 1989, с. 78–81.

³⁰ L. Dällenbach, *Il racconto speculare...*, с. 11.

³¹ Среди последних работ о булгаковском Пилате см.: R. Giuliani, *Pilato e il «vangelo secondo Bulgakov»*, в сб.: *Ponzio Pilato. Per la storia di un mito...*, с. 563–594; Л. Яновская, *Понтий Пилат и Иешуа Га-Нозри. В зеркалах булгаковедения*, «Вопросы литературы» 2010, № 3, с. 5–72.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Паола Буонкрисиано**

Италия

БУЛГАКОВ, ГЕРБЕРТ АВРИЛАКСКИЙ И ГОВОРЯЩИЕ ГОЛОВЫ

«Я – специалист по черной магии»¹ – именно так Воланд представился Бездомному и Берлиозу, когда последний наконец-то осведомился о его личности. При этом, как известно, буквально сразу после этого Воланд уточнил:

Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века, так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист (с. 434).

Итак, Воланд называет себя специалистом по черной магии и, в частности, специалистом по трудам чернокнижника Герберта. Здесь нам необходимо прерваться, чтобы обратиться к личности Герберта и, прежде всего, к окружающим его легендам, которые представляют для нас особый интерес.

* *Paola Buoncristiano* – доктор наук, Римский университет «Ла Сапиенца».

¹ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Белая Гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита*, Москва 1975, с. 434. Далее ссылки на это издание даются в скобках в тексте статьи.

Герберт Аврилакский (около 950–1003), родом из французской провинции Овернь, остался сиротой и был отдан на воспитание в монастырь. Из монастыря же он отправился на обучение в Испанию, где познакомился с арабской наукой в области арифметики и астрономии, которые потом распространял в Европе. Будучи наставником при дворе императора Оттона I, Герберт ввел в учебную программу кафедральных школ так называемый *quadrivium* (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Его перу принадлежат многочисленные трактаты, посвященные богословским, философским и научным вопросам. Церковная карьера Герберта была отмечена взлетами и падениями – в свое время он был отстранен от должности архиепископа, отлучен от церкви, но в дальнейшем возвращен в ее лоно, возвысившись в 999 году до папского сана под именем Сильвестра II. Возможно, благодаря обширным научным познаниям Папа Сильвестр II пользовался славой одного из наиболее образованных людей своего времени, но именно это вызывало подозрения у многих его современников, так что в народной традиции за ним прочно закрепилось имя «Папа – маг»². Действительно, в некоторых письменных источниках, появившихся вскоре после кончины Сильвестра II, отмечается предполагаемое увлечение понтифика магией и сделка с дьяволом, благодаря которой ему достался папский престол³. В первой половине XII века появляется легенда (и именно она интересует нас больше всего), согласно которой Герберт якобы соорудил по случаю особого расположения астральных тел медную (бронзовую / металлическую) говорящую голову, способную отвечать «да» или «нет» на задаваемые ей вопросы⁴. Ссылка на особое расположение звезд, якобы позволившее Герберту сконструировать говорящую голову, вовсе не случайна, если вспомнить, что он обладал, помимо прочих, глубокими астрономическими познаниями⁵.

² F. Picavet, *Gerbert, un pape philosophe: d'après l'histoire et d'après la légende*, Paris 1897; C. Rendina, *I Papi. Storia e segreti*, Roma 2006, с. 352–357.

³ См.: A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino 1925, с. 244 и далее.

⁴ Считается, первым рассказал эту историю о папе Сильвестре II бенедиктинский монах Вильям Мальмсберийский. По его словам, «Герберт, наблюдая за звездами, собрал искусственную голову, которая отвечала „да” или „нет” на задаваемые ей вопросы»; A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni...*, с. 247; M. Pettorino, A. Giannini, *Le teste parlanti, ovvero se le statue materiali con alcuno artificio possano parlare*, Palermo 1999, с. 73–78, 83; F. Picavet, *Gerbert, un pape philosophe...*, с. 207; A.-J. Eusèbe Baconniere de Salverte, *Des sciences occultes ou Essai sur la magie, les prodiges et les miracles*, Paris 1829, t. I, с. 289; В. В. Шилов, *Говорящие головы. Мифы и реальность в истории механических генераторов речи*, Москва 2010, с. 3. По другим источникам, это была маска или золотая голова, внутри которой Папа заключил дух демона. См.: C. Rendina, *I Papi...*, с. 354.

⁵ См.: A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni...*

Возможность существования скрытой аллюзии – посредством имени Герберта – на мотив говорящей головы⁶ находит свое подтверждение, на наш взгляд, в том обстоятельстве, что в редакции романа *Мастер и Маргарита* 1937 года фраза Воланда о рукописях Герберта звучала следующим образом: «тут в государственной библиотеке нашли интересные рукописи Бэкона и бенедиктинского монаха Гильдебранда, тринадцатый и одиннадцатый век»⁷. Отметим, что речь идет о рукописях не одного, а двух авторов, но оба они имеют непосредственное отношение к Герберту. Обратимся сначала к бенедиктинскому монаху Гильдебранду – это не кто иной, как Папа Григорий VII, вошедший в историю в связи с Хождением в Каноссу, а также из-за борьбы против симонии и аморальности церкви. Его борьба за моральность церкви и отстаивание верховенства папства над империей стала причиной появления у Григория VII многочисленных врагов. В их числе целесообразно, в свете нашего анализа, упомянуть кардинала Беннона, выступавшего на стороне императора Генриха IV и антипапы Климента III. Беннон является автором ядовитого сочинения *Vita et gesta Hildebrandi*, направленного против папы Григория VII. В одном из фрагментов этого произведения, содержащего не одно обвинение против понтифика, Беннон называет Гильдебранда магом и учеником школы чернокнижников, которую посещали (если данный глагол тут уместен) папы на протяжении всей первой половины XI века. Разумеется, первым «учителем» в этой школе был Герберт (Сильвестр II)⁸. Упоминание имени Григория VII (обратим особое внимание на то, что он назван своим мирским, а не принятым в папстве именем), предположительно, было недостаточным, вот почему возникла необходимость ввести и другой персонаж: Бэкона. А дабы не возникло путаницы⁹, Булгаков поясняет, что речь идет о Бэконе, жившем в XIII веке, то есть о Роджере Бэконе (1214–1292), францисканском монахе, известном также как *Doctor Mirabilis*. Это был один из наиболее видных мыслителей и ученых своего времени. Начав с изучения философии, в дальнейшем Бэкон посвятил себя, в частности, астрономии и алхимии. Вероятнее всего, что

⁶ См.: R. Giuliani, *Demonologia e magia nel «Maestro e Margherita» di M. A. Bulgakov*, «Ricerche Slavistiche» 1982–1984, XXIX–XXI, с. 273.

⁷ *Неизвестный Булгаков*, сост. и коммент. В. И. Лосев, Москва 1993, с. 25.

⁸ A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni...*; см. также: В. М. Жирмунский, *Легенда о докторе Фаусте*, Москва 1978, в связи с вопросом о распространенных кардиналом Бенноном легендах, хотя здесь нет ссылки ни на говорящую голову Сильвестра II, ни на связь между Григорием VII и Гербертом.

⁹ Как известно, был и другой знаменитый однофамилец, философ Френсис Бэкон (1561–1626).

интерес к последним стал причиной его осуждения со стороны собратьев по ордену францисканцев и тюремного заключения. Существует легенда, во многом схожая с легендой о Герберте: в ней говорится, что Роджер Бэкон и его собрат по монашескому ордену соорудили медную (или же бронзовую) голову, которая якобы должна была давать указания по возведению защитной стены вокруг Англии. Способностью же говорить голова была обязана дьявольскому духу, вызванному монахами¹⁰.

Тот факт, что сами легенды о говорящих головах Герберта и Роджера Бэкона отсутствуют в наиболее известных Булгакову источниках – к примеру, в *Энциклопедическом Словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона*¹¹, или в *Истории сношений человека с дьяволом* Михаила Орлова, не меняет того факта, что эти легенды были исключительно популярными¹² и распространенными, в первую очередь в протестантских кругах, так что можно смело предположить, что Булгакову они были также знакомы, в частности, благодаря отцовской библиотеке¹³.

Пара Григорий VII и Роджер Бэкон в поздней редакции романа заменяются одним Гербертом, и этот синтез является функциональным для двойного развития мотива говорящей головы. С одной стороны, действительно, Герберт, вступивший на папский престол в 999 году (дата – ис-

¹⁰ См.: М. Pettorino, A. Giannini, *Le teste parlanti...*, с. 101–102; В. В. Шилов, *Говорящие головы...*, с. 4–5.

¹¹ Чернокнижие в связи с личностями Герберта и Роджера Бэкона только упоминается. О Герберте: «[...] в 967 г. отправился в Испанию, где ознакомился с арабской образованностью и даже, как передает средневековая легенда, учился в Кордовском и Севильском университетах арабскому чернокнижному искусству»; о Бэконе: «Слава Б. быстро распространилась в Оксфорде, хотя она несколько и омрачилась подозрениями в наклонности к черной магии и в отступничестве от догматов истинной церкви»; *Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона*, см. соответственно статьи *Герберт Авралакский* и *Бэкон Роджер*.

¹² Легенда о говорящей голове Роджера Бэкона получила широкое отражение в литературе. Подтверждением этому является *Don Juan* Байрона: поэт вкладывает в уста самого Дон Жуана первые загадочные слова, якобы произнесенные головой Роджера Бэкона: «Now, like Friar's Bacon Brazen Head, I've spoken, / Time is, time was, time's past»; G. G. Byron, *Don Juan*, London 1819, CCXVII, с. 111.

¹³ Текст о Бенноне был, к примеру, повторно опубликован и в конце XIX столетия в сборнике *Monumenta Germaniae Historica. Libelli de lite imperatorum et pontificum saeculis XI et XII*, Hannoverae 1892, с. 369–380. См.: А. Кончаковский, *Библиотека Михаила Булгакова. Реконструкция*, Киев 1997, с. 15–16; в работе описывается богатейшая библиотека Афанасия Ивановича Булгакова. Помимо этого, в данном контексте целесообразно упомянуть и работу отца Булгакова: А. И. Булгаков, *К характеристике богословской науки о Западе. О протестантской пропаганде*, «Труды Киевской Духовной Академии» 1895, № 6, с. 139–149.

ключительно символична), считается – в силу стовора с дьяволом – первым Фаустом или, точнее, прототипом, на основе которого в дальнейшем складывалась легенда о Фаусте¹⁴; с другой стороны, Герберт считается, очевидно, благодаря энциклопедичности своих познаний, одним из первых изобретателей автомата, о чем свидетельствует тот факт, что он цитируется в большинстве текстов, посвященных истории автоматов¹⁵. Из трудов на русском языке можно упомянуть, к примеру, книгу Матвея Хотинского *Рассказы о темных предметах, о волшебстве, натуральной магии, обманах чувств, суевериях, фокусничестве, колдунах, ведьмах и т. п.*, изданную в Санкт-Петербурге в 1861 году. Ее автор утверждает даже, что говорящая голова Герберта была «неопровержимым доказательством его сведений в механике»¹⁶.

Но вернемся к тексту Булгакова, чтобы проследить, каким образом присутствие Герберта предвещает появление разных голов в романе¹⁷. Прежде всего, следует вспомнить, что Воланд формулирует свое пророчество о гибели Берлиоза на основе некоего движения звездных тел: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер – семь... Вам отрежут голову!» (с. 432)¹⁸, затем, чуть позднее, Воланд говорит о Герберте (мы уже процитировали данный фрагмент), и вскоре отсеченная голова Берлиоза «подскакивала на мостовой» (с. 462). Предсказание Воланда об отсеченной голове в каком-то смысле предвещает ссылку на Герберта и сбывается, проходя через его говорящую голову (не следует забывать о том, что говорящая голова была создана для изречения пророчеств).

Не лишено, на наш взгляд, смысла и действие II главы, занимающее место между предсказанием и его осуществлением. Действительно, Иешуа произносит, обращаясь к Пилату, неоднозначную, неясную фразу о головной боли римского прокуратора: «Но мучения твои сейчас кон-

¹⁴ См.: В. М. Жирмунский, *Легенда о докторе...*

¹⁵ См., среди прочих: A. Chapuis, E. Gélis, *Le monde des automates*, Genève 1984, т. I, с. 86, 87, 97; т. II, с. 201; J. Cohen, *Human Robots in Myth and Science*, South Brunswick and New York 1967, с. 27–29, 34.

¹⁶ М. С. Хотинский, *Рассказы о темных предметах...*, Санкт-Петербург 1861, с. 238. См. также: «Новейший фокусник и чародей» 1907, где Сильвестр II упомянут как «чернокнижник».

¹⁷ См.: В. А. Beatie, Ph. W. Powell, *Story and Symbol: Notes Toward a structural Analysis of Bulgakov's «The Master and Margarita»*, «Russian Literature Triquarterly» 1978, № 15, с. 219–251 и, в частн., о мотиве головы в романе, с. 228–238. Авторы, однако, не увязывают Герберта с темой головы.

¹⁸ К вопросу о нумерологическом толковании пророчества Воланда см.: Г. Круговой, *Эмблематика чисел в «Мастере и Маргарите»*, «Грани» 1982, № 123, с. 202–204.

чатся, голова пройдет» (с. 440)¹⁹, и эта фраза вызывает удивление у секретаря («Секретарь вытаращил глаза на арестанта и не дописал слова») и еще более сильную реакцию у самого Пилата: «Тут прокуратор поднялся с кресла, сжал голову руками, и на желтоватом его бритом лице выразился ужас» (с. 441). Затем, далее по тексту, когда Пилат намеревается продиктовать секретарю свое решение:

[...] у прокуратора что-то случилось со зрением. Так, померещилось ему, что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая. На этой плешивой голове сидел редкозубый золотой венец; на лбу была круглая язва, разъедающая кожу и смазанная мазью; запавший беззубый рот с отвисшей нижней капризною губой (с. 444).

Эта вторая голова, заменяющая голову Иешуа, – голова императора Тиберия, который, как гласят апокрифические евангелия, якобы приговорил Пилата к отсечению головы. Следовательно, слова Иешуа о голове Пилата звучат как пророчество, материализацией которого является видение Пилату головы Тиберия²⁰.

Но вернемся к Берлиозу, вновь появляющемуся в главе V:

[...] в громадном зале, освещенном тысячесвечовыми лампами, на трех цинковых столах лежало то, что еще недавно было Михаилом Александровичем. На первом – обнаженное, в засохшей крови, тело с перебитой рукой и раздавленной грудной клеткой, на другом – голова с выбитыми передними зубами, с помутневшими открытыми глазами, которые не пугал резчайший свет, а на третьем – груды заскорузлых тряпок (с. 472).

И вновь здесь возвращается легенда о Герберте: говорящая голова предсказала, что понтифик будет обречен на смерть, если только он отслужит мессу в Иерусалиме. По этой причине Сильвестр II всячески избегал паломничества на Святую Землю. Но даже сам дьявол не мог уберечь его от судьбы – однажды Папа, не отдавая себе отчета в совершаемой ошибке, отправился служить мессу в римскую церковь Святого Креста Иерусалимского (Santa Croce in Gerusalemme), после чего он тяжело заболел, призвал к себе кардиналов и решил во искупление своих

¹⁹ В редакции 1937 года: «Но день сегодня такой, что находиться в состоянии безумия тебе никак нельзя, и твоя голова сейчас пройдет», *Неизвестный Булгаков...*, с. 29 (разрядка моя. – П. Б.).

²⁰ Действительно, чуть дальше по тексту: «И со слухом совершилось что-то странное, как будто вдали проиграли негромко и грозно трубы и очень явственно послышался носовой голос, надменно тянущий слова: „Закон об оскорблении величества...”. Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: „Погиб!” [...]» (с. 444).

грехов подвергнуть себя изрублению при жизни, велел разбросать отсеченные члены, дабы дьявол не завладел ими²¹.

Расчлененное тело Берлиоза, однако, не в состоянии избежать дьявола, как думал когда-то Герберт, и в XIX главе отсеченная и украденная голова Берлиоза служит Азazelло поводом для завязывания беседы с Маргаритой: обезглавленное расчлененное тело Берлиоза шествует в похоронной процессии, сопровождая сделку Маргариты с дьяволом, на которую героиня идет во имя любви к Мастеру²².

Отрезанная голова Берлиоза вновь появляется под конец романа, на Великом Балу у Сатаны: преподносится она на блюде с тем, чтобы обратиться в чашу, из которой будет пить Маргарита, завершая вечер в роли королевы. Последнему появлению головы Берлиоза были даны самые разные интерпретации, оно вызвало множество ассоциаций: с образом Святослава и превращением его черепа в чашу²³, с королевой Марго, испросившей у палача голову своего любовника, чтобы забальзамировать ее и хранить у себя²⁴, с фантастическим элементом средневековья²⁵ и другие²⁶. Стоит ограничиться лишь одним указанием на то, что появление головы / чаши Берлиоза предвещает конец пребывания Воланда в Москве, подобно тому, как предсказание об отсечении головы Берлиоза в определенном смысле оповещает о его прибытии в город.

В начале этой статьи мы отмечали, что Воланд представился как специалист по черной магии: данное профессиональное определение встречается в романе не однажды, при этом порою оно заменяется простым словом «маг». Именно в этой роли Воланд в очередной раз следует по

²¹ A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni...*

²² Гаспаров считает, что мотив расчленения Берлиоза может быть связан с восточными культами – в них божество рубится на части, которые, однако, чудодейственным образом воссоединяются, и божество возвращается к жизни. Б. М. Гаспаров, *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в кн.: он же, *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*, Москва 1993, с. 31.

²³ Там же, с. 32.

²⁴ B. A. Beatie, Ph. W. Powell, *Story and Symbol...*, с. 233–234.

²⁵ R. Giuliani, *Elementi di demonologia e stregoneria in Bulgakov*, «Rassegna sovietica» 1981, с. 159.

²⁶ Ко всему этому можно также приобщить возможную связь с повествованиями о кефалофорах – эти рассказы получили развитие в словесности Московского царства в тот период, когда мотив обретает функциональность в контексте утверждения верховенства Московского христианского царства. М. Плюханова, *Символ «усеченная голова» и мотив «хождение с головой в руке» в московской словесности*, в кн.: она же, *Сюжеты и символы Московского царства*, Санкт-Петербург 1995, с. 83–104.

стопам Герберта, но Герберта – изобретателя автоматов, в обличье скорее балаганного чернокожника, чем демонического колдуна.

Начиная со второй половины XVIII века в Россию пришла из Европы мода на различного рода автоматы. Иностранные иллюзионисты и механики, которых зачастую называли «магами» или «профессорами магии», демонстрировали чудесные достижения механики; иногда эти демонстрации были отдельными представлениями, иногда – частью кукольных спектаклей, балаганных представлений на ярмарках и народных гуляньях. В числе излюбленных механических изобретений были именно говорящие головы: так, например, «козырем» представления *Храм очарований, или Механический, физический и оптический кабинет* Антона Гамулецкого, популярного в Петербурге в 1830-е годы, была именно говорящая голова. Это была исполинская голова чародея из бронзы, установленная на стеклянном столе. Голова отвечала на любой вопрос, при этом на том языке, на котором он задавался; а чтобы развеять какие-либо сомнения или подозрения, что в столе могло находиться некое секретное приспособление, посетителям дозволялось брать голову в руки и перемещать ее на свое усмотрение²⁷. В XIX веке использование автоматов в представлениях магов и фокусников становится делом настолько частым, что уже упомянутый Хотинский замечал на исходе столетия: «говорящие головы можно видеть у всякого заезжого фокусника»²⁸.

Мода эта не прошла с наступлением XX столетия, о чем свидетельствуют, среди прочего, *паноптикумы*, на которых выставлялись восковые фигуры-автоматы, вдохновлявшие Блока, Бенуа, Чаянова и других²⁹.

Годы написания *Мастера и Маргариты*, как известно, сопровождались возрождением двух, столь милых сердцу Булгакова, жанров – народного и кукольного театров³⁰, а также фантастики XIX века, вдохновленной Гофманом. Истоки обоих жанров восходили к миру кукол, механических кукол, автоматов и т. д. Эта атмосфера, и намеки (аллюзии) на любимых Гоголя и Салтыкова-Щедрина находят отражение в таких

²⁷ А. А. Вадимов, М. А. Тривас, *От магов древности до иллюзионистов наших дней*, Москва 1966, с. 198; М. И. Пыляев, *Старое житье. Замечательные чудачки и оригиналы*, Москва 2007, с. 182.

²⁸ М. С. Хотинский, *Рассказы о темных предметах...*, с. 108 и 241.

²⁹ См.: А. Блок, *Клеопатра*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 2, Ленинград 1980, с. 73–74; А. Бенуа, *Мои Воспоминания*, кн. 2, Москва 1980, с. 330; А. Чаянов, *История парикмахерской куклы или последняя любовь московского архитектора М.*, в кн.: он же, *Московская гофманиада*, Москва 2006, с. 49–85.

³⁰ R. Giuliani, *Жанры русского народного театра и «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. К вопросу: Булгаков и авангард*, «Russian Literature» 1987, № XXI, с. 37–58.

эпизодах романа, как, к примеру, бестелесная одежда Председателя зрелищной комиссии, который пишет, говорит по телефону, отчитывает подчиненных³¹, или же телеграмма, в которой Берлиоз извещает: «Меня только что зарезало трамваем на Патриарших. Похороны пятницу, три часа дня. Приезжай. Берлиоз» (с. 598).

В этом контексте магическое варьете Воланда можно рассматривать как момент булгаковского дивертисмента³², чьи истоки лежат в цирковых представлениях, варьете и балагане, а отрубленная голова – голова говорящая – Бенгальского, ставшая центральным моментом представления, может быть (почему же нет?) истолкована как новый намек или очередная дань Герберту – изобретателю говорящей головы.

³¹ Иное толкование этого фрагмента дает Б. М. Гаспаров, *Из наблюдений...*, с. 34.

³² Об ассоциации этого эпизода с водевилем Д. Т. Ленского *Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка*, см.: М. Ю. Осокин, *Об отрывании голов и отвратительных желтых цветах в «Мастере и Маргарите»: коррективы к комментариям*, в кн.: *Творчество М. А. Булгакова в мировом культурном контексте*, Москва – Ярославль 2010, с. 48–52.

*Валерий Владимирович Шилов**

Россия

ГЕРБЕРТ АВРИЛАКСКИЙ В РОМАНЕ МАСТЕР И МАРГАРИТА: (РЕ)КОНСТРУКЦИЯ АССОЦИАЦИЙ

Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна.

М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*

О романе Михаила Афанасьевича Булгакова *Мастер и Маргарита* написаны десятки монографий и тысячи статей, он исследован всевозможными способами, от вполне традиционных (изучение рукописей писателя) до весьма экзотических (беседы с духом писателя с помощью медиума). Существуют десятки самых разных интерпретаций *Мастера и Маргариты*. Кажется, что ни одна запятая («запятым по пятам, а не дуриком...» – А. Галич) в тексте романа, не говоря уже о многоточиях и тем более буквах, не сумела ускользнуть от пристального внимания исследователей. Возникла обширная, если не необозримая, литература, посвященная объяснению и толкованию упоминаемых в романе бытовых

* Кандидат технических наук, профессор, заведующий кафедрой в МАТИ – Российском государственном технологическом университете имени К. Э. Циолковского.

реалий, исторических и легендарных событий и имен и т. д. Она убедительно показывает всю многомерность булгаковского творения, глубину замысла и виртуозное мастерство его воплощения.

В то же время понятно, что никакие комментарии к роману никогда не будут достаточно подробными, а тем более исчерпывающими. Возьмем, к примеру, один вопрос, частный, и даже, вроде бы, незначительный – по крайней мере на первый взгляд. Почему (а, может быть, и зачем) Воланд в разговоре на Патриарших прудах упоминает имя «чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века»? Читатель, перелистывая страницы романа, в подавляющем большинстве, скорее всего, не задержит взгляд на этом имени, ему едва ли знакомом. В лучшем случае кто-нибудь подумает: «А кто это такой?» Кое-кто, может быть, даже решит, что имя это вымышленное. Любознательный же читатель, заинтересовавшись, полезет в энциклопедии или же обратится к комментариям к роману, где найдет, например, информацию о том, что

Герберт Аврилакский (938–1003) – видный представитель умственного движения X в., ученый и богослов, с 999 г. – папа римский Сильвестр II. По легенде, учился чернокнижному искусству в арабских университетах Кордовы и Севильи, слыл алхимиком и чародеем¹.

Отметив, что имя не вымышленное, а также что Булгаков, как обычно, точен в датах, читатель все-таки останется в некотором недоумении. Истории известны многие алхимики и чернокнижники, Герберт же, согласно приведенной справке, таковым, – перефразируя известную поговорку – «не был, а слыл». Но вот почему он прослыл чернокнижником? Ведь это не слишком сочетается со статусом папы римского! Какие легенды связаны с именем Герберта? И почему Булгаков именно его имя использовал в своем романе? Попробуем разобраться.

Судьба Герберта крайне необычна, а для своего времени попросту уникальна. Он родился около 945 года в семье бедного крестьянина в Орильяке, что в провинции Овернь на юге Франции. На его счастье, монахи соседнего монастыря св. Геральда заметили незаурядные способности маленького пастушка, и в славившейся далеко за пределами округа монастырской школе мальчик обучился латинской грамоте и основам богословия. Обуреваемый жаждой знаний, юношей Герберт совершил путешествие на север Франции, где посетил знаменитые монастырские школы во Флэри и Реймсе. В 967 году он побывал также в Ис-

¹ Г. А. Лесскис, *Триптих М. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия»; «Записки покойника»; «Мастер и Маргарита»*. Комментарии, Москва 1999, с. 264.

пани, – в той ее части, которая не была завоевана арабами (сведения о том, Герберт посещал Севилью и Кордову и тем более учился там, документального подтверждения не имеют). В Испании Герберт соприкоснулся с сокровищницей сохраненной арабами после крушения Рима античной учености, и всю последующую жизнь будет неутомимо разыскивать и собирать произведения классических авторов.

Более десяти лет, с 972 по 982 год Герберт преподавал в Реймсе дисциплины тривиума (грамматику, риторику, диалектику) и квадривиума (музыку, арифметику, астрономию и геометрию). Его слава гремела по всей Европе, с самых дальних концов которой к нему съезжались ученики. Но ученая карьера не могла удовлетворить честолюбивого Герберта, – он стремился к большему. В 982 году Герберт стал аббатом в Боббио на севере Италии, затем некоторое время занимал кафедру архиепископа в Реймсе, но был вынужден оставить ее по требованию тогдашнего римского папы. Герберт принимал самое деятельное участие в политике своего времени, например, способствовал падению франкской ветви династии Каролингов в 987 году, когда королем Франции стал Гуго Капет, наследник которого, король Роберт, был учеником Герберта. Герберт также был наставником будущего императора Священной Римской империи Оттона III, пытавшегося, – в отличие от своих предшественников, итальянскими делами мало интересовавшихся, – возродить былое величие Рима. С его помощью в 998 году Герберт стал архиепископом Равенны, а спустя год был избран папой римским. В 1003 году он умер².

С именем Герберта действительно связаны многочисленные легенды; причины появления и широчайшего распространения которых объясняют по-разному. «Чернь имеет обыкновение порочить ученых, обвиняя людей выдающихся познаний в связи с дьяволом», заметил английский хронист XII века Вильям Мальмсберийский³, поэтому необычайная ученость Герберта и его головокружительное возвышение могли способствовать рождению легенд. В самом деле, Герберта без преувеличения можно назвать крупнейшим ученым X века, а восхождение безвестного пастушка-француза на престол св. Петра объяснить содействием нечистого было проще всего... Однако первые обвинения Герберта в связях с нечистой силой появились спустя много лет после его смерти и были обусловлены в первую очередь обстоятельствами политической и иде-

² Ю. Л. Полунов, *Герберт из Ориака, или Пастушок, ставший римским папой*, в кн.: он же, *Взыскующие знания*, Санкт-Петербург 2011, с. 8–41.

³ *William of Malmesbury's Chronicle Kings of England. From the Earliest Period to the Reign of King Stephen. With Notes and Illustrations by J. A. Giles*, London 1857, с. 174.

ологической борьбы второй половины XI века. На самом деле первым Сильвестра II и его преемников в связи с дьяволом обвинил кардинал Бенно, активный противник политики Рима, сыгравший важную роль в низложении папы Григория VII и возведении на престол антипапы Климента III (который и сделал его кардиналом). По утверждению Бенно, дьявольское наущение стало определять всю политику Рима именно начиная с Сильвестра II⁴!

Вскоре эти легенды были подхвачены – сначала историками и хронистами (вторая книга *Истории английских королей* Вильяма Мальмсберийского⁵, около 1130 года), а затем и беллетристами, дополнившими их новыми сюжетами (Вальтер Мап в *Забавных придворных разговорах*⁶, конец XII века). Новое дыхание легенды о Герберте обрели в середине XVI века в период Реформации, опять в основном усилиями британских авторов, причем если Томас Свиннертон и Роберт Барнс ограничивались их небольшой переделкой, адаптируя под нужды политического момента, то Джон Бэйл попросту утверждал, что Герберт посредством некромантии освободил сатану из его тысячелетнего заточения! Впрочем, что говорить о протестантских публицистах, если официальный биограф римских пап Бартоломей Платина в конце XV века в истинности предъявляемых Сильвестру II обвинений не сомневался⁷. Легенды, связанные с ученым папой, оказались поразительно живучими, и даже в начале просвещенного XIX века Жюль Мишле, пересказывая их в своей *Истории Франции*, без тени иронии называл Герберта «дьявольским человеком»⁸.

Но, если теперь мы знаем, почему Герберта считали чернокнижником, почему именно его имя появляется на страницах романа, по-прежнему остается невыясненным. Ответам на этот вопрос в разное время посвящены были несколько статей, первой из которых стала работа Ласло Тикоша⁹. В ней излагаются биография Герберта и легенды о нем и справедливо констатируется, что они имеют позднейшее происхождение и что исторический Герберт чернокнижником не был. Однако присутствию Герберта в булгаковском романе автор убедительного объяснения, на наш взгляд, не дал. Так, проводимую им параллель между борьбой Ста-

⁴ A. Olleris, *Vie de Gerbert, premiere pape français, sous le nom de Sylvestre II*, Clermont-Ferrand 1867, с. 323–326.

⁵ *William of Malmesbury's Chronicle Kings of England...*, London 1857, с. 172–181.

⁶ W. Map, *De Nugis Curialium*, Edited by M. R. James, Oxford 1914, с. 176–183.

⁷ B. Platina, *The Lives of the Popes*, vol. 1, London 1888, с. 264–265.

⁸ J. Michelet, *Histoire de France*, Tome Deuxième, Bruxelles 1834, с. 316–317.

⁹ L. Tikos, *Some Notes on the Significance of Gerbert Aurillac in Bulgakov's «The Master and Margarita»*, «Canadian-American Slavic Studies» 1981, vol. 15, № 2–3, с. 321–329.

лина с оппозицией и борьбой Герберта с противниками имперской идеи, как и рассуждения об интеллектуальном одиночестве выдающегося мыслителя в атмосфере обскурантизма (позволяющие ему сопоставить Герберта с булгаковским мастером – хотя такое сопоставление имеет основание) едва ли можно назвать таковыми. Также Л. Тикош ошибочно приписывает Герберту интерес к нумерологии (на самом деле в его трудах не зафиксированный), сопоставляя его с числовым символизмом, по его мнению, «являющимся организующим структурным принципом романа». Наконец, он указывает на фигуру выдающегося русского историка Николая Михайловича Бубнова (1858–1944), автора имевших мировой резонанс работ о Герберте Аврилакском, и предполагает, что Булгаков мог быть знаком с этим киевским профессором, действительно своего рода «единственным специалистом» по творчеству Герберта в России – если не лично, то по издававшимся в Киеве трудам. Поэтому автору кажется вполне возможным, что в образе Воланда могли отразиться какие-то черты личности Бубнова. Эта спорная мысль спустя несколько лет была поддержана в работе А. Н. Боголюбова¹⁰.

Множество более или менее основательных обращений к фигуре Герберта Аврилакского имеется в других посвященных булгаковскому роману статьях и монографиях. Но, к сожалению, затрагивающие эту крайне сложную тему авторы зачастую даже не дают себе труда ознакомиться с биографией Герберта. Например, автором одной недавно увидевшей свет книги овладела мысль о том, будто Герберт был сожжен:

...Берлиозу имя Герберта Аврилакского наверняка было известно – был ли он сожжен или каким-то другим образом казнен, и наверняка что-то подсознательное, подспудное могло связать имя Герберта Аврилакского с именем Мастера...¹¹

Затем автор на фундаменте ложной посылки строит заключение:

Дальше речь пойдет о черной магии [...] о рукописях сожженного чернокнижника, Герберта Аврилакского, – и, наверное, подспудно возникнет какая-то связь с сожженным романом Мастера¹².

Увы, нет между ними никакой связи, поскольку, как мы знаем, Герберта никто не сжигал. И такая модель крайне характерна для некоторых булгаковедческих штудий – сначала выдвинуть совершенно необо-

¹⁰ А. Н. Боголюбов, *Как попал в роман М. А. Булгакова чернокнижник Герберт?*, «Природа» 1988, № 8, с. 122–126.

¹¹ С. Маркова, *«Последний, закатный роман» Михаила Булгакова*, Москва 2011, с. 28.

¹² Там же, с. 43.

снованный или даже абсолютно ошибочный тезис, а потом развить его в глубокомысленную теорию...

Аналогичные примеры, к сожалению, весьма многочисленны. Вот другой автор заявляет о наличии в булгаковском романе сильной «алхимической подоплеки»:

Воланд, можно сказать, сам объявляет себя консультантом по алхимии, ибо рукопись, «обнаруженная» в библиотеке, о которой идет речь, принадлежит алхимику IX [так у автора. – В. Ш.] века Герберту Аврилакскому, ставшему впоследствии папой Сильвестром Вторым¹³.

Далее автор не раз именует Герберта алхимиком и даже «папой-алхимиком», и резюмирует:

Представляется, что занятия именно алхимией и дали Булгакову повод поместить Герберта в роман, так как в более ранней рукописи романа вместо Герберта упоминаются два других известных алхимика – Роджер Бэкон и монах Гильденбранд [так у автора. – В. Ш.]¹⁴.

Думается, что все же для помещения Герберта в роман у Булгакова должны были иметься другие причины (а не поводы): если вспомнить историю, версия об «алхимической подоплеке» романа сильно потеряет в убедительности... Дело в том, что не только ни в одном известном историческом источнике, но даже ни в одной легенде Герберта алхимиком не называют (кстати, не был алхимиком и Гильдебранд). И это вполне объяснимо, поскольку во времена Герберта алхимия в Западной Европе еще не была известна: первые переводы арабских алхимических трактатов на латынь появились только в XII веке¹⁵.

Некоторые же характеристики Герберта попросту вызывают недоумение. Так, А. Зеркалов пишет, что «исторический, а не легендарный Герберт был достаточно гнусной личностью, и воистину только сатана, „единственный специалист“, в состоянии с ним разобраться»¹⁶, называет его беспринципным интриганом, обвиняет в отсутствии французского патриотизма вообще и любви к родной деревне в частности, а также и в прочих грехах. Разумеется, каждый историк волен давать свою оценку тому или иному историческому деятелю, но эта оценка все-таки должна основываться не на эмоциях, а на фактах. Факты же говорят о том, что

¹³ А. В. Минаков, *Символика романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Опыт эзотерического исследования*, Москва 1998, с. 28.

¹⁴ Там же, с. 29.

¹⁵ Н. А. Фигуровский, *История химии*, Москва 1979, с. 18.

¹⁶ А. Зеркалов, *Этика Михаила Булгакова*, Москва 2004, с. 52.

Герберт Аврилакский был человеком твердых политических взглядов, которым не изменял никогда (другое дело, что эти взгляды кому-то могут быть чужды...). Более того, дошедшие до нас, пусть и немногочисленные, свидетельства современников (а не легенды позднейшего происхождения!) рисуют облик человека, которого можно назвать одной из самых привлекательных личностей раннего Средневековья.

Увлечшись обличениями несимпатичного ему исторического деятеля, А. Зеркалов доходит до абсурда: «Во всех известных мне источниках, кроме „Брокгауза – Ефрона”, его называют либо просто „Герберт”, либо по имени, взятому им в сане Папы Римского: Сильвестр II»¹⁷. Что хотел сказать уважаемый автор этой фразой? Похоже, ему представляется, будто Герберт в памяти потомков лишен был фамилии за свою «гнусность»... Но на самом деле родовые фамилии в то время еще не были распространены, и большая часть выдающихся деятелей раннего Средневековья, известна нам сегодня только по имени, с прибавлением того или иного географического названия! Ср.: Вильям Мальмсберийский, Рихер Реймский, Аббон Флёрийский и т. д.

А диакон Андрей Кураев вообще клеветает на Герберта, заявляя: «Герберту также приписывали владение искусством изготовления терафима – говорящей мертвой головы (ср. беседу Воланда с головой Берлиоза)»¹⁸. В вопросе, что такое терафимы, неоднократно упоминаемые в книгах Ветхого Завета, единства мнений у богословов нет до сих пор. Но ведь диакон отнюдь не Священное Писание имеет в виду! В средние века считалось, что терафим – это оракул, изготавливаемый из отсеченной человеческой головы, причем представление это носило явный антисемитский оттенок. На самом деле Герберту (а также Роджеру Бэкону, Альберту Великому, Роберту Гроссетесту и еще нескольким крупнейшим ученым и мыслителям раннего Средневековья) все доселе известные нам легенды приписывают обладание искусством изготовления отнюдь не терафима, а бронзовой искусственной говорящей головы. Согласитесь, есть все-таки весьма существенное различие между благородным, хотя невеждам и непонятным, искусством ученого-механика и мрачным ремеслом черного мага-вивисектора! С какой целью диакон Кураев, если воспользоваться его же собственным определением, «приписывает» Герберту владение искусством изготовления терафима, судить не беремся.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Диакон Андрей Кураев, *«Мастер и Маргарита»: за Христа или против?*, Москва 2005, с. 50.

На фоне таких утверждений относительно мелкие неточности в изложении биографии Герберта и легенд о нем кажутся вполне простительными. Хотя примеры того, как плохое знание исторических текстов подводит обращающихся к фигуре Герберта литературоведов, можно приводить еще долго. Так, из работы в работу кочует (иногда без ссылки) переписанное у академика В. М. Жирмунского утверждение, будто «дьявол сделал его [Герберта. – В. Ш.] папой и всегда сопровождал его в образе черного лохматого пса – один из постоянных мотивов демонологических легенд, впоследствии перенесенный и на Фауста...»¹⁹. На самом деле ни в одной легенде о Герберте сопровождающий его черный лохматый пес не упоминается. Более того, если в Англии и Италии в средние века легенды о Герберте были весьма популярны, то в Германии они распространения не имели, в отличие от легенд о великом немецком ученом и мыслителе Альберте Великом, которого и следует считать важнейшим прототипом доктора Фауста.

Наконец, вряд ли стоит всерьез разбирать выдвигаемые некоторыми авторами версии, будто Герберт Аврилакский был «великим духовным мастером», членом тайных эзотерических обществ, а его имя Булгаков использовал «как тест, как сигнал, как пароль»²⁰ для посвященных. Правда, не очень понятно, о чем и кому этот сигнал должен был сигнализировать, кто и какой на этот пароль должен был дать отзыв! Вообще работы некоторых булгаковедов-«эзотериков» подчас читаются как юмористический рассказ. Так, один из них посвятил свою объемистую книгу доказательству связи булгаковского романа с картами Таро. Появление на страницах романа имени Герберта Аврилакского (римского папы Сильвестра II), по его мнению, «свидетельствует о вводе в роман еще одного ключа Таро – пятого Аркана, „Папа”»²¹. Ну что же, точно так же, например, можно сказать, что о присутствии пятого аркана «Папа» в пушкинском *Утопленнике* свидетельствует строка: «Тятя! тятя! наши сети / Притащили мертвеца»²² – тем более, если вспомнить о мистической составляющей этого стихотворения...

Но если говорить серьезно, то и серьезные работы, как нам кажется, чаще всего не дают убедительного ответа на вопрос, зачем появил-

¹⁹ В. М. Жирмунский, *История легенды о Фаусте*, в кн.: *Легенда о докторе Фаусте*, Москва 1978, с. 266.

²⁰ О. Кондауров, *Евангелие от Михаила. В 2-х томах*, т. 1, Москва 2002, с. 618.

²¹ А. Должор, *Шутливые медитации на медитациях Шута. «Мастер и Маргарита» – Великая Книга Тота*, Москва 2007, с. 31.

²² А. С. Пушкин, *Утопленник*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 2, Москва 1974, с. 151.

ся Герберт на страницах романа. Так, на наш взгляд, наиболее обстоятельный анализ проблемы содержится в монографии Т. Поздняевой²³. Но, к сожалению, наряду с множеством интересных наблюдений, автор предлагает и немало заключений поспешных и более чем спорных. Так, весьма сомнителен тезис о тождестве Герберта и мастера (в которого, согласно предположению Т. Поздняевой, его душа переселилась; почему Герберт не присутствует на балу у Воланда? – «возможно [...] он жил в теле мастера»²⁴). Еще более удивительны ее соображения о том, что Иешуа – не кто иной, как... антихрист (!), проповедующий «мир и добро во имя свое», пусть и не «воплощенный антихрист, а лишь его мыслеобраз, зафиксированный на бумаге „правдивым повествователем”»²⁵. Кажется, до такого не додумывался даже ни один из самых ортодоксальных церковных критиков булгаковского романа... Некритическое использование вторичных литературных источников, смешение исторических фактов и легенд – все это, к сожалению, также не позволило автору выстроить стройный ответ на вопрос о роли Герберта Аврилакского в романе.

Предварительная версия нашего ответа была опубликована в 2002 году²⁶, что позволяет не ссылаться на позднейшие работы других авторов, независимо пришедших к некоторым сделанным в ней наблюдениям. Настоящая работа содержит дальнейшие размышления (возможно, иногда слишком пространные), анализ возникающих при этом ассоциаций (хочется верить, не слишком произвольных) и некоторые новые выводы (разумеется, небесспорные), связанные с заданными выше вопросами.

Известно, что в период работы над романом Булгаков делал многочисленные выписки из разнообразных источников; его рукописи содержат, в частности, перечни имен магов, алхимиков, каббалистов и демонологов²⁷. В них упомянуты ученик Агриппы Неттесгеймского Иоганн Вейер (1516–1588), в своем труде *De praestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis* отрицавший существование ведьм – он считал их больными, нуждающимися в лечении; его ярый противник инквизитор Мартин Антонио Дельрио (1551–1608), автор выдержавшей не менее 20 изданий книги *Disquisitionum magicarum libri sex*; выдающийся

²³ Т. Поздняева, *Воланд и Маргарита*, Санкт-Петербург 2007.

²⁴ Там же, с. 413.

²⁵ Там же, с. 409.

²⁶ В. В. Шилов, *Михаил Булгаков: почему Герберт Аврилакский?*, «Маркетинг успеха» 2002, № 9, с. 137–148.

²⁷ И. З. Белобровцева, С. К. Кульюс, *Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как эзотерический текст*, «Блоковский сборник», вып. XII, Тарту 1993, с. 159.

экономист и юрист (и одновременно автор сочинения *De la demonomanie des sorciers*, в котором обосновывалась необходимость применения пыток против заподозренных в ведьмовстве), Жан Боден (1530–1596). В рукописях Булгакова можно также найти имена Нострадамуса, Раймонда Луллия, Калиостро, Казановы, Якова Брюса и других прославленных магов, астрологов и алхимиков. Так почему же он не выбрал одно из них? Ведь некоторые, в частности, Жак ле Кер и граф Роберт Дадли Лейчестер, сведения о которых Булгаков также выписывал²⁸, в романе появляются – в качестве гостей на балу у Воланда. Кстати, Б. В. Соколов пишет о том, что в романе упоминается «алхимик, маг и чародей» Герберт Аврилакский и что именно он «у Булгакова открывает длинную галерею средневековых мыслителей и государственных деятелей, которых Маргарита позднее видит на балу у сатаны»²⁹. Однако Герберт на балу у сатаны, как мы помним, не присутствует! Поэтому повисают в воздухе следующие слова: «В мире Воланда находят приют не только ученые, но и талантливые люди науки и культуры»³⁰. Не слишком понятно, почему они там находят приют (не говоря уже о противопоставлении «ученые – люди науки»), а главное – ведь именно Герберт этого приюта там и не находит.

Мы же в поисках ответа попробуем проследить за ходом работы Булгакова над диалогом иностранного консультанта с Берлиозом и Иванушкой. Самая ранняя редакция романа (говоря о редакциях, будем придерживаться их классификации, принятой в цитируемых изданиях) вообще не содержала упоминания о цели приезда Воланда в Москву (а глава *Шестое доказательство* со сценой на Патриарших еще не была первой):

– Меня вызвал, – объяснил инженер, причем начинал выговаривать слова все хуже... – я все устраиль...

– А-а... – очень почтительно и приветливо сказал Берлиоз, – это очень приятно. Вы, вероятно, специалист по металлургии?

– Не-ет, – немец помотал головой, – я по белой магии!

Оба писателя как стояли, так и сели на скамейку, а немец остался стоять³¹.

Здесь крайне интересно, что Воланд поначалу представляет себя специалистом по белой магии, что указывает на совершенно иную трактовку писателем его фигуры (считается, что в занятиях белой магией помогают не демоны, а светлые силы).

²⁸ Л. М. Яновская, *Творческий путь Михаила Булгакова*, Москва 1983, с. 250–251.

²⁹ Б. В. Соколов, *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Москва 1991, с. 128.

³⁰ Там же.

³¹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита. Черновые варианты романа. Тетрадь 2. 1928–1929 гг.*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 5, Москва 1997, с. 495.

В третьей редакции, относящейся к 1932–1934 годам, глава получила название *Никогда не разговаривайте с неизвестными*, переместилась в начало романа, а интересующий нас фрагмент был радикально переработан. Точнее, расширен – после слов Воланда (теперь он уже объявляет себя специалистом по магии черной) его собеседники не садятся молча на скамейку, а продолжают расспросы:

- Я – специалист по черной магии.
- Как?! – воскликнул товарищ Берлиоз. [...]
- Виноват... и вас по этой специальности пригласили к нам?!
- Да, да, пригласили, – и тут приятели услышали, что профессор говорит с редчайшим немецким акцентом, – тут в государственной библиотеке громадный отдел старой книги, магии и демонологии, и меня пригласил как специалист единственный в мире. Они хотят разобрать, продават...³²

Но речь, как мы видим, идет пока еще не о рукописях, а о старых книгах, которые хотят разобрать (и продать – представляется, что это намек на происходившую как раз в те годы массовую продажу за границу произведений искусства из музеев СССР). В следующей редакции фрагмента впервые упоминаются «интересные рукописи»:

- Я – специалист по черной магии.
- Как? – воскликнул Берлиоз. [...]
- И вас по этой специальности пригласили в СССР?
- Да, по этой. Пригласили, – подтвердил профессор, поражая приятелей тем, что акцент у него опять появился. – Тут в государственной библиотеке – большой отдел, книги по магии и демонологии... Есть очень интересные рукописи Мирандолы и Рейхлина... Они хотят, чтобы я их разобрал и оценил...³³

Обратим внимание, что то появляющийся, то исчезающий на протяжении всей беседы акцент профессора, который в предыдущих вариантах подчеркивался Булгаковым, здесь только упоминается, но в речи не проявляется. Но самое главное – впервые речь заходит о рукописях и появляются имена их авторов. И Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494), и Иоганн Рейхлин (1455–1522) – это люди, которые, несомненно, могли оставить рукописи, посвященные магии и каббалистике.

В очередной редакции первая глава романа называется *Не разговаривайте с неизвестными!*, упоминание о книгах пропадает (вместе с ак-

³² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита. Черновые варианты романа. 1932–1934 гг.*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 6, Москва 1999, с. 530–531.

³³ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита. Полная рукописная редакция (1928–1937)*, в кн.: он же, *«Мой бедный, бедный мастер...»*, Москва 2006, с. 375.

центом Воланда и уже окончательно), а имена авторов найденных рукописей изменяются:

– Я специалист по черной магии. [...]

– И... и вас по этой специальности пригласили к нам?! – заикнувшись, спросил Крицкий.

– По этой пригласили, – подтвердил профессор, – тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи Бэкона и бенедиктинского монаха Гильдебранда, тринадцатого и одиннадцатого веков... Захотели, чтобы я их разобрал... Я специалист единственный в мире...³⁴

Указание на тринадцатый век говорит о том, что Булгаков имеет здесь в виду не Фрэнсиса Бэкона (1561–1626), великого мыслителя, от мистики весьма далекого, а Роджера Бэкона (1214–1294), выдающегося философа и естествоиспытателя, отдавшего немалую дань алхимии и который, как полагают, был заключен в тюрьму по подозрению в занятиях черной магией³⁵. Появление же имени монаха Гильдебранда в данном контексте, на первый взгляд, действительно кажется необъяснимым. Дело в том, что этот человек прославился как Григорий VII, один из величайших римских пап (понтификат в 1073–1085 годах) и крупнейших деятелей всемирной истории. Будучи архидиаконом при нескольких папах, Гильдебранд много десятилетий являлся полновластным хозяином в Риме. Он стал разработчиком и проводником церковной реформы; в ее центре стояла идея папства как мировой силы, которой безусловно должна подчиняться светская власть. С именем Григория VII связан один из самых драматичных эпизодов мировой истории – покаянное путешествие императора Генриха IV в Каноссу. Сочинения Григория VII ни малейшего отношения к черной магии, разумеется, не имеют. Однако вспомним, что именно Григорий VII был главной мишенью памфлетов кардинала Бенно. Появление в рукописи имени римского папы, ложно обвиненного в связи с дьяволом, как нам кажется, указывает на новый поворот в булгаковских поисках.

И, наконец, в окончательной редакции первой главы, которой возвращено название *Никогда не разговаривайте с неизвестными*, читаем:

– Я специалист по черной магии. [...]

³⁴ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита. Главы романа из пятой, незаконченной рукописной редакции (1928–1937 гг.)*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 8, Москва 1999, с. 339.

³⁵ А. М. Шишков, *Экспериментальная наука Роджера Бэкона*, в кн.: он же, *Средневековая интеллектуальная культура*, Москва 2003, с. 365.

– И... и вас по этой специальности пригласили к нам?! – заикнувшись, спросил он.

– Да, по этой пригласили, – подтвердил профессор и пояснил: – Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист³⁶.

Итак, мы видим, что упорный поиск Булгаковым «подходящего» имени продолжался все время работы над романом. В результате вместо двух имен в тексте осталось только одно, – и это снова имя знаменитого римского папы, не связанного с черной магией! Случайно ли в окончательный вариант не попали имена настоящих чернокнижников? Если бы Булгакову просто было необходимо легко узнаваемое имя мага и колдуна, – он мог бы остановиться едва ли не на любом из имен приведенного выше списка. В этом случае рассматриваемый нами фрагмент текста вряд ли потребовал бы столь кропотливой работы.

Можно предположить, что окончательный выбор был сделан Булгаковым из соображений эстетических. В самом деле, мы видим, как писатель экспериментирует с акцентом Воланда, стремясь к максимальной выразительности диалога. Возможно, и выбор имени служит той же цели? Трудно не заметить, что два последних варианта «звучат» значительно лучше предыдущих. Ведь звонкое имя делла Мирандолы скорее может напомнить о каком-нибудь итальянском художнике эпохи Возрождения – эпохи в современном восприятии «светлой» и «жизнеутверждающей», непосредственно не вызывающей мрачноватых ассоциаций с черной магией. Имя же Рейхлина звучит слишком тускло, скучно, как-то по-бюргерски. Не слишком выигрывает по сравнению с ним и основательное, «приземленное» имя Роджера Бэкона. А вот Гильдебранд – это уже вполне приемлемо. В его тяжеловесном, бронзовом звучании явственно слышится гулкое эхо магических формул, отражающееся от низких сводов алхимической лаборатории... Выбор имени Герберта Аврилакского, на первый взгляд, также мог служить лишь художественным целям. С чисто эстетической точки зрения оба имени представляются равнозначными, безошибочный художественный вкус Булгакова позволил ему найти варианты, обладающие безукоризненным звучанием. Почему же писатель в конце концов все же остановился на имени Герберта? Попробуем высказать предположение.

³⁶ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 9, Москва 1999, с. 167.

Как часто случается, этот сознательный (а может, и неосознанный) выбор придал всему фрагменту текста дополнительную глубину. Здесь могло сыграть свою роль (конечно, предположительное) знакомство Булгакова с биографией Герберта. Так что, может быть, заведомо несправедливо называя Герберта Аврилакского чернокнижником (не забудем, что одним из имен дьявола является «Отец лжи»), Воланд делает намек, который должен был не позволить образованному (или, во всяком случае, начитанному) Берлиозу поверить в даваемое объяснение? Л. Яновская указывает на то, что Берлиоз не понимает и других намеков Воланда³⁷.

А может быть, это намек не Берлиозу, а читателю? Неужели случайно то, что именно на понтификат Сильвестра II пришлась круглая дата – 1000 год от Рождества Христова? Гегель писал о ней:

По всей Европе распространился всеобщий страх, вызванный ожиданием приближающегося страшного суда и верой в близкую гибель мира. Чувство страха побуждало людей совершать бессмысленные поступки...³⁸

Это было время экзальтированного ожидания конца света, пришествия Антихриста, решающей битвы сил добра и зла. По нашему предположению, именно здесь кроется основная причина, по которой Булгаков в итоге предпочел Герберта Гильдебранду!

Заметим, кстати, что для первых читателей романа отнюдь не было очевидно, кем был таинственный иностранец, объявившийся на Патриарших прудах... Достаточно вспомнить запись от 27 апреля 1939 года в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой:

Миша читал *Мастера и Маргариту* – с начала. Впечатление громадное. Тут же настойчиво попросили назначить день продолжения. Миша спросил после чтения – а кто такой Воланд? Виленкин сказал, что догадался, но ни за что не скажет. Я предложила ему написать, я тоже напишу, и мы обменяемся записками. Сделали. Он написал: сатана, я – дьявол. После этого Файко захотел также сыграть. И написал на своей записке: я не знаю. Но я попалась на удочку и написала ему – сатана³⁹.

Сам же В. Я. Виленкин позднее вспоминал, как порадовал Булгакова правильный ответ на его вопрос:

[...] наше восприятие его явно интересовало. Ведь недаром же, прочитав первые три главы, он вдруг задал нам вопрос: «А кто такой Воланд, как по-вашему?» Отвечать прямо никто не решался, это казалось рискованным.

³⁷ Л. М. Яновская, *Творческий путь...*, с. 275.

³⁸ Г. В. Ф. Гегель, *Сочинения*, т. VIII, Москва – Ленинград 1935, с. 352.

³⁹ *Дневник Елены Булгаковой*, Москва 1990, с. 256.

[...] Михаил Афанасьевич, не утерпев, подошел ко мне сзади, пока я выводил своего «Сатану», и, заглянув в записку, погладил по голове⁴⁰.

Л. Яновская считает, что роман Булгакова – «не аллегория и не детектив», что «в нем ничего не нужно разгадывать и расшифровывать» – читатель должен просто узнать Воланда⁴¹. Однако мы видим, что, несмотря на разбросанные в тексте многочисленные – и, казалось бы, явные – приметы, удавалось это не всем читателям. Так, может быть, Булгаков использовал и более тонкие указания? Например, О. Кушлева и Ю. Смирнов пишут, что «Булгаков и в авторской речи озорно подсказывает, кто такой иностранный консультант, воздействуя больше на подсознание читателя, нежели рассчитывая на его рассудочный анализ»⁴². Действительно, отмеченное авторами настойчивое повторение в тексте первой главы романа слогов **чер** и **сер**, вызывающих ассоциацию **черт** – **сера**, вполне может служить этой цели.

Но, полагаем, ассоциативная цепочка: **Герберт Аврилакский** – **Сильвестр II на престоле св. Петра – 1000 год** – **появление Сатаны** вполне могла возникнуть в головах образованных читателей (все-таки в те годы вовсе еще не бывших такой редкостью, как во времена последующие). Ведь, повторим еще раз, Герберт – это один из знаменитейших деятелей раннего Средневековья. Так что противопоставление работы «подсознания» «рассудочному анализу» в данном случае вряд ли целесообразно. Скорее, они дополняют друг друга.

Как нам кажется, остановившись на имени Герберта Аврилакского, Булгаков сделал выбор, поистине достойный гениального художника! Помимо уже отмеченного идеального звучания, это имя неизбежно вызывает у читателя множество ассоциаций историко-литературного характера. Часть из них, наиболее на наш взгляд важных и, что существенно, могущих возникнуть у читателя в первую очередь, была рассмотрена в настоящей работе. Другие, также крайне интересные, но, представляется, менее существенные для булгаковского замысла, заслуживают отдельного рассмотрения.

⁴⁰ В. Я. Виленкин, *Незабываемые встречи*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове*, Москва 1988, с. 298–299.

⁴¹ Л. М. Яновская, *Творческий путь...*, с. 276.

⁴² О. Кушлина, Ю. Смирнов, *Магия слова (Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)*. *Статья вторая*, «Памир» 1986, № 6, с. 117.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Дарио Читати**

Италия

БИБЛЕЙСКИЕ ГЛАВЫ РОМАНОВ МАСТЕР И МАРГАРИТА И ПЛАХА: О БУЛГАКОВЕ И АЙТМАТОВЕ

Евангельский эпизод встречи Иисуса с Пилатом, изложенный во второй главе *Мастера и Маргариты* Булгакова (с этого эпизода начинается роман в романе), использован и в другом знаменитом произведении русской литературы XX века: ту же самую сцену изобразил в романе *Плаха* киргизский писатель Чингиз Айтматов. Конечно, произведения Булгакова и Айтматова существенно отличаются и по художественной ценности, и по масштабности затронутых тем. Роман Булгакова – признанный шедевр мировой литературы, в котором ставятся вечные вопросы Добра и Зла, свободы и власти. *Плаха* в свое время была воспринята и до сих пор воспринимается как символ перестройки – роман, находящийся на полупути между верностью канонам советской литературы и робкой попыткой заявить вслух о злободневных проблемах – распространении наркомании, угрозе ядерной катастрофы, необходимости охраны природы в индустриальном обществе победивших коррупции и бюрократии,

* *Dario Citati* – магистр исторических наук, аспирант Римского университета «Ла Сапиенца».

а также – не столь открыто – о проблеме национальных меньшинств в СССР¹.

Между романами также есть существенные различия, касающиеся использования евангельского материала. В то время, как библейские главы *Мастера и Маргариты* являются результатом глубокого знакомства Булгакова с сочинениями по истории и философии (от Ренана до Штрауса и ФARRARA, от Филона Александрийского до Иосифа Флавия), что позволило писателю создать убедительные описания Иерусалима (Ершалаима) I века нашей эры, Айтматов попал под огонь критики, упрекавшей его в слабом знакомстве с христианством и богословием², а главное – говоря о чисто художественной стороне – в неудачной стилизации беседы Иисуса с Пилатом, язык которой был чересчур близок языку советской публицистики³. Кроме того, нельзя забывать, что Булгаков трудился над романом более десяти лет и неоднократно его перерабатывал, так и не придя к окончательной редакции, а *Плаха* была написана в сжатые сроки: в 1986 году, когда первые главы романа появились на страницах «Нового мира», Айтматов еще продолжал над ним работать⁴.

Нельзя не отметить, что Айтматов заимствовал евангельскую сцену непосредственно у Булгакова. Настоящая статья посвящена сравнению библейских глав в *Мастере и Маргарите* и *Плахе*, что позволит лучше понять их роль в названных произведениях.

Прежде всего, подчеркнем, что у обоих писателей евангельский сюжет, точнее, сюжет, связанный с фигурой Христа, занимает центральное место, и его выбор никак нельзя назвать случайным. Известно, что, приступая к работе над книгой, получившей позднее название *Мастер и Маргарита*, Булгаков задумывал написать роман о Христе и дьяволе, в который позднее влились тема любви и тема судьбы художника в тоталитарном обществе. А вот что рассказывал Айтматов в интервью журналу «Дружба народов» о рождении замысла *Плахи*:

¹ G. Imart, V. Imart, *Le procureur, l'indigène et le billot: une «soupe-à-la-hache»*, «Cahiers du monde russe et soviétique» 1987, Vol. 28, № 1, с. 55–71.

² Нанр., R. H. Pittman, *Chingiz Aytmatov's «Plaha»: a Novel in a Time of Change*, «The Slavic and East European Review» 1988, Vol. 66, № 3, с. 360: «Aytmatov frequently lapses into superficiality, even banality, in the treatment of his ambitious themes».

³ Л. Аннинский, *Скачка кентавра*, «Дружба народов» 1986, № 12, с. 246–252; С. Ломинадзе, *Обсуждаем роман Чингиза Айтматова «Плаха»*, «Вопросы литературы» 1987, № 3, с. 39–40.

⁴ A. Olcott, *What Faith the God-Contemporary? Chingiz Aytmatov's «Plaha»*, «Slavic Review» 1990, Vol. 49, № 2, с. 214.

Сначала возникла новелла о Понтии Пилате и Христе, потом я почувствовал, что ей нужна материальная опора. Тогда появились волки, заметались по свету, организуя сюжетный ход повествования⁵.

Киргизский писатель объяснял связь между собственным выбором и написанным за много лет до *Плахи* романом Булгакова:

Понимал, конечно, понимал, как понимал и то, сколь рискованно идти дорогой, которой шел тогда такой замечательный, очень любимый мною писатель, как Михаил Булгаков. И все равно отказаться от того, что нужно было мне, именно мне, не мог. К тому же мне хотелось иначе расставить фигуры – получилось ли, пусть опять-таки судят другие. У Булгакова не известно, кто сильнее написан – Иешуа или Понтий Пилат. [...] Мне так кажется, что Пилат в *Мастере и Маргарите* несколько отодвигает в тень Иешуа, на фоне внутренне напряженной личности прокуратора Иешуа получился отчасти одномерный, впрочем, Булгаков, может быть, того и хотел. Ну а мне надо было возратить Иисуса в центр, сделать его центрально-смысловой фигурой⁶.

На вопрос, не хотел ли он в каком-то смысле поспорить с Булгаковым, Айтматов отвечает:

Сознательной [полемики] не было, во всяком случае. Просто я писал так, как подсказывала художественная логика *этого* повествования⁷.

Следовательно, при сравнении двух произведений можно исходить из того, что Айтматов заново переписал изображенную Булгаковым сцену встречи Иисуса и Пилата, чтобы Иисус вновь занял в ней центральное место.

Хотя в *Мастере и Маргарите* четыре библейские главы составляют роман, сочиняемый Мастером, они по-разному вводятся в основное повествование: как рассказ Воланда (глава *Понтий Пилат*), как сон Ивана Бездомного (глава *Казнь*), и лишь две последние главы (*Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа* и *Погребение*) относятся к рукописи, которую читает Маргарита. Так, новозаветная история переплетается с двумя основными тематическими линиями булгаковского повествования: прибытием дьявола в Советский Союз и личной историей Мастера.

⁵ Ч. Айтматов, *Как слово наше отзовется* (беседа вел Н. Анастасьев), «Дружба народов» 1987, № 2, с. 238.

⁶ Там же, с. 237.

⁷ Там же, с. 238 (курсив в тексте). В другом интервью Айтматов также признает, что вдохновлялся Булгаковым, однако ему хотелось иначе изобразить столкновение Иисуса и Пилата: См.: Ч. Айтматов: *Цена – жизнь: (Беседа с киргизским писателем записала И. Решина)*, «Литературная газета» № 33, 13 августа 1986.

В *Плахе* встреча Иисуса и Пилата описана в единственной библейской главе, включенной в повествование, состоящее из трех независимых друг от друга сюжетных линий: истории Авдия Каллистратова – исключенного за ересь бывшего семинариста, работающего журналистом и внедряющегося в группу наркоторговцев, истории чабана Бостона и истории волчицы Акбары, красной нитью проходящей через весь роман. Евангельский эпизод представляет собой сон-видение Авдия, который теряет сознание после того, как наркоторговцы сбрасывают его с поезда: ему снится встреча Пилата и Иисуса, и Авдий, очнувшись, предпринимает безнадежные попытки отыскать Христа, своего «учителя».

Вне всякого сомнения, евангельские эпизоды у Булгакова и Айтматова сближает смысловой акцент на теме власти. В обоих романах допрос выливается в настоящее столкновение анархического идеала с непреклонным утверждением собственного могущества. Так, булгаковский Иешуа заявляет, что «всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти»⁸. Айтматовский Иисус также полагает, что

[...] каждый жаждет властвовать хотя бы над одним себе подобным [...] что это есть проклятье рода людского [...]. Погибнут народы в борьбе за владычество, за земли, до основания, до самого корня друг друга изничтожат⁹.

Услышав подобное пророчество, принципиально отрицающее всякую форму власти (и явно далекое от евангельского «**Воздайте кесарево кесарю, а Божье Богу**», Мк. 12:13–17), и булгаковский, и айтматовский Пилат действуют как представители существующего порядка – возможно, порядка несправедливого, но безусловно необходимого. Пилат у Айтматова говорит:

Мир, управляемый властями, не может быть иным. Как он на том стоял, так на том и будет стоять: кто сильнее – у того и власть, и впредь миром будут править сильные. И порядок этот неизменен, как звезды на небе¹⁰.

Заметим, что последняя фраза, в которой земная политическая власть противопоставлена небесной сфере, еще сильнее подчеркивает несовместимость сферы государственной организации и послания, выражающего высшую истину. Кроме того, некоторая «советскость» языка Пилата (которую, повторим, вменяли в вину Айтматову как художественный

⁸ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 5, Москва 1990, с. 32.

⁹ Ч. Айтматов, *Плаха*, Москва 1987, с. 155.

¹⁰ Там же, с. 156.

недостаток, поскольку «это не язык римского прокуратора, скорее язык нынешнего бюрократа районного масштаба»¹¹) означает, что представленную Пилатом власть можно символически понимать и как советскую власть. Фраза булгаковского Пилата «На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия»¹², которая, по мнению Г. Эльбаума, «во многом созвучна некоторым советским лозунгам тридцатых-сороковых годов»¹³, на самом деле, выполняет сходную функцию – решительно подчеркнуть бренность власти Рима, которая прочитывается как метафора сталинской Москвы 1930-х годов, в то время как у Айтматова власть может являться символом советской бюрократии 1980-х. Однако эта тема у Булгакова и Айтматова развивается совершенно по-разному, поскольку сам Айтматов говорит о стремлении вернуть Иисуса в центр повествования. Булгаковский Пилат (не только в трех последних библейских главах, но и уже в главе *Понтий Пилат*) – фигура сложная и неоднозначная, его роль не сводится к тому, чтобы выступать против послания Иешуа. Сомнения, все сильнее одолевающие Пилата во время допроса, столкновение с Каифой после приговора «бродячему философу» и дальнейшие терзания превращают его в куда более масштабного персонажа, чем айтматовский Пилат, который, по справедливому замечанию одного из критиков, играет роль «диалектической опоры» в споре с Иисусом¹⁴.

Иными словами, в то время как у Булгакова история Пилата развивает тему вины и трусости, переплетаясь, таким образом, с историей Мастера и играя ключевую роль в понимании всего романа, у Айтматова фигура прокуратора разработана в меньшей степени, поскольку его роль сводится к тому, чтобы воплощать государство. При этом в *Плахе* упоминаются некоторые детали, содержащиеся в Евангелии от Матфея: например, письмо Пилату от жены, в котором она просит его не осуждать заключенного (Мф. 27:19) и после которого прокуратор пытается подтолкнуть Иисуса отказаться от своих убеждений¹⁵, или знаменитые

¹¹ Н. Анастасьев, *Обсуждаем роман Чингиза Айтматова «Плаха»...*, с. 14.

¹² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 32.

¹³ Г. Эльбаум, *Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова*, Ann Arbor 1981, с. 71.

¹⁴ N. Kolesnikoff, *Biblical Motifs in Chingiz Aitmatov's «The Place of The Skull»*, «Canadian Slavonic Papers» 1998, Vol. XL, № 1–2, с. 25; R. H. Pittman, *Chingiz Aytmatov's «Plaha»...*, с. 371.

¹⁵ M. Ziolkowski, *Pilate and Pilatism in Recent Russian Literature*, в кн.: *New Directions in Soviet Literature: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*, New York 1992, с. 167.

слова «Я умываю руки»¹⁶ (в Евангелии об этом сказано так: «Пилат [...] взял воды и умыл руки перед народом» (Мф. 27:24). Подобные детали способствуют созданию весьма статичного описания Пилата – убежденного защитника порядка, а не переживающего душевные терзания художественного персонажа, как у Булгакова, который опирался на куда более обширный материал, включая апокрифические евангелия.

Более плодотворным представляется сравнение неканонической интерпретации фигуры Иисуса в обоих произведениях. Достаточно отметить, что и в библейских главах *Мастера* и *Маргариты*, и в *Плахе* отсутствует основополагающий элемент христианской религии – Воскресение Христа после смерти, представляющее собой высшее таинство христианской веры, «доказательство» божественной природы Мессии¹⁷. Айтматов рисует Иисуса, прибегая к приемам, которые частично напоминают приемы Булгакова, хотя в целом он держится ближе к тексту Нового Завета (особенно к Евангелию от Матфея), чем автор *Мастера* и *Маргариты*.

Сравнивая булгаковского Иешуа и айтматовского Иисуса, можно выделить три основных момента: во-первых, герой описан **внешне** (то есть, увиден глазами рассказчика), а это в обоих случаях не вполне соответствует Евангелию; во-вторых, герой произносит проповеди, не совпадающие с тем, что говорит Иисус в Евангелии; наконец, подчеркнем явное расхождение с апостольской традицией в том, что касается утверждения, будто ученики исказили смысл послания учителя.

Касательно первого пункта, булгаковеды давно выделили особенности повествования, определившие решительное очеловечивание фигуры Иисуса: начиная с выбора имени – Иешуа Га-Ноцри – «типичного случая остранения, применяемого с целью лишить традиционный образ Иисуса всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно»¹⁸. Отрывок, в ко-

¹⁶ Ч. Айтматов, *Плаха...*, с. 143.

¹⁷ См.: Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла: «если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера ваша. Притом мы оказались бы и лжесвидетелями о Боге, потому что свидетельствовали бы о Боге, что Он воскресил Христа, Которого Он не воскрешал, если, *то есть*, мертвые не воскресают; ибо если мертвые не воскресают, то и Христос не воскрес. А если Христос не воскрес, то вера ваша тщетна: вы еще во грехах ваших. Поэтому и умершие во Христе погибли. И если мы в этой только жизни надеемся на Христа, то мы несчастнее всех человеков. Но Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших. Ибо, как смерть через человека, *так* через человека и воскресение мертвых. Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут, каждый в своем порядке: первенец Христос, потом Христовы, в пришествие Его» (1 Кор. 15:14–24).

¹⁸ Г. Эльбаум, *Анализ иудейских глав...*, с. 10.

тором Иешуа на вопрос Пилата о природе истины отвечает «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова»¹⁹, также можно рассматривать как убедительный пример десакрализации образа Иисуса, ведь он дает прокуратору совершенно неожиданный и не относящийся к сути дела ответ²⁰. К этому можно прибавить, что «Иешуа ничего не знает о своей судьбе [...] у него нет божественного всеведения»²¹. Действительно, ему не только ничего не известно о своем происхождении (Иешуа признается: «Мне говорили, что мой отец был сириец»²²), но главное – он не наделен даром предвидения, поскольку не замечает плетущихся вокруг него интриг, а его смерть на кресте, описанная в ершалимских главах, вовсе не является искуплением²³.

У Айтматова также есть две детали, частично десакрализующие фигуру Иисуса. Первая – это история с крокодилом: во время паузы в допросе Иисуса с Пилатом рассказчик сообщает, что в детстве, катаясь на лодке, Иисус встретился с крокодилом, который чуть не напал на него и не погубил. По замечанию Н. Колесниковой, «как и всякий человек, испытывая страх, маленький Иисус вспоминает о матери и просит прощения за горе, которое может принести ей его смерть»²⁴. Эта странная история действительно дарит айтматовскому читателю заметно очеловеченный образ Иисуса. Однако не стоит забывать, что образ крокодила нередко возникает в Ветхом Завете. Например, морское чудовище, известное под именем Левиафан и описанное в Книге Иова (40:23), согласно некоторым толкованиям могло быть крокодилом²⁵. Если учесть, что в современной культуре Левиафан известен в основном благодаря одноименному сочинению Томаса Гоббса (в котором он олицетворяет абсолютную власть государства), нельзя исключить, что эпизод с крокодилом служит не столько очеловечиванию фигуры Христа, сколько предвещает его столкновение с политической властью, поскольку в своей проповеди он отрицает всякую мирскую власть и отказывается от нее.

Вторая деталь связана с тем, что у Айтматова Христа не распинают на кресте: в романе описан только допрос у Пилата. По мнению англий-

¹⁹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 26.

²⁰ R. Giuliani, *Pilato e il «vangelo secondo Bulgakov»*, «Rivista di storia e letteratura religiosa» 2009, Vol. XLV, № 3, с. 580.

²¹ Л. Яновская, *Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри. В зеркалах булгаковедения*, «Вопросы литературы» 2010, № 3, с. 58.

²² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 26.

²³ Г. Эльбаум, *Анализ иудейских глав...*, с. 44–46.

²⁴ N. Kolesnikoff, *Biblical Motifs...*, с. 20.

²⁵ N. Frye, *The Great Code. The Bible and the Literature*, London 1982, с. 191.

ского исследователя Энтони Олькота, это может говорить о том, что персонаж Айтматова вписывается в исламскую традицию, согласно которой Иисус был пророком, а не Мессией²⁶. Подобное прочтение представляется не вполне убедительным, по крайней мере, по двум причинам. Во-первых, сам Айтматов заявил, что выбрал фигуру Иисуса, а не Магомета (лучше ему знакомую как выросшему в мусульманской культуре) как раз потому, что в исламе отсутствует представление о мученичестве и распятии, равно как и идея прощения²⁷. Во-вторых, на вопрос Пилата «Ты вроде подкидыш, так ли это?» айтматовский Иисус отвечает, явно указуя на Троицу: «Я был „подкинут” моим Отцом Небесным через Духа святого»²⁸. Следовательно, можно сделать вывод, что отсутствие сцены распятия объясняется желанием сосредоточить все внимание на споре Пилата и Иисуса. Вообще, создается впечатление, что нарисованный айтматовским рассказчиком персонаж несколько отходит от Евангелия, но все же не до такой степени, как у Булгакова: Иисус Христос в *Плахе* отличается от Иисуса христианской традиции, но он остается сыном «Отца Небесного». В библейских главах *Мастера и Маргариты* Иешуа – не Мессия, он человек, а не Бог.

Перейдем ко второму пункту – к тому, как сам герой представляет себя читателю, то есть к его проповеди. Мы уже упомянули о том, что обличение власти существенно отдаляет оба романа от Нового Завета, в котором, как известно, Мессия утверждает необходимость земной власти и заявляет, что власть эта от Бога. И айтматовский Иисус, и булгаковский Иешуа говорят о «Царстве истины», которое в обоих случаях представлено не как метафизическая реальность, а как анархическое «общество без цезарей». Однако Булгаков прибегает в основном к аргументам **морального** порядка, в то время как Айтматов делает упор на **социальную** справедливость грядущего мира. Проповедь булгаковского героя основана на убеждении, что «злых людей нет на свете»²⁹. Справедливо подчеркивалось, что представление о природной доброте человека идет вразрез с иудейско-христианской традицией, для которой характерно решительное противопоставление Добра и Зла: следовательно, есть все основания говорить о «толстовстве» образа Иешуа (он рассказывает о своем анархическом идеале, делая слишком большой упор на христианскую идею

²⁶ A. Olcott, *What Faith...*, с. 217–218.

²⁷ Ч. Айтматов, *Цена – жизнь...*, с. 4.

²⁸ Ч. Айтматов, *Плаха...*, с. 160.

²⁹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 29.

любви к своим врагам); совпадение с конфуцианской этикой, в которой также принята эта идея, представляется чисто случайным³⁰.

С другой стороны, в *Плахе* высказывания героя основаны на убеждениях, однозначно свидетельствующих об атеистических (или, по крайней мере, нехристианских) взглядах Айтматова: например, на отождествлении Бога и людей. Показателен в этом отношении следующий отрывок из диалога с Пилатом:

– Постой, Иисус Назарянин, ты отождествляешь Бога и людей?

– В каком-то смысле да. И более того, все люди, вместе взятые, есть подобие Бога на земле. И имя есть той ипостаси Бога – Бог-Завтра, Бог бесконечности, дарованной миру от сотворения его³¹.

Критики пытались отыскать различные источники – как русские, так и западноевропейские, – к которым могут восходить подобные идеи: например, культ Человечества, понимаемого как Верховное существо, у философа-позитивиста Огюста Конта или понятие Богочеловечества, которое развивали в начале XX века богостроители³². Впрочем, очевидно, что некоторые утверждения айтматовского Иисуса (например, «Человек сам судья и сам творец каждого дня нашего...»³³, или то, что он говорит о Втором пришествии: «Не я [...] приду, воскреснув, а вы, люди, приществуете жить во Христе, в высокой праведности, вы ко мне придете в неизвестных грядущих поколениях»³⁴) почти что противоречат христианству. Мысль о том, что царство истины совпадает с установлением социальной справедливости и что сам человек, опираясь на разум и свободную волю, должен дорасти до него, – дань, которую писатель вынужден платить социалистической риторике.

Однако если присмотреться, можно сказать, что послание, которое несет Иисус Айтматова, представляет собой попытку (вероятно, не очень удачную) найти компромисс между распространенным в атеистической культуре культом человека и новозаветной проповедью. Например, проводимая в библейской главе *Плахи* мысль о том, что люди подобны богам, может уходить корнями в Священное Писание. В Евангелии от Иоанна сказано:

³⁰ Г. Эльбаум, *Анализ иудейских глав...*, с. 41–42.

³¹ Ч. Айтматов, *Плаха...*, с. 153.

³² R. Jacquenoud, «*Plaxa*» de Čingiz Ajtmatov: roman social ou mystique?, «Revue des études slaves» 1991, Vol. LXII, № 3, с. 700–701.

³³ Ч. Айтматов, *Плаха...*, с. 154.

³⁴ Там же.

Иисус отвечал им: не написано ли в законе вашем: Я сказал: вы боги? Если Он назвал богами тех, к которым было слово Божие, и не может нарушиться Писание, – Тому ли, Которого Отец освятил и послал в мир, вы говорите: богохульствуешь, потому что Я сказал: Я Сын Божий? (Ин. 10:34–36).

Эти новозаветные строки непосредственно связаны с Ветхим Заветом – точнее, с одним из Псалмов Асафа, где говорится: «Я сказал: вы – боги, и сыны Всевышнего – все вы; Но вы умрете, как человеки, и падете, как всякий из князей» (Пс. 81:6–7). Можно утверждать, что Айтматов остается верен библейскому материалу, который в данном случае нелегко поддается богословскому толкованию³⁵, смешивая его с элементами советской культуры и преобразуя таким путем послание Иисуса в обращенный ко всем людям призыв к нравственному самосовершенствованию во имя строительства нового, справедливого будущего.

Последнее, на чем стоит остановиться, – разрыв с апостольской традицией: оба писателя рисуют героя-одиночку, идеи которого не были поняты. Заявив на допросе, что Левий Матвей неправильно записал его слова, Иешуа сетует: «Эти добрые люди [...] ничему не учились и все перепутали, что я говорил»³⁶. Похожие слова произносит айтматовский Иисус:

В жизни всегда так – любую великую мысль, родившуюся на благо людям, достигнутую в прозрениях и страданиях, молва, передавая из уст в уста, вечно искажает во зло и себе и истине. Вот к чему я речь веду, наместник, – к тому, что те небылицы, которыми ты веришь, есть молва, а истина в другом³⁷.

Следовательно, и в *Мастере и Маргарите*, и в *Плахе* отрицается возможность передать знание ученикам: таким образом, проводится мысль о том, что новозаветное предание не является правдивым (у Булгакова), а также о том, что ни одна Церковь не может считаться хранительницей истинного учения (у Айтматова именно так считает его главный герой, Авдий).

Итак, что же можно сказать о фигуре Христа в библейских главах обоих романов?

³⁵ По мнению ряда критиков, в отрывке из Псалмов, на который ссылается евангельский Иисус, содержится намек на распространенное в древнем иудаизме многобожие, в то время как традиционное толкование связывает божественную природу людей с теократией: люди становятся «богами», потому что в древнем Израиле законы исполнялись во имя Божие.

³⁶ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 24.

³⁷ Ч. Айтматов, *Плаха*..., с. 152.

В случае Булгакова ответ (речь идет только о библейских главах) вполне очевиден, по крайней мере, в одном отношении: Иешуа отказано в божественной природе. Слишком многое говорит об исключительно человеческой природе этого персонажа, которого можно рассматривать как «авторское воплощение идеала положительного человека»³⁸. Скажем больше: как отмечал еще Виноградов, Иешуа со своей самоотверженностью и готовностью отважно принять свою судьбу превращается для Булгакова в нравственный идеал – в том числе, в противоположность Мастеру, который уступает давлению и, подобно Пилату, совершает грех трусости³⁹.

Куда сложнее определить айтматовского Иисуса, для которого, как представляется, характерно неоднозначное сочетание богочеловеческой природы и элементов, обусловленных идеологией. Самое главное и заметное расхождение с новозаветным Иисусом связано с посланием, которое он несет: как отмечалось, речи айтматовского героя больше подходят революционеру, а не носителю сверхъестественной истины. Тем не менее, в отличие от булгаковского Иешуа, у героя Айтматова сохраняются некоторые черты, заимствованные из Нового Завета. Это не только упоминание о Троице, но и другие детали. Например, в начале библейской главы рассказчик вспоминает о триумфальном входе в Иерусалим, когда толпа приветствовала ехавшего на осле Иисуса⁴⁰, – эту сцену, говорящую о признании Иисуса Мессией, описывают все евангелисты⁴¹. Показательно, что эта деталь отсутствует в *Мастере и Маргарите*, Иешуа говорит:

У меня и осла-то никакого нет [...]. Пришел я в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто мне ничего не кричал⁴².

Несмотря на то, что айтматовский Иисус ставит знак равенства между Богом и людьми, он открыто говорит о существовании загробной жизни:

В загробном мире беззвучно дух витает, как тень в воде [...]. Ведь то совсем иная сфера, иного, не подлежащего познанию бытия. И времени течение там иное, не подлежащее земному измерению⁴³.

³⁸ В. И. Немцев, *Михаил Булгаков: становление романиста*, Самара 1991, с. 115.

³⁹ И. Виноградов, *Завещание мастера*, «Вопросы литературы» 1968, № 6, с. 68.

⁴⁰ «Он въезжал в городские ворота на серой ослице с молодым осликом позади», Ч. Айтматов, *Плаха...*, с. 136.

⁴¹ Мф. 21:1–11; Мк. 11:1–10; Лк. 19:29–44; Ин. 12:12–15.

⁴² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 28.

⁴³ Ч. Айтматов, *Плаха...*, с. 157.

И если в *Мастере и Маргарите* Иешуа произносит единственную фразу, отсылающую к метафизическому измерению («Бог один, в него я верю»⁴⁴), в *Плахе* Иисус неоднократно повторяет, что он Сын Божий: «Мне не от чего отречься, правитель, те слова предопределены Отцом моим, я обязан был донести их людям, исполняя волю Его»⁴⁵.

Однако если попытаться оценить значение библейских глав в двух романах, получится совершенно противоположная картина, поскольку и у Булгакова, и у Айтматова перспектива словно меняется на обратную. Очеловечив и десакрализовав фигуру Христа, Булгаков, тонко используя апокрифы и труды историков, поручает своему герою сыграть главную роль в достижении развязки романа, дарует ему способность творить чудеса. Библейские главы (будь то роман Мастера, рассказ Воланда или сон Ивана Бездомного) представляют собой не только повествование внутри основного повествования: на метаисторическом уровне финала ершалимский план действия сливается с московским, причем именно фигура Иешуа – ключевой элемент, обеспечивающий возможность подобного слияния.

Как отмечалось, «несмотря на неритуальный характер булгаковско-го прочтения, за Иешуа сохраняется прерогатива, которая в христианстве принадлежит Иисусу Христу, – отпускать грехи»⁴⁶. Нравственная проблематика, соединяющая два плана повествования, связана с грехом трусости, который связывает жившего в Иерусалиме в I веке нашей эры Пилата и живущего в Москве 1930-х Мастера. Обоим по просьбе Иешуа даровано прощение: приносит его Воланд, подтверждая таким образом, что он, хотя и выступает в обличье нечистой силы, на самом деле – положительный герой. Сбывается обещание, данное в гетевском эпиграфе: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». И если Мастеру в награду дарован покой, Пилат «ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье»⁴⁷. Эта деталь никак не может быть случайной, справедливо подчеркивалось: Иешуа прощает Пилата весной, в полнолуние, то есть в Пасхальную ночь⁴⁸.

В христианской традиции Воскресение Христа – высшая тайна веры, причем, по крайней мере, в двух отношениях. С богословской точки зрения оно доказывает божественную природу Мессии и, следовательно,

⁴⁴ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 33.

⁴⁵ Ч. Айтматов, *Плаха*..., с. 139.

⁴⁶ R. Giuliani, *Pilato e il «vangelo...»*..., с. 588.

⁴⁷ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 33.

⁴⁸ R. Giuliani, *Pilato e il «vangelo...»*..., с. 589.

является доказательством Боговоплощения («И Слово стало плотию и обитало с нами», Ин. 1:14). В широком историко-нравственном смысле Воскресение означает окончание Страстей Господних, то есть страданий и распятия ради спасения человечества. В *Мастере и Маргарите* о Воскресении в библейских главах не говорится (Иешуа описан в них лишь как человек), однако тема спасения звучит в связи с прощением, дарованным Пилату и Мастеру. Можно ли утверждать, что «бродячий философ», о котором рассказано в ершалаимской части романа, в финале книги вновь превращается в Иисуса Христа? Ответить на этот вопрос сложно, поскольку нам точно не известно, как относился Булгаков к христианской вере, особенно в трагические 1930-е годы, когда шла работа над романом. Однако трудно отрицать, что, несмотря на отсутствие религиозного духа в конфессиональном и догматическом смысле этого слова, Булгаков испытывал сильную тягу к сверхъестественному, что ярко проявилось в романе⁴⁹. Это сверхъестественное носило необычный, вероятно, еретический характер, но оно явно ощущается при переходе от грубого реализма, с которым написаны библейские сцены, к финальным сценам. Благодаря Иешуа сюжет романа приходит к развязке, Пилат получает прощение, а Мастеру даруется «вечный приют»: определение «вечный» указывает на неземное существование, а связь со словом «покой» лишь усиливает этот смысл, поскольку оно напрямую восходит к Писанию (Иисус говорит: «Я успокою вас», Мф. 11:28)⁵⁰.

В каком-то смысле в романе Айтматова применяется противоположный прием: объявив, несмотря на всю неоднозначность описания героя, что Иисус является сыном Божиим, рассказчик продолжает повествование, которое так и не открывается трансцендентальному измерению. В целом евангельская история в романе выполняет функцию парадигмы и вводит нечто вроде **мистики** поражения, к которой испытывают тягу положительные герои романа. Наиболее яркий пример тому – Авдий Каллистратов. Имя этого героя также восходит к Библии, как неоднократно подчеркивает в романе сам Айтматов⁵¹: Авдий, служивший в храме Ильи, упоминается в Книге Царств (3 Цар. 1–18), но главное – в Би-

⁴⁹ F. Flamant, *La question religieuse dans «Le Maître et Marguerite»*, «Revue des études slaves» 1989, Vol. LXI, № 3, с. 267.

⁵⁰ C. G. De Michelis, *Il tredicesimo apostolo. Evangelo e prassi nella letteratura sovietica*, Torino 1975, с. 93.

⁵¹ Главарь наркоторговцев Гришан, беседуя с Авдием, говорит: «Имя-то редкое какое, библейское, – нарочито растягивая и смакуя слова, размышлял Гришан. – Авдий – определенно имечко церковноприходского разлива, – задумчиво заключил он», Ч. Айтматов, *Плаха...*, с. 116.

блии есть Книга пророка Авдия, самая краткая из ветхозаветных книг (Авд. 1–21). Связанный с такими персонажами Достоевского, как старец Зосима⁵², или, скорее, князь Мышкин⁵³, Авдий Каллистратов, по сути, является «автором» айтматовского евангелия, поскольку именно он видит во сне встречу Иисуса с Пилатом. В собственной жизни Авдий проходит те же этапы, что и айтматовский Иисус. После того, как его выгоняют из семинарии и ему удается стать своим среди анашистов, он беседует с их главарем Гришаном: по своему содержанию эта беседа предваряет допрос у Пилата. «Над ними обоими – и над Христом, и над Авдием – властвует предопределенность: они оба обречены служить своей идее, своему предназначению»⁵⁴. Смелость принять свою судьбу, страдания, которые он претерпевает за то, что не отрекается от своих убеждений, сближают историю Авдия с историей его «учителя». Связь между двумя историями подчеркивает парадигматическую функцию, которую у Айтматова выполняет евангельское предание: Иисус – мученик, пример для подражания, ведь для него верность идее важнее собственной неприкосновенности и личного спасения. С этой точки зрения роман можно рассматривать как одну из литературных переработок идеала, выраженного в средневековом сочинении *О подражании Христу*: «герой пытается уподобляться Христу и жить, как бы жил Христос»⁵⁵.

Следовательно, Айтматов, писатель-атеист, использует новозаветный эпизод как **миф**, который служит ему источником вдохновения: возможно еще и поэтому он не до конца очеловечивает в библейской главе фигуру Иисуса, чтобы она оставалась для всех людей вечным и до конца недостижимым образцом для подражания. Трагическую судьбу Иисуса Христа повторяют многие положительные герои: им уготована плаха, смерть, однако они все равно стремятся к добру. В рассказанных в романе историях повторяется противопоставление Добра и Зла, присутствующее в библейской главе: как Иисус противопоставлен Пилату, так и у Авдия есть антагонисты – наркоторговцы (прежде всего, Гришан); честный труженик чабан Бостон противостоит коварному Барзабаю; даже

⁵² J. B. Broodward, *Aitmatov's Second Novel*, «Slavic and East European Review» 1991, Vol. 69, № 2, с. 207.

⁵³ G. L. Browning, T. F. Rogers, *Chingiz Aitmatov's «The Executioner's Block»: Through Dreams a Confrontation with Existential Good and Evil*, «Russian Review» 1992, Vol. 51, № 1, с. 77.

⁵⁴ А. И. Павловский, *О романе Чингиза Айтматова «Плаха»*, «Русская литература» 1988, № 1, с. 112.

⁵⁵ К. Кириллова, *Литературное воплощение образа Христа*, «Вопросы литературы» 1991, № 8, с. 67.

волчица Акбара постоянно противопоставляется людям, которые ведут на нее охоту и из-за которых ее волчата гибнут в степи.

В заключение можно сказать, что, хотя Айтматов, безусловно, многим обязан Булгакову, *Плахе* далеко до высот *Мастера и Маргариты*. Однако связь с Михаилом Афанасьевичем проявляется уже в том, что киргизский писатель возвращает забывшей о Боге советской культуре тему Христа, причем отводит ей центральное место, а эта тема имеет особое значение не только для верующих, но, принадлежа к общему культурному наследию, волнует и увлекает даже неверующих.



**ДРАМАТУРГИЯ
МИХАИЛА БУЛГАКОВА**

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Ольга Константиновна Страшкова**

Россия

ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ МИХАИЛА БУЛГАКОВА: ШТРИХИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Театрально-драматургический текст Михаила Булгакова складывается из нескольких составляющих: 1) собственно драматургических произведений (оригинальные пьесы, инсценировки, либретто), 2) истории сценического воплощения драматических произведений, 3) отношения драматурга к театру и с театром – воссоздающих особый тип художественного мышления Мастера Булгакова.

Современное российское булгаковедение, начавшее свое развитие в 60-е годы XX века, достаточно объемно разрабатывает последний аспект, связанный с биографией художника и автобиографическими аллюзиями, реминисценциями в произведениях о театральной жизни, так как к этим исследованиям подключены не только литературоведы, но и театроведы, искусствоведы, мемуаристы (актеры, режиссеры, театральные деятели). Не однажды исследователи обращались к *Театральному роману (Записки покойника)*, который является феноменальной исповедью писателя-драматурга, раскрывающей творческие метания души

* Доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской и зарубежной литературы Ставропольского государственного университета.

художника, навсегда связанного с театром. Булгаков не отделял себя от театра, осознавая себя одновременно писателем, драматургом и режиссером. Неслучайно мэтр Станиславский отмечал режиссерские способности Булгакова и предполагал в нем наличие актерского дарования.

Сам о себе Михаил Булгаков сказал, что проза и драматургия для него, как правая и левая рука пианиста¹. Многие исследователи драматургического и эпического наследия художника доказывают, что он был более драматург, насыщая эпическое повествование театральными эффектами. «Он ощущал жизнь как действие», – подчеркивал в похоронной речи друг Булгакова А. Файко. И еще: «Когда Михаил Афанасьевич писал свой последний роман, он писал тоже как драматург»².

Булгаков почти всегда участвовал в процессе сценического воплощения своих пьес, часто переделывая их в соответствии с творческими представлениями режиссеров, актерской труппы, требованиями времени, иногда без внешнего сопротивления, но всегда с душевной болью. Так это было с режиссерскими «несовпадениями» при постановке пьесы *Дни Турбиных*³. Совершенно трагична судьба пьесы *Мертвые души*: на протяжении двух лет репетиций сложились два лагеря, две концепции восприятия гоголевского творчества и две позиции в понимании принципов сценической интерпретации эпического произведения⁴. Когда Булгаков весной 1930 года стал выполнять заказ МХАТ, он, будучи уже опытным драматургом, создателем автоинсценировок, был убежден, что *Мертвые души* инсценировать нельзя, невозможно приспособить грандиозное лиро-эпическое произведение к законам зрелищного искусства. Поэтому он создает оригинальную пьесу «по мотивам» поэмы Гоголя и других его художественных и эпистолярных произведений. Получился совершенно иной текст с главным персонажем – носителем гоголевских чувств и мыслей (Автор, Чтец, Ведущий) «Первым в пьесе». Но Немирович был после прочтения «в ужасе и ярости»⁵, и Булгаков вместе с ре-

¹ Цит. по: А. М. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Москва 1986, с. 39.

² *Советские писатели. Автобиографии*, т. 3, Москва 1966, с. 99.

³ См.: Л. Климова, К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, в кн.: *Проблемы теории и практики русской советской режиссуры (1925–1932)*. Сборник статей, Ленинград 1978, с. 34.

⁴ См. об этом в первых работах о художественной рецепции *Мертвых душ*: Б. Ф. Егоров, М. А. Булгаков – переводчик Гоголя, «Ежегодник РО Пушкинского дома на 1976 год», Ленинград 1978, с. 57–71; К. Л. Рудницкий, «*Мертвые души*» МХАТ – 1932, в кн.: *Театральные страницы*, Москва 1979, с. 145–185; А. Мацкин, *На темы Гоголя. Театральные очерки*, Москва 1984.

⁵ В. Сахновский, *Работа режиссера*, Москва – Ленинград 1957.

жиссером В. Сахновским, художником В. Дмитриевым все лето работали над постановкой совершенно необычного, выстроенного по принципу монтажа спектакля, который держался на образе печального лирика Гоголя, и образе-символе города Рима, где создавалась гоголевская поэма.

Но замыслу соавторов (Булгаков, Сахновский, Дмитриев) не дано было осуществиться. В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский создали другой спектакль, разрушив творческую концепцию Булгакова, уничтожив и Рим, и Чтеца, и его поклонника, и творческий экстаз, зримо воплощенный в действии. Позже Сахновский с грустью вспоминал:

В наших предварительных планах, когда мы встречались с Булгаковым в кабинетах наверху, летом в пустом театре, грубая, глубоко натуральная канва действия, совершенно реальные и знакомые нам лица переливались в отдельных сценах в фигуры фантастические⁶.

Станиславский создал трехактную комедию – инсценировку, утратившую гоголевскую идею о тайности России, неповторимости ее души. А в душе Булгакова вновь начала тлеть горечь, трагическое ощущение изгнанничества, невозможности преодолеть нежелание понять и принять его художественную идею. И каким-то нелепым издевательством над творческой личностью является публикация в репертуарном сборнике *Молодежная эстрада* (№ 6 за 1951 год) инсценировки (созданной К. Станиславским, но под именем М. Булгакова) *Мертвых души* как пьесы, рекомендованной для постановки самодеятельными театрами. Это лишь один пример разрушения творческой мечты художника, но известно, что ни одно драматическое произведение Михаила Булгакова не было безоговорочно принято театральной средой. Даже пьеса *Дни Турбинных*, несколько лет находившаяся под патронатом Сталина, имела сложную сценическую судьбу, разделив трагическую судьбу самого драматурга. Однако, несмотря на чрезвычайно сложные отношения с театром, драматург Булгаков никогда не предавал его, не покидал, создавая оригинальные пьесы, работая официальным сценаристом (в театре Вахтангова) или либреттистом (в Большом театре).

Драматургическое наследие Михаила Булгакова составляет 12 разножанровых произведений для театра (было еще пять ранних, владикавказского периода, в 1920-е годы поставленных во Владикавказе, но их тексты утрачены, а за образец принимается найденный режиссерский экземпляр пьесы *Сыновья муллы*); 3 инсценировки для сцены классических повествовательных произведений большого жанра: *Война и мир* Л. Толстого,

⁶ Там же, с. 212.

Мертвые души Н. Гоголя, *Записки Пиквикского клуба* Ч. Диккенса (Пьесу *Дон Кихот* по мотивам романа Сервантеса можно рассматривать как оригинальное произведение); 2 киноинсценировки (*Ревизора* и *Мертвых душ* Н. Гоголя); 4 оперных либретто (*Минин и Пожарский*, *Петр Великий*, *Рахель*, *Черное море*). Кроме этого, в последнем многотомном издании с комментариями В. Лосева опубликована пьеса Мольера *Скупец* в переводе Булгакова. Только завершённые произведения драматургического рода – целый театр, беспрецедентный по своему жанровому разнообразию, антология жанров; и каждая жанровая форма по сравнению со сложившимся канонem чем-то обогащена и обновлена, выявлены ее дополнительные структурно-содержательные возможности, отражающие феноменальность художественного мышления М. Булгакова.

Вскоре после смерти писателя комиссия по литературному наследству приняла решение (4 мая 1940 года) печатать сборник его драматургических произведений, и отобрала для этого 6 пьес: *Дни Турбиных*, *Бег*, *Дон Кихот*, *Мольер (Кабала святош)*, *Пушкин (Последние дни)* и *Иван Васильевич*. Издание сборника задержалось. Лишь в 1955 году вышли в свет в издательстве «Искусство» два произведения: *Дни Турбиных* и *Последние дни*. В 1960-е годы один за другим были изданы сборники *Пьесы* (1962) со вступительной статьей П. Маркова и комментариями К. Рудницкого и *Драмы и комедии* (1965) со вступительной статьей В. Каверина. Давняя программа комиссии по литературному наследству была выполнена и даже перевыполнена включением в последний сборник оригинальной комедии *Полоумный Журден* и публикацией в журнале «Звезда Востока» (1967, № 7) фантастической комедии *Блаженство*. Интересные образцы булгаковской комедиографии (*Зойкина квартира*, *Багровый остров*, *Адам и Ева*), историческая пьеса о революционном движении на Кавказе в начале века *Батум*⁷ опубликованы позже.

Художественный мир драматургических произведений Михаила Булгакова – безграничный предмет исследования типологических черт их поэтики, что позволяет здесь обозначить лишь наиболее актуальные, как думается, для изучения творческой палитры драматурга: гротеск как художественный прием, пародирование, прием «театр в театре».

При всей трагичности судьбы (и своей личной, и своих драматургических опытов), трагичности мировоззрения, в произведениях М. Булгакова звучат комические мотивы, внезапно, но и вполне закономерно

⁷ Описание самого большого архива Булгакова в Государственной библиотеке им В. И. Ленина дала еще М. О. Чудакова в статье *Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя*, «Записки отдела рукописей ГБЛ», вып. 37, Москва 1976.

появляются гротескные образы, воссоздающие художественное целое «трагикомедии» жизни и сценического действия – сообразно призыву участников совещания при Наркомпросе и Агитпропе при ЦК «строить мосты к новому зрителю», к его сердцу. Однако уже первая пьеса, «срисованная» с муравейников московских дворов, вызывала непонятные ощущения от смещения смешного и ужасного. Смещение эмоциональных и смысловых пластов осложняло даже поиск жанрового определения *Зойкиной квартиры*: автор называл ее «трагическим фарсом», режиссер театра Вахтангова – «трагической буффонадой», рецензент берлинского спектакля – трагикомедией. Основным художественный прием первой пьесы (1925) Михаила Булгакова – сатиры на «дрянь» (в духе стихотворения В. Маяковского *О дряни*), которая вылезла из всех углов и выросла, как накипь, на идее нового жизнотворчества в период НЭПа, – гротеск. Фактически драматург следовал концепции Гегеля, видевшего в гротеске смещение борющихся друг с другом элементов комического и трагического

Саму форму создания гротескного пространства и гротескных образов Булгаков разрабатывал еще в «журнальный» период творчества. В *Зойкиной квартире* драматург собрал нэповские типы, совершенно противоречащие идеалам нового прокламируемого общества; кажущиеся утрированным воплощением «антигероя», они взяты из реальной действительности. Вместо «прозодежды для жен рабочих и служащих» авантюристка Зоя Пельц «сшивает» белыми нитками состояние, устроив дом свиданий для новой касты «совслужащих», закрывая глаза на «наркобизнес» китайской прачечной. Эфемерные предприятия, несоответствие «вывески» истинным целям определили основу художественного гротеска. Персонажи с парадоксальными именами – Обольянинов, Аметистов, Аллилуя, Гусь-Ремонтный и др. – действуют как будто в жизненной ситуации, но отличаются абсурдностью поступков и реплик, «антиповедением», отрицающим нормы общепринятых ценностей. И это «антиповедение»⁸ – признак гротескной поэтики так же, как и мимикрия, двойная игра. Манюшка – горничная и племянница Зои; «модельщицы» – они же феи услады Зойкиных «гостей»; китайцы – работники прачечной – наркодиллеры (в современной лексике). В Зойкиной квартире собираются лицедеи: взяточник Аллилуя пытается предстать носителем новой законопослушной административной силы; директор треста Гусь-Ремонтный занят не производственными проблемами, а по-

⁸ См.: С. Е. Юрков, *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре XI–нач. XX вв.*, Санкт-Петербург 2003, с. 32.

иском любовных утех; Аметистов постоянно меняет маски. Все принимают участие в какой-то фантазмагорической игре. Зоя Пельц так и говорит председателю домкома: «Да разве с вами можно без приема, вы человека без приема сгложете и не поморщитесь». Мифологизированное общественное сознание, формируемое лозунгами новой власти (ими изобилует речь Аметистова и Аллилуи), в пьесе Михаила Булгакова создает смещение пластов, двойное дно, ситуацию театра абсурда. Выписанные взаимоотношения персонажей, даже «любовная» интрига (Гусь и Алла), нелепое убийство Гуся, не вызвавшее в ком-либо сочувствия, мистическое Мертвое тело, под аккомпанемент которого завершается действие, – все это воплощение гротескного художественного сознания драматурга, восходящее, безусловно, к гоголевской и щедринской традиции. В следующих пьесах (*Адам и Ева*, *Блаженство*, *Иван Васильевич*, *Бег*) Булгаков также обращается к поэтике гротеска, усиливая в *Беге*, *Кабале святош*, *Полоумном Журдене* мотив двойничества.

Гротескность изображаемой сценической (и несценической) действительности в *Зойкиной квартире* подчеркивается тончайшим художественным приемом, известным по драматургии А. Чехова, А. Блока, Л. Андреева, – музыкальными, звуковыми ремарками. Они заполняют пространство какофонией звуков с улицы, из репродуктора, граммофона. В первой же афише, предваряющей действие, отмечается: «За окнами двор громадного дома играет как страшная музыкальная табакерка»⁹, – и воспроизводится звуковой фон закручивающегося авантюрного сюжета, построенного на соревновании персонажей в искусстве лжи. У каждого из них своя «музыка». Зойка начинает сцену, «напевая польку», задавая ритм общению с домоуправом Аллилуей и театральному сочувствию Обольянинову. У этого тапера-наркомана своя музыкальная тема, выражающая ностальгию по невозвратному: «Напоминают мне они другую жизнь»; это напоминание парадоксально сочетается с исполнением им народной плясовой песни *Светит месяц*. Откровенно гротескного «мерзавца» Аметистова сопровождает романс *Вечер был, сверкали звезды*, сентиментально-романтический лад которого совершенно противоречит авантюрному «ладу» героя. Мымра – штатная девица зойкиного дома свиданий – запекает *Покинем край, где мы так страдали*. Общий музыкальный тон создается в начале действия темой Шаляпина: *На земле весь род людской* и позже гитарным – *Эх раз, еще раз*. И завершается действие *Зойкиной квартиры* вскриком мистического Мертвого тела: «Ехать, так

⁹ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 4, Москва 2009, с. 99. В дальнейшем цитация по данному изданию.

ехать, сказал попугай» и звуками марша («Валится к пианино и играет бравурный марш»). Автор намеренно воспроизводит все звуки «страшной музыкальной табакерки», (художественный прием, повторяемый в *Адаме и Еве*, *Блаженстве*, *Александре Пушкине*, *Багровом острове*, восьми снах *Бега*, *Полоумном Журдене*), создавая фантазмагорическую картину действительного / недействительного существования, казалось бы, точных слепков с натуры, сочетая комический эффект с трагическим, горьким взглядом на новый мир, перенасыщенный гротескными реалиями. Особенность художественного мышления Булгакова состояла в том, что параллельно с трагическими коннотациями гротеска в драматургических опытах существовало комическое, которое Н. Г. Чернышевский рассматривал как внутреннюю пустоту и ничтожность образов, прикрывающихся внешностью, имеющих притязание на содержательность и значимость. Гротеск создается смещением фантастической и реальной плоскостей сценического действия. В *Зойкиной квартире* нет второго, фантастического, плана, как в *Адаме и Еве*, *Блаженстве*, *Иване Васильевиче*, гротеск формируется путем искажения действительности, обострения «невероятностей», ее составляющих. Булгаков намеренно искажает все формы окружающего мира, строя сценическое пространство по принципу «от противного», сближая разные планы развития и аргументации парадоксальной точки зрения.

Не случайно именно в 1920-е годы начинается процесс теоретического осознания русской филологической мыслью гротеска как понятия. «Формалисты» Б. Эйхенбаум и В. Шкловский сближали толкование гротеска с «остранением». И необходимо отметить, что именно принцип «остранения» ситуации и образов, основанных на их обострении, прослеживается в *Зойкиной квартире*. В. В. Виноградов в 1921 году рассматривал гротеск как мир «фантастической чепухи», «новой логики вещей», утверждая, что гротеск – форма отражения общественной жизни¹⁰. Однако наиболее точно соотносится с кодом булгаковского гротеска формулировка, данная в 1925 году Я. Зунделовичем, который понимал под ним

Такую направленность действий и положений, при которой утрируется какое-нибудь явление путем перемещения плоскостей, в которых это явление обычно строится. Получающееся таким образом воспроизведение известного явления «остраняет» (термин ОПОЯЗа – от слова «странный») его

¹⁰ См.: В. Б. Шкловский, *Искусство как прием*, в кн.: он же, *Гамбургский счет*, Москва 1990, с. 63; Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, в кн.: он же, *О прозе*, Москва 1969; В. Виноградов, *Натуралистический гротеск*, в кн.: он же, *Статьи*, Москва 1976, с. 47.

в сторону или комедийной плоскости, или, наоборот, трагической углубленности¹¹.

Последнее замечание, сделанное современником Булгакова о двух направленностях гротескного видения, соотносится с нашим представлением о природе булгаковского художественного мышления, объединяющего комическое и трагическое в едином текстовом пространстве¹². Собственно анализ драматургического наследия Михаила Булгакова позволяет выявить типологические черты гротеска, актуализирующего трагическое мировидение автора.

Для булгаковского гротеска, отражающего авторское отношение к месту нового человека в новом социуме, характерны: амбивалентность верха – низа, «начало и конец метаморфозы» (М. Бахтин); стремление «объективировать» противоречия и возвыситься над ними, с одной стороны, а с другой – «как бы пребывание в плену у противоречия» (Ю. Манн); «сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого», свойственное реалистическому гротеску; преобразование действительности при помощи фантазии, являющейся адекватной формой выражения мироощущения художника. Гротеск в творчестве Михаила Булгакова создавался за счет «пересоздания действительности», при котором подчеркивается иллюзорность сконструированной модели сценического пространства, «срисованного» с жизни.

Зойкина квартира, по утверждению В. Новикова, – это «фантазмагория старого мира, изнанка НЭПа, показ его гримас, чуждых советской действительности»¹³. О «чуждости» здесь спорить не место, а вот фантазмагорическая картина создается благодаря обобщающей силе гротескного изображения парадоксального несовпадения идеи строительства нового социалистического общества и ее опошления новыми строителями. Художественный прием гротеска М. Булгаков использует в эпизодах как драматических, так и эпических произведений. Совершенно гротескна, в духе Гоголя, сцена из картины шестой комедии *Мертвые души*. Когда Ноздрев «Бросается на Чичикова» и тот, испугавшись призыва: «Сукина

¹¹ Я. Зунделович, *Гротеск*, в кн.: *Словарь литературоведческих терминов*, т. 1, Москва 1925, с. 78.

¹² См. об этом работы М. М. Бахтина (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*), Ю. В. Манна (*О гротеске в литературе*), Д. П. Николаева (*Сатира Щедрина и реалистический гротеск*), Ю. Б. Борева (*О комическом*), О. В. Шапошниковой (*Гротеск и его разновидности*) и др.

¹³ В. Новиков, *Михаил Булгаков – художник*, Москва 1996.

дочь! Бейте его!», – «взлетает на буфет»¹⁴, гоголевская «в некотором роде личность историческая» на фоне портрета Суворова (в одном из вариантов – картины, изображающей пушечную баталию в Альпах) чувствует себя лихим поручиком. Но весь парадокс заключается в том, что в суворовские времена «отчаянный поручик» сражался за славу России, а Ноздрев – разбушевавшийся провинциальный помещик – пошлая пародия в гротескной сцене, вызывающая «смех сквозь слезы»¹⁵.

Гротеск в творческом сознании Булгакова сопрягается с пародией, сотканной из нитей иронического отношения к ситуации, «своему» и «чужому» тексту (жизненному и художественному), которое закономерно рождается у большого художника в периоды социальных кризисов. Пародирование входило в игровую, карнавализованную семантику мировидения драматурга. Так, пьеса *Багровый остров* (1927) – не только пародийная форма развития темы краха белого движения, осознаваемой в *Белой гвардии*, *Днях Турбинных*, *Беге*. *Багровый остров* – это и предисловие к размышлениям о трагической судьбе художника, отвергаемого властью, воссозданной в произведениях о Мольере, Пушкине, Мастере, и грустная самоирония – предвидение собственной творческой судьбы. Начинаящий драматург «Жюль Верн» – травестийный двойник – пытается приспособить свой талант к «велениям времени», угодить власти.

«Комический Чацкий» – Дымогацкий, романтик, изнемогший под игом молчалинства, вошел в систему образов комедии-пародии таким резким диссонансом, такой трагедийной нотой, которая поразила слух современников...¹⁶

Ю. В. Бабичева, сопоставив первую часть пьесы с фельетоном «*Багровый остров*». Роман товарища Жюль Верна [...] перевел Михаил Афанасьевич Булгаков, опубликованным в «Литературной неделе» берлинской газеты «Накануне», показала, что пьеса «перестала быть травестийным опережением недавних крупных политических событий, но лишь забавным сюжетом для собственно литературной, а потом еще и театральной пародии»¹⁷. В *Багровом острове* пародируется политическая ситуация,

¹⁴ М. А. Булгаков, *Мертвые души*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 6, с. 361. В дальнейшем цитация по данному изданию.

¹⁵ Необходимо отметить, что в процессе перерождения булгаковского замысла *Мертвых душ* в МХАТе гротескный пафос сменился трагическим. См.: В. О. Топоров, К. С. Станиславский на репетиции, Москва – Ленинград 1949.

¹⁶ Ю. В. Бабичева, *Комедия-пародия М. Булгакова «Багровый остров»*, в кн.: *Жанры в историко-литературном процессе*, науч. ред. В. В. Гура, Вологда 1985, с. 141.

¹⁷ Там же, с. 144.

театральная рутина с ее сценическими штампами и околосоценическими бюрократическими дрызгами. Вначале весело иронизируя над «революционными» потугами представителя Главреперткома и «юным дарованием», Булгаков, как бы вживаясь в роль, наполняет пьесу трагическим чувством осознания бессилия художника перед властью бюрократа от искусства. Монологи «Жюль Верна», над которым поначалу автор иронизировал, становятся все трагичнее, как самовысказывание драматурга, сочувствующего персонажу – собрату по перу, вынужденному изменять своим творческим замыслам. Т. е. из озорной пародии, инспирированной, как можно предположить, и самоиронией, пьеса по мере «захватывания» сценического пространства Саввой Лукичом перерастает в памфлет. Его появление сопровождается символическим изменением света: приспособившийся к требованиям новых «делателей» искусства режиссер добавляет в софиты бенгальского огня, и сцена озаряется красным (багровым, кровавым) светом. Этот свет призван был озарить пародийный финал *Багрового острова*, построенного на художественном приеме «театр в театре», к которому не раз обращался М. Булгаков и в эпических произведениях. Как структурный элемент текста прием этот позволяет говорить об особом творческом мировидении художника, осознающего себя участником жизни – сценического действия, в котором он существует одновременно как «кукловод» – автор жизненного сценария и как «марионетка» – актер в сотворенной жизни, в той самой «коробочке», что создал в своем воображении повествователь *Театрального романа*.

Модель «театра в театре» соотносится с образом создателя иного, театрального, сотворенного мира, которым в сценической картине жизни Булгакова может быть не только художник. Тип творца – создателя иной реальности, интеллигента-инженера осмысливается драматургом в двух «фантастических» пьесах – *Блаженство* и *Иван Васильевич*. К ним примыкает и пьеса *Адам и Ева*, в которой инженер – творец обретает более конкретные черты человека, ответственного за развитие мировой цивилизации. Этот драматургический опыт создавался параллельно с романом *Мастер и Маргарита*, можно сказать, отпочковался от него. Известна особенность художественного мышления Михаила Булгакова – метатекстуальность, способность «обыгрывать» образ, мотив в разных жанровых формах, в разные периоды творчества на уровне травестирования, пародирования иронизирования или трагедизирования. Так, в пьесе *Адам и Ева* интерпретируется в ином свете приговор Мастеру – творцу. В контексте автобиографичности творчества Булгакова эту пьесу можно прочитывать как автопародию. Инженер Ефросимов, Ма-

стер, за свой интеллигентский пацифизм «не заслужил света»; ремарка указывает: «Дараган стоит в солнце, на нем поблескивает снаряжение. Ефросимов стоит в тени»¹⁸. Если покой Мастера в романе обеспечивается домиком в Швейцарии, то в пьесе он унижен снисхождением победителей: «Эх, профессор, профессор!.. Ты никогда не поймешь тех, кто организует человечество. Ну что ж... Пусть по крайней мере твой гений послужит нам»¹⁹. Чем трагичнее судьба изобретателя, создателя спасительного луча, тем неуязвимее положение писателя – оборотня Пончика-Непобеды – пародии на истинного художника.

Исследование доминант художественного мышления драматурга Булгакова требует неперемного текстологического сопоставительного анализа поэтики драмы *Кабала святош* (1929) и «мольерианы» *Полумный Журден* (1932), демонстрирующих обозначенные в данной работе творческие принципы: гротеск, пародия, прием «театра в театре». Поставленная научная задача требует своего дальнейшего разрешения, как и множество других еще не изученных и не поставленных проблем осознания театрально-драматургического творчества Мастера – Михаила Булгакова.

¹⁸ М. А. Булгаков, *Адам и Ева*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 6, с. 75.

¹⁹ Там же, с. 76.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Ксения Владимировна Баринова**

Россия

ПЬЕСА ЗОЙКИНА КВАРТИРА М. БУЛГАКОВА В КОНТЕКСТЕ КАРНАВАЛИЗОВАННОЙ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1920-Х ГОДОВ (Н. ЭРДМАН, В. МАЯКОВСКИЙ)

Сегодня в определенной степени стало традицией говорить о карнавализации в творчестве Булгакова – прежде всего, конечно, в его прозе (например, диссертация Е. Серебряковой посвящена театрально-карнавальному компоненту в прозе М. А. Булгакова 20-х годов¹, Ю. Боров в *Эстетике*, отмечая «возникновение карнавализации в произведениях более поздних эпох», в качестве примера приводит творчество Булгакова²), но также и в драматургии (в частности, Ю. Неводов связывает творчество писателя с жанром мениппеи³, О. Росницкая исследует в пьесах Булгакова 1920-х годов «традиции карнавала, воспринятые [...] опос-

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры массовых коммуникаций Школы гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета, Владивосток.

¹ Е. Г. Серебрякова, *Театрально-карнавальный компонент в прозе М. А. Булгакова 20-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Воронеж 2002.

² Ю. Б. Боров, *Эстетика*, Москва 2005, с. 343.

³ Ю. Б. Неводов, *В. Маяковский и М. Булгаков (спор о драме и уроки полемики)*, в кн.: *Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. Межвузовский сборник научных трудов*, Куйбышев 1990, с. 43–59.

редованно, через литературу и культуру конца XIX – начала XX в.»⁴, А. Хохлова рассматривает как мениппеи пьесы *Адам и Ева*, *Блаженство*, *Иван Васильевич*⁵). Тем не менее, исследование, посвященное характеру карнавализации в пьесах Булгакова, в частности, в пьесе *Зойкина квартира*, до сих пор не проведено. На наш взгляд, наиболее продуктивным будет рассмотреть карнавализованные элементы в пьесе *Зойкина квартира* (1926) в контексте карнавализованных пьес других авторов, созданных примерно в одно время и имеющих общие мотивы, – *Мандат* Н. Эрдмана (1925) и *Клоп* В. Маяковского (1928).

Карнавальный характер всех названных пьес определяется продолжавшейся в то время сменой эпох, столкновением лицом к лицу уходящего прошлого и наступающего будущего. В *Зойкиной квартире* мы наблюдаем, как пытаются устроиться в новой жизни «бывшие люди»: обнищавшая Зоя Пельц со своим возлюбленным, графом Оболяниновым, ради того, чтобы уехать за границу, организует бордель под видом швейной мастерской. Днем квартира Зои представляет собой ателье, вечером же она «волшебным образом преобразуется»⁶ в «веселый дом». Развитие действия комедии *Мандат* Эрдмана основывается на том, что потерявшие свое экономическое и общественное положение герои, не имея уверенности в том, какая власть установится, пытаются и приспособиться к новым советским реалиям, и не потерять расположения царской власти на случай, если она вернется. В пьесе *Клоп*, по воле Маяковского, настоящее и будущее «глядятся» друг в друга, соприкасаются и противопоставляются в эпизодах появления героя в предполагаемом будущем.

Незаконченный, несвершившийся переход одной эпохи в другую находит отражение в используемом в пьесах особом карнавальном языке. Именно карнавальную логику «колеса» мы наблюдаем в общем для пьес *Мандат* и *Зойкина квартира* мотиве – меняющейся картине на стене. У Эрдмана «Вечер в Копенгагене» при переворачивании сменяется портретом Карла Маркса, и в зависимости от ситуации (ожидается ли в гости комиссар, для которого Карл Маркс – «самое высшее начальство»),

⁴ О. Б. Росницкая, *Карнавальные и романтические традиции в пьесах М. А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных»*, в кн.: *Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре. Сборник статей*, Волгоград 2001, с. 155.

⁵ А. В. Хохлова, *Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М. А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич»*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Владивосток 2002.

⁶ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира*, в кн.: он же, *Пьесы 1920-х годов*, Ленинград 1989, с. 186.

или же «порядочный человек» – господин Сметанич⁷) картина поворачивается «правильной» стороной. У Булгакова днем в квартире висит портрет Карла Маркса, вечером же его заменяет изображение обнаженной женщины.

Шутовское увенчание-развенчание как один из основных карнавальных принципов проявляется во всех исследуемых пьесах. В *Зойкиной квартире* наблюдаются лишь мотивы увенчания-развенчания: одаривание всемогущим Гусем-Ремонтным работников и гостей борделя – его шутовское увенчание, следующая сцена, в которой «сюрпризом» заведения Зои оказывается любимая женщина Гуся, – его развенчание. Ни за какие деньги Алла не соглашается остаться с героем, всемогущий Гусь оказывается повержен:

Г у с ь. [...] Разве может быть такой случай на свете, чтобы Гусь не имел денег! Но вот одного не может голова придумать, как эти деньги превратить в любовь! [...] Я лежу на большой дороге, и пусть каждый в побежденного Гуся плюет, как Гусь плюет на червонцы!⁸

У Маяковского в *Клопе* увенчанием Присыпкина является его поход с будущей тещей на ярмарку, развенчанием – сцена в общежитии, когда он «спешно собирает вещи»⁹, испугавшись последствий самоубийства брошенной им девушки. Увенчание – это и празднование его свадьбы, где он является признанным «королем пирушки», заканчивается же свадьба развенчанием – пожаром. Точно так же происходит увенчание и развенчание Присыпкина во второй части пьесы: после размораживания в будущем к нему обращено внимание всего нового мира, и под его влияние подпадает большинство окружающих (эпидемия пьянства, влюбленности, танца...), но в итоге герой по собственной воле оказывается в клетке зоосада, и будущее распознает в нем «человекообразного симулянта» и «паразита»¹⁰.

Однако наиболее ярко карнавальный принцип увенчания-развенчания проявляется в пьесе Эрдмана. Шутовское увенчание-развенчание в *Мандате* составляет основу развития действия, которое представлено двумя основными сюжетными линиями: историей с мандатом как олицетворением новой эпохи, советской власти, и историей с императорским

⁷ Н. Р. Эрдман, *Мандат*, в кн.: он же, *Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой*, Екатеринбург 2000, с. 18.

⁸ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 210.

⁹ В. В. Маяковский, *Клоп*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В двенадцати томах*, т. 10, Москва 1978, с. 24.

¹⁰ Там же, с. 60.

платьем как символом уходящей эпохи самодержавия. В одной сюжетной линии Павлуша Гулячкин, чтобы выдать сестру Варвару замуж за сына господина Сметанича – Валериана, который «в приданое коммуниста просит»¹¹, собирается вступить в партию большевиков. В другой – Сметаничи принимают кухарку Гулячкиных Настю, переодетую для смеха в платье российской императрицы, за наследную княжну Анастасию Николаевну и отказываются от идеи получить в приданое партийного товарища и устраивают свадьбу Валериана с мнимой княжной, чтобы он «стал супругом всея Руси»¹². Шутовское увенчание кухарки-государыни завершается «развенчанием», когда обладающий мнимым мандатом Гулячкин разоблачает «самозванку» и весь «заговор». Это разоблачение – шутовское увенчание самого Павлуши: обещая «всех уничтожить»¹³, он предлагает сестре на выбор любого из присутствующих в женихи. Триумф героя также оборачивается «развенчанием» – выясняется, что Павел Сергеевич сам выписал себе мандат и вовсе не вступал в партию. Развязкой пьесы является полный крах героев – их как участников «заговора» против советской власти отказывается арестовать милиция, вызванная соседом Иваном Ивановичем.

Заметим, что во всех этих пьесах увенчание, как и в средневековом карнавале, амбивалентно, оно включает в себя будущее развенчание – зрители, как и участники карнавала, знают, что увенчание неминуемо закончится развенчанием, лишь персонажи рассматриваемых пьес воспринимают увенчание всерьез. Однако в *Зойкиной квартире* заметен особый акцент.

Г у с ь. [...] Кому бы мне еще дать? Покажите мне еще кого-нибудь, чтобы я мог его озолотить¹⁴.

Увенчание Гуся, когда он оделяет деньгами всех собравшихся в квартире Зои, шутовское – для зрителей очевидна его временность и неминуемость грядущего развенчания. Однако это увенчание одновременно является моральным развенчанием персонажа в глазах автора и зрителей.

Г у с ь (*Обольянинову*). На!

О б о л ь я н и н о в. Мерси. Когда изменятся времена, я вам пришло моих секундантов.

Г у с ь. Дам, дам, и им дам!¹⁵

¹¹ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 19.

¹² Там же, с. 83.

¹³ Там же, с. 96.

¹⁴ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 206.

¹⁵ Там же.

Ответ Гуся, не имеющего представления о вызове на дуэль, – невольный каламбур к выражению «дать удовлетворение», то есть «дать согласие на дуэль». Конечно, прежде всего эта сцена является снижением аристократических понятий о чести дворянина, но в то же время фраза Гуся развенчивает и его самого как «скоропелого» богача и мота, не обладающего культурой и достоинством и потому не заслуживающего уважения зрителей.

Заметим, что такое же амбивалентное увенчание-развенчание мы наблюдаем и в *Багровом острове* Булгакова. Публичное увенчание Дымогацкого («Прошу [...] ко мне, на мою новую квартиру [...] в бельэтаже с зернистой икрой»¹⁶) – на самом деле развенчание персонажа в глазах автора. Получивший сто червонцев, упоенный своим будущим благополучием и славой герой («Червонцы! Кто написал *Багровый остров*? Я – Дымогацкий, Жюль Верн. Долой, долой пожары на Мещанской... бродячих бешеных собак [...]. А репортеры, рецензенты!..») для Булгакова не является писателем, Творцом. Для автора увенчивающим становится монолог уничтоженного запрещением пьесы Дымогацкого:

Прачка ломится каждый день: когда заплатите за стирку кальсон?! Ночью звезды глядят в окно, а окно треснувшее и не на что вставить новое... Полгода, полгода я горел и холодел, встречал рассветы на Плющихе с пером в руках, с пустым желудком...¹⁷

Творчество вопреки всему – вот высшая честь для писателя, по Булгакову, готовность творить «в стол» – признак Мастерства. Для Дымогацкого же признаком нужности его произведения является мирская слава, оценка, признание, и это не принимается автором.

Карнавальный принцип снижения является ключевым приемом для Эрдмана, Маяковского и Булгакова, но реализуется у них по-разному. В пьесе *Мандат* вся сфера политики – и новый (советский), и старый (царский) строй – карнавально снижается привлечением скатологических образов, акцентированием телесного начала, материализацией. Царская власть сначала «материализуется» в платье («в этом сундуке помещается все, что в России от России осталось»¹⁸), при этом мамаша Гулячкина, не сообразив, принимает его за наряд своей акушерки, происходит карнавальный перевод предмета, связанного с высокой политикой (платье бывшей императрицы), в план рождающей материи (акушерство). Тем, что платье идеально подходит кухарке (не случайно «шутов-

¹⁶ М. А. Булгаков, *Багровый остров*, в кн.: он же, *Пьесы 1920-х годов...*, с. 346–347.

¹⁷ Там же, с. 343.

¹⁸ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 33.

ской» императрицей становится именно кухарка: высшая власть попадает в горнило материально-телесной стихии – погружается в мир еды, кухни, очага), особе весьма пышно сложения, самодержавие отелеснивается. Царская власть воплощается в пышном женском теле, при этом акцентируются немалые размеры его задней части, контуры верхней, его обнаженность, которыми готов любоваться каждый мужчина (все члены семейства Сметаничей оспаривают друг у друга честь раздеть мокрую «княжну»), подчеркивается его связь с интимной сферой (от соседа Настя узнает, что она «вступила на путь разврата» и Сметанич ее «хочет сделать своей фавориткой», то есть «кухаркой для наслаждений»¹⁹).

В «царскую» сюжетную линию включается интермедия, связывающая самодержавие с откровенно скатологическими образами. Автоном Сигизмундович, увидев у Агафангела портрет «его величества государя императора» Николая II, выясняет, что тот нашел его в уборной. Самодержавие еще более погружается в телесный низ, когда обнаруживается, что в отхожем месте был и «бельгийский король Альберт среди своего народа, в красках»²⁰, но Агафангел по недосмотру и с п о л ь з о в а л его – таким образом, происходит непосредственное соединение изображения-иконы самодержца с испражнениями. Эпизод с использованием портрета короля вместо туалетной бумаги – карнавальное «веселое погребение» старого, уходящего мира²¹, «не изолированная бытовая непристойность нового времени, а органическая часть большого и сложного мира народно-площадных форм»²², который оживает в 1920-е годы в силу карнавальности эпохи.

В сюжетной линии с «вступлением» Гулячкина в партию ради приданого абстрактная для героев советская власть переводится ими в понятный для них конкретный план – карнавально «материализуется», опредмечивается. Коммунисты, партийные, рабочий класс – всё переводится в план материальный: в ранг домашней птицы или скота – «живности», которую требует в приданое Сметанич²³. В качестве неких домашних вещей рассматриваются героями пьесы и необходимые для вступления в партию «родственники из рабочего класса»²⁴: по выражению Варвары, «раньше такие родственники в хозяйстве не требовались» и теперь «надо каких-ни-

¹⁹ Там же, с. 79.

²⁰ Там же, с. 84.

²¹ М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1990, с. 194.

²² Там же, с. 421.

²³ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 20.

²⁴ Там же, с. 26.

будь пролетариев напрокат взять»²⁵. «Советский человек» для героев – это тот, кто владеет определенной атрибутикой, прежде всего – портфелем.

Варвара Сергеевна. Значит, ты теперь вроде как совсем партийный?

Павел Сергеевич. С ног и до головы. [...] Вот я даже портфель купил, только билета партийного нету.

Варвара Сергеевна. Ну, с портфелем, Павел, и без билета всюду пропустят²⁶.

Таким образом, карнавальное осмысление в пьесе *Мандат* политических, общественных явлений вскрывает определенное родство между двумя разными политическими системами – их временность. В категориях карнавала непреходящей оказывается обычная, материальная человеческая жизнь, вот почему в материально-телесный план в пьесе переводится все возвышенное, духовное, образное, абстрактное, отвлеченное. Так, например, когда Павел Сергеевич просит мать принимать гостей-коммунистов «с политикой», он получает следующий ответ:

Надежда Петровна. У меня на сегодня, Павлушенька, кулебяка с визигой приготовлена. Пожалуйста, кушайте на здоровье²⁷.

Для Надежды Петровны прием «с политикой» – это прием с хорошо, богато накрытым столом, по всем правилам гостеприимства. Ей непонятно то, что объясняет Павел Сергеевич: «Им наше социальное положение надо показывать, а вы – кулебяку с визигой»²⁸.

Многие комические моменты в пьесе построены на реализации метафоры. Например, когда Надежда Петровна в ответ на, казалось бы, употребленную в образном значении фразу сына «Что касается содержания, мамаша, то если посмотреть на него с другой стороны...»²⁹ смотрит на оборотную сторону картины – происходит буквальное восприятие образного выражения. Более того, выясняется, что и Павел Гулячкин употребил выражение «с другой стороны» в прямом значении, имея в виду другую сторону картины. Реализация метафоры осуществлена и в следующей сцене:

Павел Сергеевич. ...Вы на меня не смотрите, что я гимназии не кончил, я всю эту революцию насквозь вижу.

²⁵ Там же, с. 45.

²⁶ Там же, с. 48.

²⁷ Там же, с. 25.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же, с. 16.

Надежда Петровна. Темное оно дело, Павлуша, разве ее увидишь.
Павел Сергеевич. А вы в дырочку, мамаша, смотрите, в дырочку³⁰.

Гулячкин имеет в виду проскобленную им в матовой входной двери дырочку, в которую можно видеть визитера. Происходит перевод в буквальный, материальный план образного выражения «видеть насквозь».

Итак, в пьесе Эрдмана осуществляется карнавальное переосмысление и утверждение обычной, земной, телесной, материальной, так называемой мещанской, жизни – самого ценного в категориях карнавала.

Подобную карнавальную материализацию мы можем обнаружить и в *Зойкиной квартире* в сцене, когда Аллилуя пристает к Манюшке.

Аллилуя. Ах ты! Ты кому же это говоришь, сообрази. Ты видишь, я с портфелем? Значит, [лицо] должностное, неприкосновенное. Я всюду могу проникнуть. Ах ты! (*Обнимает Манюшку.*)

Манюшка. Я вашей супруге как скажу, она вам все должностное лицо издерет³¹.

Осуществляется классическая карнавальная материализация – перевод переносного значения слова «лицо» в прямое. Отметим также параллели с пьесой *Мандат*: наличие портфеля наделяет персонажа безграничными полномочиями.

Противоположную картину мы видим у Маяковского. Движение в снижениях направлено не от переносного значения к прямому, не от возвышенного, абстрактного, политического к образам еды или телесного низа, как у Эрдмана, а наоборот. Это можно наблюдать в первой же сцене *Клопа* – в рекламе разносчика точильных камней:

Германский
 небьющийся
 точильный брусок,
30
 копеек
 любой
 кусок.
Точит
 в любом
 направлении
 и вкусе
Бритвы,
 ножи
 и языки для дискуссий!³²

³⁰ Там же, с. 17.

³¹ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 162.

³² В. В. Маяковский, *Клоп...*, с. 7.

От прямого значения слова «точить» автор переходит к образному выражению «наточить язычок». В выкрике разносчика сельдей «А вот / лучшие / республиканские селедки, / Незаменимы / К блинам и водке!»³³ происходит перевод образа еды в политический план. Качество товара усиливается здесь политическим акцентом – селедкам придается статус республиканских, еда становится «политически выдержанной». Так же политизируется образ еды и в сцене ожесточенного торга между Розалией Павловной и Торговцем сельдью.

Розалия Павловна. [...] Вы слышали, товарищ Скрипкин? Так вы были правы, когда вы убили царя и прогнали господина Рябушинского! Ой, эти бандиты! Я найду мои гражданские права и мои селедки в государственной советской общественной кооперации!³⁴

Для Розалии Павловны размеры сельди становятся мерилем правильности, оправданности политических акций (расстрела царской семьи, эмиграции крупного московского финансиста и промышленника П. Рябушинского). В репликах героини политические достижения в конечном счете материализуются, снижаются карнавальным переводом их в план материального изобилия, но изначально движение противоположно традиционному карнавальному – оно идет снизу вверх, от материального (еды) к абстрактному (политика).

Мещанка Розалия Павловна пристраивается, по Маяковскому, к не ею осуществленной революции. Поэтому карнавальные реплики Розалии Павловны окрашиваются сатирически, авторское восприятие образа героини – отрицающее.

У Булгакова мы видим то же «опредмечивание» новой власти, что и у Маяковского и Эрдмана. Но если в *Мандате* мы имеем простодушную конкретизацию недалекими героями новых, абстрактных для них понятий, у Маяковского – корыстную материализацию мещанами политических перемен, то у Булгакова это сознательная игра шутовского персонажа – изворотливого Аметистова.

Заметим, что образы шутов, клоунов, плутов, дураков неразрывно связаны с карнавальной системой координат, в своей игровой деятельности шут осуществляет карнавальную материализацию образного, которого карнавал не знает. У Маяковского подобный характер в *Клопе* – Олег Баян, распорядитель на свадьбе Присыпкина. Чтобы угодить политически неграмотному и приземленному Пьеру Скрипкину, требующему

³³ Там же, с. 8.

³⁴ Там же, с. 11–12.

«красную свадьбу» – что-то на самом деле совершенно непонятное для него, но необходимое как веяние времени, Баян рисует картину, в которой политизированный «красный» цвет переводится в пиршественный и физиологический план: красная – упарившаяся – невеста, красный – больной апоплексией – посаженный отец, красная ветчина, красные бутылки и красные губы жены. Созданный Баяном образ вызывает у Присыпкина сочувственное «Во! Во!»³⁵. Однако, несмотря на карнавальную суть образа, осмысление персонажа автором – сатирическое, так как и Баян, и те, кому он служит, враждебны советской власти. Булгаков же с сочувствием относится к своему артистичному герою, сознательно «играющей» натуре, веселящейся и веселящей других.

В большинстве случаев вранье Аметистова бесцельно, это лишь веселая игра, шутовство. Так, красавицу Аллу Вадимовну он уверяет, что был кирасиром³⁶, высокопоставленному Гусю китайца Херувима представляет как старого своего лакея, которого вывез из Шанхая, где «долго странствовал, собирая материалы» «для большого этнографического труда»³⁷.

В то же время игра дает герою возможность максимально приспособиться к новым советским условиям. Впервые он появляется перед зрителями с медальоном на груди – портретом вождя, затем, при виде графа Обольянинова, герой его снимает, перед домоуправом Аллилуйей вновь надевает. Этот медальон – способ устроиться в новых условиях, как сам герой объясняет Обольянинову:

Это для дороги. Знаете, в поезде очень помогает. Плацкарту вне очереди взять. То, другое³⁸.

В его чемодане наряду с картами те же портреты вождей:

Спасибо дорогим вождям, ежели бы не они, я бы прямо с голоду издох. [...] Продавал их по двугривенному³⁹.

Таким образом, в интерпретации героя лояльность к советской власти сводится к наличию портретов вождей. Кроме «опредмечивания» новой власти, шутовской образ Аметистова осуществляет снижение категории старого мира (аристократии) в пьесе, играя роль в комическом осмыслении образа Обольянинова, которому Аметистов приходится парным персонажем. Через историю Обольянинова, ставшего в новом

³⁵ Там же, с. 13.

³⁶ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 183.

³⁷ Там же, с. 190.

³⁸ Там же, с. 176.

³⁹ Там же, с. 173.

мире «бывшим графом», в *Зойкиной квартире* раскрывается драма «бывших» людей.

Заметим, что мотив «бывших» людей, вещей объединяет *Зойкину квартиру*, *Мандат* и *Клопа*, однако осмысливается авторами в разном ключе. В *Мандате* Эрдмана тема «бывших» людей возникает лишь в заключительной сцене, в которой раскрывается исключенность героев из новой жизни – их, участников «заговора» против новой власти, отказывается арестовать милиция. В растерянной фразе Гулячкина «Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша. Чем же нам жить?»⁴⁰ автором раскрывается трагедия людей, потерявших свое место в жизни, не нужных наступающему новому веку. В *Клопе* главный герой в списке действующих лиц сразу охарактеризован Маяковским как «бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених»⁴¹, автор расценивает решение Присыпкина иметь «хорошую жизнь» – «и жену, и дом, и настоящее обхождение»⁴² – как предательство по отношению к своему классу, и осмысляет персонажа сатирически. Герои-мещане не вызывают у автора сочувствия: пожар, в котором сгорают все участники свадьбы, кроме Присыпкина, – самый настоящий амбивалентный карнавальнй огонь, «одновременно и уничтожающий и обновляющий мир»⁴³.

В *Зойкиной квартире* тема «бывших» людей задается с самого начала пьесы (первая картина первого акта представляет положение Зои при новой власти), но наиболее ярко проявляется с появлением Обольянинова во второй картине. На протяжении всей пьесы тема раскрывается в разной тональности. Так, в третьей картине Булгаков драматически осмысляет образ героя, ставшего «бывшим графом», место которому отводится теперь «в музее революции». Обольянинов не может осознать и принять перемены в своем положении: «Я говорю – простите... Что это значит – „бывший граф“? Куда я делся, интересно знать? Вот же я стою перед вами»⁴⁴. Насильственность перемены в судьбе людей, ставших теперь «бывшими», подчеркивается историей с «бывшей курицей», рассказанной тем же героем: «Оказывается, какой-то из этих бандитов, коммунистический профессор, сделал какую-то мерзость с несчастной курицей, вследствие чего она превратилась в петуха». Уже и себя Обольянинов

⁴⁰ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 99.

⁴¹ В. В. Маяковский, *Клоп...*, с. 5.

⁴² Там же, с. 23.

⁴³ М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 6, Москва 2002, с. 145.

⁴⁴ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 170.

предлагает называть «бывший Павлик»⁴⁵. С горькой иронией он называет бывшим Гуся, от покровительства которого зависит перевод денег за границу, виза: «По-видимому, он всемогущий, этот бывший Гусь. Теперь он, вероятно, орел»⁴⁶.

Однако с появлением в той же картине Аметистова осмысление образа Обольянинова становится комическим благодаря пародийному дублированию одного героя другим. Так, Обольянинов поражен тем, как легко Аметистов при первом знакомстве представляется «беспартийным, бывшим дворянином»⁴⁷, такое самоименование Аметистова – пародийное обыгрывание трагического восприятия Обольяниновым потери своего положения, статуса. Мотив «бывшего» в исполнении Аметистова звучит в комической тональности – в разных ситуациях он то «бывший дворянин»⁴⁸, то «бывший партийный»⁴⁹, то «бывший кирасир»⁵⁰.

Рассказанная Аметистовым Зое история его скитаний, в которой героиня неоднократно меняет свою политическую принадлежность, – пародия на неприятие перемен Обольяниновым. Трагически повторяющаяся фраза графа «Напоминают мне оне» приобретает комический характер при официальном знакомстве этих двух героев, когда Аметистов предстает перед Обольяниновым в его брюках и тот в замешательстве произносит: «Напоминают мне они...».

А м е т и с т о в. Пардон-пардон. Обокрали в дороге. Свистнули в Ростове второй чемодан. Прямо гротеск! Я думаю, вы не будете в претензии? Между дворянами на это нечего смотреть⁵¹.

В дальнейшем последняя фраза повторится «дворянином» Аметистовым не раз («Между людьми одного круга»⁵², «Что за пустяки между дворянами?»⁵³), окончательно дискредитируя категорию «дворянство».

Наблюдая, как легко Аметистов одурачил домоуправа, представившись ему «бывшим партийным», Обольянинов, по ремарке автора, «раздавлен»: «Это выдающийся человек»⁵⁴. Граф уходит на второй план, пер-

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же, с. 171.

⁴⁷ Там же, с. 172.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же, с. 176.

⁵⁰ Там же, с. 183.

⁵¹ Там же, с. 172.

⁵² Там же, с. 186.

⁵³ Там же, с. 195.

⁵⁴ Там же, с. 177.

вую скрипку начинает играть Аметистов (это наглядно демонстрируется и в сцене приема Гуся, когда «Аметистов играет на скрипке ноктюрн Шопена под аккомпанемент Обольянинова»⁵⁵).

Снижение принципов графа происходит в споре этих парных героев по поводу Гуся, которого Обольянинов считает вульгарным, Аметистов же выдвигает свои материальные аргументы: «Человек, получающий двести червонцев в месяц, не может быть вульгарным»⁵⁶. Снижением является и то, как Аметистов именует Обольянинова: «маэстро», «папаша», «отец», «братишка», «граф», «коллега», «папаня», с чем граф в итоге примиряется (заметим, что это настоящая карнавальная фамильяризация – «вольный фамильярно-площадной контакт между людьми, не знающий никаких дистанций между ними»⁵⁷). Окончательное подчинение Обольянинова Аметистову – сцена с предложением последнего пойти в пивную. Брезгливое отношение Обольянинова к пивной («О, мой бог! Вы меня совершенно ошеломляете вашими словами. В пивных грязь и гадость») карнавольно разрушается пиришествственными аргументами Аметистова:

А м е т и с т о в. Вы, стало быть, не видели раков, которых вчера привезли в «Баварию». Хорошенькая гадость! Каждый рак величиной... ну, с чем бы вам сравнить, чтоб не соврать... с гитару... Ползем, папаня!

О б о л ь я н и н о в. Хорошо, идем⁵⁸.

С исчезновением Аметистова осмысление образа «бывшего графа» вновь становится драматическим – мечты Обольянинова и Зои о другой жизни, их надежда покинуть страну разрушаются, впереди их ждет тюрьма.

Итак, в пьесах Булгакова, Эрдмана и Маяковского мы наблюдаем яркую карнавализацию, однако если у Эрдмана она играет структурообразующую роль и служит в итоге утверждению обычной, так называемой мещанской жизни, то у Маяковского карнавальные образы выполняют подчиненную роль в сатирическом высмеивании стремления мещан «окультуриться», подстроиться под текущую политику. Очевидно, что Эрдман и Маяковский в своем творчестве испытали непосредственную карнавализацию (когда источник карнавализации литературы – «сам карнавал», то есть карнавализованная эпоха 1920-х годов). У Булгакова же

⁵⁵ Там же, с. 191.

⁵⁶ Там же, с. 195.

⁵⁷ М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 21–22.

⁵⁸ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 196.

карнавализация связана с образом шута, артистичного героя, переводящего драматическую ситуацию с так называемыми «бывшими людьми» в комический план, карнавальное начало, по большей части, унаследовано драматургом как литературная традиция. Думается, это объясняется прежде всего тем, что авторская позиция в пьесе далека от отрицания, уничтожения старого мира. Булгаков, в отличие от Эрдмана и Маяковского, не уверен в превосходстве нового мира над уходящим старым, смена старого новым не приветствуется им безоговорочно. Заметим, что, хотя карнавализация в *Зойкиной квартире* носит отчетливый опосредованный характер, карнавальным образом шута (плута) в творчестве Булгакова 1920-х годов не может быть только унаследованной литературной традицией – сама жизнь провоцирует появление подобных героев в художественных произведениях.

*Ирина Алексеевна Канунникова**

Россия

СПЕЦИФИКА ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ПЬЕС *ЗОЙКИНА КВАРТИРА* М. А. БУЛГАКОВА И *МАНДАТ* Н. Р. ЭРДМАНА

Данная работа посвящена исследованию некоторых проблем организации художественного пространства в драматургии М. А. Булгакова и Н. Р. Эрдмана. Пространство в художественном мире обоих драматургов может быть рассмотрено как универсальная категория, соединяющая представления авторов о мире и человеке и способы их языковой реализации в художественном тексте, что позволяет вести речь о ключевой роли категории пространства в интерпретации пьес *Зойкина квартира*¹ М. А. Булгакова и *Мандат* Н. Р. Эрдмана.

Современный исследователь Д. А. Щукина справедливо отмечает, что «содержательность и функциональность предмета в ментальном

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии Московского городского педагогического университета.

¹ Как известно, пьеса М. А. Булгакова *Зойкина квартира* имеет две основные редакции – 1926 и 1935 гг. – которые могут рассматриваться как две разные авторские версии одной пьесы. В тексте статьи, кроме специально оговоренных случаев, цитируется текст пьесы в редакции 1926 г., которая ближе по времени создания к пьесе Н. Р. Эрдмана *Мандат*.

пространстве текста формируется рядом контекстов – художественного мира, художественной культуры эпохи, того или иного направления, писателя, жанра, отдельного произведения». При этом

[...] субстанциональность и утилитарность вещи в художественном дискурсе писателей XX века сменяется ассоциативностью, включенностью в концептуальное поле текста, картины мира писателя. Пространство художественного текста становится моделью мира².

Исторические потрясения и общественные перевороты первой половины XX столетия, неизбежная политизация общества и подчас насильственная социализация личности перенесли внимание писателей из мира природы и усадебной жизни XIX столетия в мир городского существования с присущими ему повышенной концентрацией людей и объектов и гораздо более динамичным развитием событий. По мнению Ю. М. Лотмана, именно город как искусственный пространственный локус занимает особое место в системе символов, выработанных историей культуры. Таким образом, изменение характера эпохи, духа времени неизбежно ведет к изменению восприятия пространства, и лучшие драматурги XX века художественно зафиксировали эти важные изменения.

Место действия пьес *Зойкина квартира* и *Мандат* – Москва 1920-х годов. Уже в первых булгаковских ремарках видны включенные в городскую топографию демонические мотивы, пьеса начинается мефистофельским гимном золоту:

Видны передняя, гостиная и спальня в квартире Зои. В окнах пылает майский закат. За окнами – двор громадного дома играет, как страшная музыкальная табакерка. [...] Изредка гудит трамвай. Редкие автомобильные сигналы. Адский концерт³.

Обозначение места действия в первой ремарке у Эрдмана всегда предельно лаконично. «Комната в квартире Гулячкиных» (*Мандат*, 1 действие), «Комната в квартире Сметанича» (*Мандат*, 3 действие). Замкнутость внешнего сценического пространства – характерная черта драматургии Эрдмана. Более того, комната в квартире становится символическим местом действия для русской драматургии XX века, точно так же, как комната в доме была символична для русской драматургии XIX века. О символе дома в мировой, в том числе русской, литературе напи-

² Д. А. Щукина, *Пространство как лингвокогнитивная категория (на материале произведений М. А. Булгакова разных жанров)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Санкт-Петербург 2004, с. 40.

³ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира*, в кн.: он же, *Пьесы 1920-х годов*, Ленинград 1990, с. 216.

сано много. Немало сказано и о символике квартиры в русской литературе 1920-х годов. Коммунальная квартира как сугубо советское явление появляется в первые послереволюционные годы. В связи с этим намечаются две, казалось бы, противоположные тенденции. С одной стороны, происходит резкое сужение жизненного пространства героев – «уплотнение» существования и в буквальном, и в метафорическом смысле. С другой стороны, что ощутимо уже в первой ремарке *Зойкиной квартиры*, нарушается граница «дом – улица», что ведет к существенному изменению смысла традиционной оппозиции «свой – чужой».

Если мы сравним эти два понятия – «дом» и «квартира» – то легко заметим разницу между ними. Дом – это понятие фундаментальное, постоянное; дом имеет свою (иногда вековую) историю, он хранит память о тех поколениях, которые жили здесь в прошлом, несет на себе отпечаток характера и привычек его теперешних хозяев. Центральная оппозиция «свой – чужой» в русской классической литературе – в универсальном пространственном противопоставлении «внутреннее – внешнее». Внутреннее пространство соотносится здесь с пространственным локусом «дом»; оно четко структурировано, антропоцентрично и выполняет функции защиты, охраны человека от враждебного внешнего пространства. Вот почему так страстно, из последних сил пытаются сохранить свой дом Турбины. Дом Турбиных, наверное, последний классический Дом русской литературы. Дом – надежное пристанище, приют, защита от превратностей «быстро текущей жизни». Потеря Дома – это потеря корней, прошлого, семьи, истории, а, следовательно, будущее становится безнадежным. Вот почему, вероятно, так последовательно и прямолинейно стремилась занять дом Прозоровых в чеховских *Трех сестрах* деловитая и практичная Наташа.

Герои Эрдмана также лишены дома. Бурные социальные катаклизмы разбросали их по жалким комнатам в коммунальных квартирах. У них есть место жительства, прописка, но нет Дома. Ведь квартира, в отличие от дома, – жилище временное, ненадежное, она, как правило, даже и не принадлежит жильцам (жильцы – ответственные квартиросъемщики). В *Мандате* Надежда Петровна Гулячкина с горечью восклицает: «В своем собственном доме, за свою собственную квартиру деньги платить приходится. Ну что же это за жизнь такая, что это за жизнь»⁴. Квартиру можно сколь угодно легко обменять на такое же временное, непостоянное жилье, и никакой трагедии здесь не будет. В конце концов, могут

⁴ Н. Р. Эрдман, *Мандат*, в кн.: он же, *Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников*, Москва 1990, с. 35.

«уплотнить», из нее могут просто выселить, выгнать. «Пришли какие-то с рыжими бородами и выкинули меня», – вспоминает Абольянинов⁵. Потому так неуверенно чувствуют себя героини *Зойкиной квартиры* и *Мандата* в собственных жилищах, потому дорожат они больше своими вещами, нежели помещением. Эту неустроенность, незащищенность эрдмановских героев тонко почувствовал В. Э. Мейерхольд и гениально сумел передать ее на сцене с помощью художника И. Ю. Шлепянова⁶.

Оформляя *Мандат*, Мейерхольд применил концентрические круги (он называл их «движущимися тротуарами»), встречное или совместное движение которых давало небывалый эффект. Всю сценическую площадку занял огромный круг, причем первое, самое близкое к публике кольцо его было неподвижным, следующих два кольца – каждое в метр шириной – двигались либо вместе, либо порознь, либо друг другу навстречу. Центр же сцены оставался неподвижным. Кроме того, в оформлении *Мандата* были использованы движущиеся стены. Такое динамическое постановочное решение обладало, в отличие от прежних конструктивистских работ театра, характерной замкнутостью.

Постоянное желание обитателей квартиры Гулячкиных во что бы то ни стало оградиться от внешнего мира парадоксально подчеркивалось именно подвижностью стен: они раздвигались, чтобы тотчас вновь сомкнуться, защитить Гулячкиных от жизни враждебной им улицы. Настойчиво и четко фиксировалась и прикрепленность героев к вещам, к имуществу, к «добру» как к чему-то единственно надежному, неизменному в перевернувшемся на их глазах мире. Они выезжали на сцену, увлекаемые движением концентрических кругов, держась за свои сундуки, хватаясь за свои стулья, обнимая свои граммофоны. Таким образом постоянство вещей противопоставлялось, по выражению театрального критика С. Боброва⁷, «неистовому томлению участников» сценического действия.

Кроме того, и отдельные комнаты внутри квартиры теряют свое традиционное функциональное назначение: обедать теперь можно в спальне, принимать гостей в кухне, а спать в коридоре. В булгаковской пьесе мы встречаем характерный диалог Манюшки и товарища Портупеи:

М а н ю ш к а. Да нету ее, я вам говорю, нету. И что это вы, товарищ Портупея, прямо в спальню к даме!

⁵ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 231.

⁶ Первая постановка пьесы в Театре им. Мейерхольда в 1925 г.

⁷ Цит. по: К. Л. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд*, Москва 1969, с. 334.

П о р т у п е я. При советской власти спален не полагается. Может, и тебе еще отдельную спальню завести⁸.

Поэтому квартира Зои Пельц так легко трансформируется то в образцовую пошивочную мастерскую, то в роскошный модный салон, то в заурядный бордель.

Внешний мир действительно воспринимается героями Булгакова и Эрдмана как мир враждебный, непонятный, незаконный, как перевернутая реальность. Извне они ждут только опасностей, неприятностей, беды. Квартира для них, конечно, не надежная защита, а, скорее, последний угол, куда они загнаны обстоятельствами, изменить которые им не под силу, но они пытаются отгородиться, защититься, как могут:

Т а м а р а Л е о п о л ь д о в н а. Мой супруг мне сегодня утром сказал: «Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли советская власть!» – «Нет, говорю, кажется, еще держится». – «Ну что же, говорит, Тамарочка, опусти занавесочку, посмотрим, завтра как»⁹.

«Бывают странные сближенья...». Как не вспомнить здесь булгаковские «кремовые шторы» в доме Турбиных. Пусть там лирика, а здесь гротеск, но ведь деталь-то общая – занавески на окнах... Впрочем, и у Булгакова лирика тоже не без иронии, как справедливо отмечает А. М. Смелянский:

Булгаков усаживает своих героев в полном составе играть в винт. «Время будет незаметно идти», – поясняет Мышлаевский, Лариосик в процессе игры декламирует об ужасах гражданской войны, о покое турбинского дома. Елене он сообщит, что она «распространяет какой-то внутренний свет, тепло вокруг себя». Николке он делает не менее приятный житомирский комплимент: «у вас... открытое лицо». Карточная игра, Лариосик с птичьими мозгами, время, которое «заговаривают» привычным ритуалом уже не существующей жизни, – все выписано обманчиво-ироническими красками. Внутри иронии – отчаяние, неясность, страх.

Неясно, как жить в новом времени, которое наступает не в метафизическом смысле, а в буквальном, физическом: улицы опустели после последних петлюровских обозов, в город вот-вот войдут части Красной Армии. Турбины отсиживаются за кремовыми шторами¹⁰.

У семейства Гулячкиных тоже есть свой способ защиты:

⁸ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 216.

⁹ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 34.

¹⁰ А. М. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Москва 1989, с. 79.

Павел Сергеевич. Лавировать, маменька, надо, лавировать. Вы на меня не смотрите, что я гимназии не кончил, я всю эту революцию насквозь вижу.

Надежда Петровна. Темное оно дело, Павлушенька, разве ее увидишь.

Павел Сергеевич. А вы в дырочку, мамаша, смотрите, в дырочку.

Надежда Петровна. В дырочку? В какую же дырочку, Павлуша?

Павел Сергеевич. Как вам известно, мамаша, есть у нас в прихожей матовое окно. Так вот я на нем дырочку проскоблил.

Надежда Петровна. Это для чего же такое?

Павел Сергеевич. А вот для чего. Ну, скажем, к примеру, звонок. Сейчас в дырочку поглядишь – и видишь, кто и по какому делу звонится. Ну, скажем, к примеру, домовый председатель, а то еще похуже – из отделения милиции комиссар.

Надежда Петровна. Ой, господи, не дай-то бог.

Павел Сергеевич. И ничего, мамаша, подобного. А как только вы такого посетителя в дырочку увидите, сейчас же вы, маменька, картину перевертываете – и милости просим гостя в столовую¹¹.

В этом «бездомном» пространстве наиболее органично ощущают себя герои, подобные Аметистову, – герои – одиночки, отщепенцы, герои «без адреса».

Подобный образ, – размышляет об Аметистове в своих записках великий композитор и тонкий читатель Г. А. Свиридов, – мог возникнуть лишь на сломе эпохи, в момент нарушения закона, по которому жило общество, и отсутствия законов, по которым ему надлежит жить далее. Вспоминаются тут и гоголевские *Игроки*, также исчезающие как дым, и немножко безобидного Хлестакова, и Кречинский, и Тарелкин (с его: «Судьба, за что гонишь!»), и вообще Сухово-Кобылин с его демонической силой зла и накалом страстей. Однако в пьесе Булгакова накал страстей доведен до высшей степени ярости, речь идет о жизни и смерти, контраст предельно велик¹².

В отличие от Абольянинова, который отказывается переехать в квартиру Зои, потому что может жить только на Остоженке: «Моя семья живет там с 1625 года... триста лет»¹³, Аметистов перемещается в пространстве легко, его монологи изобилуют топонимами («эвакуировался к белым в Ростов», «администратором служил в ресторанчике в Севастополе», «в Ставрополе актером, в Новочеркасске музыкантом в пожарной команде, в Воронеже отделом снабжения заведовал», «взял его партбилет

¹¹ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 22–23.

¹² Г. А. Свиридов, *Записи разных лет. Часть 1 (1978–1984)*, <www.filgrad.ru/text/sviridov1.htm>.

¹³ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 170.

и в Баку» и т. д.). Так же легко Аметистов покидает в финале погибшую квартиру Зои Пельц, мимолетно вздохнув о своей скитальческой судьбе.

Однако ни в *Зойкиной квартире*, ни в *Мандате* художественное пространство не ограничивается только квартирой. В пьесах Булгакова и Эрдмана с пространством происходит много интересных метаморфоз, оно то суживается до размеров зеркального шкафа Зои Пельц или сундука в квартире Гулячкиных, то расширяется до пределов «всей России», и даже простирается на запад (Париж) и восток (Шанхай).

Очень часто повторяется в речах эрдмановских героев понятие «вся Россия», и каждый из них имеет в виду «свою» Россию. В *Мандате* эта тема впервые возникает, когда в квартире Гулячкиных появляется Тамара Леопольдовна Вишневецкая с огромным сундуком, в котором спрятано платье императрицы Александры Федоровны: «Вы понимаете, Надежда Петровна, что в этом сундуке помещается все, что в России от России осталось»¹⁴. Для патетически настроенных монархистов императорское платье, а потом и облаченная в это платье Настя Пупкина, ставшая ненадолго великой княжной Анастасией Николаевной, действительно становится символом России. Они ею восхищаются, они перед нею преклоняются и говорят о ней весьма высокопарно:

Господа, я сам видел, своими глазами видел, вот здесь. Вот на этом месте. Наша горячо любимая Родина, наша сермяжная матушка Русь встала как феникс из сундука¹⁵.

У Павла Сергеевича Гулячкина, обладателя загадочного «мандата», на какие-то доли секунды поверившего в собственную неограниченную власть, отношения со «всей Россией» совсем другие. С Россией Гулячкин не церемонится, коль скоро он «с третьим интернационалом на „ты”» разговаривает: «Мамаша, держите меня, или всю Россию я с этой бумажкой переарестую»¹⁶; «Я теперь всю Россию на Варваре женю»¹⁷.

В конце концов хлестаковщина Гулячкина вырастает почти до вселенских масштабов. Зарвавшийся «властелин» хочет – «женит», а хочет – «переарестовывает» не только «всю Россию», но уже чуть ли не весь мир:

Давайте поедem в Англию, я и английской королевы не испугаюсь. Я самому царю могу прочитати нотацию. Вы думаете, если они далеко, так они упасутся от этого. Я, товарищи, расстоянием не стесняюсь. Я сейчас всем

¹⁴ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 33.

¹⁵ Там же, с. 78.

¹⁶ Там же, с. 61.

¹⁷ Там же, с. 78.

царям скажу, всем – английскому, итальянскому, турецкому, французскому. Цари, – мамаша, что сейчас будет, – цари... вы мерзавцы¹⁸.

Но очень скоро Гулячкину приходится снова возвращаться к масштабам собственной квартиры, потому как в грозном его «мандате» указано буквально следующее: «Дано сие Павлу Сергеевичу Гулячкину в том, что он действительно проживает в Кирочном тупике, дом № 13, кв. 6, что подписью и печатью удостоверяется»¹⁹.

Спускаются с небес на землю и злосчастные монархисты:

Автоном Сигизмундович. Вот так я отбил замок. (*Открывает сундук*).

Олимп Валерианович. И вот так предстала Россия.

Иван Иванович (*с горшком на голове вылезает из сундука*). Все слышал. Все знаю. Товарищи, соблюдайте спокойствие и не расходитесь, потому что вас всех повесят. Милиция! [...] Сейчас все будет доложено.

Олимп Валерианович. Что доложено?

Иван Иванович. Что вы у себя в квартире, вот в этой самой зале, свергли советскую власть²⁰.

Таким образом, читая *Мандат*, мы можем выстроить следующую пространственную цепочку: квартира – сундук – «вся Россия» – «весь мир» – квартира. Герои в конечном итоге вынуждены вернуться в квартиру, они по-прежнему загнаны в угол. «Ренессанс кончился», – констатирует один из персонажей.

Одной из важнейших пространственных антиномий и в *Зойкиной квартире*, и в пьесах Эрдмана – «здесь» и «там», которая созвучна антиномии временной – «нынешнее» и «прежнее». При этом «здесь» противопоставлено «там», как «ненормальное» – «норме». В *Зойкиной квартире*, как это часто бывает в произведениях Булгакова, данная антиномия поддерживается, прежде всего, музыкальными лейтмотивами. Вновь обратимся к наблюдениям над пьесой Г. А. Свиридова:

Рахманинов – «Не пой, красавица, при мне...». Я долго думал, отчего взят этот изумительный романс, жемчужина русской лирики. Ключ – в словах: «Другая жизнь и берег дальний», о чем мечтают герои пьесы: Абольянинов, Зоя Пельц, китаец Херувим, домработница Алла Вадимовна и даже кухарка Манюшка, что мерещится всем²¹.

¹⁸ Там же, с. 76.

¹⁹ Там же, с. 61.

²⁰ Там же, с. 78–79.

²¹ Г. А. Свиридов, *Записи разных лет...*

О «Париже» как о «ином» пространстве – пространстве «нормальной жизни» – действительно мечтают практически все герои *Зойкиной квартиры*: «экзотическое растение» Абольянинов, в отличие от остальных, бывал и в Париже, и в Ницце в своей «прежней» жизни; «О, я знаю, вы таете здесь как свеча. Я вас увезу в Ниццу и спасу»²², – обращается к любимому Зоя Пельц; она же мастерски обольщает Аллу Вадимовну: «Весной вы увидите Большие бульвары, на небе над Парижем весною сиреневый отсвет. [...] Ландышами пахнет»²³.

«Парижская» тема поддерживается в булгаковской пьесе еще одним устойчивым музыкальным мотивом: помимо рахманиновского романса, неоднократно звучит дуэт Виолетты и Альфреда «Край мы покинем, где так страдали» из четвертого акта *Травиаты* Верди. Однако горькая булгаковская ирония состоит в том, что для героев оперы краем, где они «так страдали», становится Париж. Они предаются мечтам покинуть французскую столицу, чтобы Виолетта на природе смогла восстановить свои силы, и тогда они заживут счастливо. Булгаковским же героям – тем, кто никогда за границей не был – Париж представляется спасительным пространством, противопоставленным советской действительности. В финале, правда, не сбываются мечты о бегстве ни вердиевских, ни булгаковских героев: главная героиня *Травиаты* умирает, Зою Пельц и Абольянинова арестовывают.

Характерно и то, что в редакции *Зойкиной квартиры* 1926 года Париж имел более реальные очертания. В нем не только бывали раньше (Абольянинов), но и бывают теперь, в новые времена, то есть, Париж для героев еще пространственно достижим. Здесь присутствует некая пришедшая на примерку в Зойкино ателье Ответственная дама, которая вернулась из французской столицы две недели назад и даже может, но не хочет, посодействовать в получении визы. Однако из редакции 1935 года все конкретные детали уходят, и Париж из реального географического пункта окончательно превращается в Москву чеховских *Трех сестер*: не город, а метафора «потерянного рая», физически недостижимого.

У каждого из главных героев эрдмановской пьесы *Самоубийца* также есть своя мечта о «потерянном рае», о месте, где им будет хорошо, где не будет прутьев железной клетки. Каждый хочет вырваться в «иное пространство», но не может. Как не вспомнить здесь героев пьесы М. Кулиша *Так погиб Гуска* (1925), тоже самозабвенно мечтающих о некоем «блаженном острове», где они наконец-то обретут покой, избавятся от

²² М. А. Булгаков, *Зойкина квартира...*, с. 170.

²³ Там же, с. 369.

постоянного страха, где не будет никаких партий, никаких анкет и регистраций, где не будет вообще никого, кроме них и прекрасной вечной природы. В конце пьесы они даже высаживаются на свой «блаженный остров», казалось бы, обретают его, становятся просто людьми, без всяких классовых и социальных принадлежностей, но... «блаженный остров» оказывается вполне обитаемым, и семейство Гуски снова превращается в насмерть перепуганных «недобитых буржуев».

Дальше всех в своих мечтах об «ином пространстве» заходит главный герой *Самоубийцы* – Семен Семенович Подсекальников. И если в *Мандате*, как мы отмечали, художественное пространство, расширяясь в речах действующих лиц до пределов «всей России», все же в конце опять суживается до размеров комнаты, то в *Самоубийце* главный герой вроде бы мечтает вырваться уже в какие-то запредельные миры, откуда не возвращаются, хочет разбить «клетку» револьверным выстрелом. В монологе Подсекальникова словосочетание «потерянный рай» обретает свой первоначальный смысл:

Человек есть клетка. И томится в этой клетке душа. Вы стреляете, разбиваете выстрелом клетку, и тогда из нее вылетает душа. Вылетает. Летит. Ну, конечно, летит и кричит: «Осанна! Осанна!» Ну, конечно, ее подзывает бог. Спрашивает: «Ты чья?» – «Подсекальникова». – «Ты страдала?» – «Я страдала». – «Ну, пойдя же попляши». И душа начинает плясать и петь. (*Поет.*) «Слава в вышних богу и на земле мир и в человецех благоволение»²⁴.

Казалось бы, вот он – выход из замкнутого пространства «клетки», но тут нашего героя останавливает страшная в своей простоте мысль: «Ну а если клетка пустая? Если души нет? Что тогда? Как тогда? Как, по-вашему? Есть загробная жизнь или нет?»²⁵.

Если в *Мандате* герои еще могли или, по крайней мере, пытались сохранить свое, пусть весьма шаткое, пространство частной жизни, прибегая к нехитрым уловкам вроде дырочки в стекле входной двери и занавесочки на окне, не представляя, чем его можно заменить (последняя реплика Гулячкина: «Чем же нам жить?»), то герои *Самоубийцы* трагически беззащитны «на большой дороге нашей русской истории», как нелепо-высокопарно выражается в пьесе Гранд-Скубик.

Здесь необходимо отметить, что, как это ни покажется странным, от творчества Эрдмана очень легко протянуть логическую, мировоззренческую, художественную ниточку к творчеству Эжена Ионеско. Ведь Эрдман был практически лишен «наследников» в русской драматургии

²⁴ Н. Р. Эрдман, *Мандат...*, с. 123.

²⁵ Там же.

середины XX века, но оказался неожиданно близок и понятен европейскому сознанию 1950–1970-х годов, когда его пьесы триумфально прошли по сценам театров всего мира, а он сам, как мы уже отмечали во введении, был назван зарубежной критикой «величайшим сатириком века». Таким образом, в творчестве Ионеско, крупнейшего драматурга второй половины XX века, причем драматурга, оказавшегося наиболее близким сердцу русского читателя и зрителя в ряду других мастеров театра абсурда, получили развитие и логическое завершение многие идеи, образы, символы, появившиеся в произведениях лучших русских драматургов 1920–1930-х годов, прежде всего М. А. Булгакова и Н. Р. Эрдмана.

Своеобразным завершением темы взаимосвязи и взаимоотталкивания замкнутого пространства частной жизни героев и необозримых просторов внешнего мира становится классическая пьеса театра абсурда – *Стулья* Э. Ионеско. Важное место в художественном мире Ионеско занимает и уже знакомый нам по *Самоубийце* символ – клетка. В пьесе *Жажда и голод* (1964) центральной является как раз «сцена с клетками», где героев-клоунов подвергают пытке голодом, чтобы они отказались от своей веры и произносили вещи прямо противоположные собственным убеждениям; их принуждают жить без веры, жить в обществе, которое в человеке убивает человека, личность. В своих заметках по поводу премьеры пьесы *Жажда и голод* во Франции Э. Ионеско писал:

Но вдумайтесь, сцена с клетками и есть тот самый мир, где на протяжении десятков лет тысячи людей были обречены на муки, на существование без цели и смысла, словно в аду. [...] Меня часто спрашивают, какой ад я пытался показать: земной, воображаемый, символический, богословский? Но ведь ад – вот он, рядом с нами, за стеной, которую иногда удается преодолеть, если, конечно, другая стена, стена слепоты, не мешает нам ее увидеть. [...]

Десятки лет народы Восточной Европы были обречены на невыразимые страдания. И преступление западной интеллигенции состоит в том, что она не пожелала ни осознать этого, ни хотя бы принять к сведению. [...]

Конечно, мечта о «городе солнца», социалистическая утопия могут соблазнить кого угодно. Но почему общество, сулившее благоденствие человеку, оказалось столь противоестественным и страшным, обернулось тиранией, тюрьмой, адом?²⁶

Как видим, французский драматург румынского происхождения задавался теми же вопросами, над которыми мучительно размышляли все серьезные русские писатели после известных событий 1917-го года. Отсюда и родственность символов: клетка – общество, клетка – мир, клетка

²⁶ Э. Ионеско, *Жажда и голод*, в кн.: он же, *Театр*, Москва 1989, с. 6–7.

– ад. Такое противопоставление «индивидуума», личности и **надличной** (или **безличной**) власти, непостижимой и недостижимой для простого человека, – частое явление не только в русской, но мировой литературе XX века.

Таким образом, рассмотрение пространственных антиномий в пьесах М. А. Булгакова и Н. Р. Эрдмана приводит к важным выводам о том, что организация художественного пространства русской драматургии 1920–1930-х годов во многом – зримая проекция важнейших мировоззренческих категорий, определивших сознание человека XX столетия.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Масако Омори**

Япония

БУЛГАКОВ И МОЛЬЕР В СОВЕТСКОМ ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ 1920–1930-Х ГОДОВ

Предметом данной статьи являются причины выбора Булгаковым в октябре 1929 года в качестве темы своей пьесы *Кабала святош* жизни французского драматурга Мольера. Нам уже известна ситуация, в которой оказался тогда Булгаков и которая, возможно, была толчком к созданию пьесы: М. Чудакова указывает, что Булгаков слышал, как и Мейерхольд, и Катаев, и Олеша сравнивали Маяковского после выхода его пьесы *Баня* с Мольером, и это является побуждающим толчком для Булгакова: «Я покажу вам, каков был действительно Мольер и кто сегодня может сравниваться с ним по справедливости...»¹. Кроме того, М. Чудакова отмечает, что чисто внешним толчком к созданию *Мольера* послужило письмо из МХАТа от 14 октября 1929 года. Дирекция просила Булгакова, ввиду запрещения *Бега*, вернуть аванс – 1000 рублей. Но взять эти деньги в ту осень было уже неоткуда; безвыходность и заста-

* Кандидат филологических наук, научный сотрудник Токийского государственного университета иностранных языков.

¹ М. О. Чудакова, *Жизнеописание М. А. Булгакова*, 2-е изд., Москва 1987, с. 415.

вила драматурга задуматься над тем, чтобы написать для МХАТа новую пьесу и покрыть задолженность².

Но почему именно Мольер? Как признает М. Чудакова, сведения об октябре 1929 года в жизни Булгакова, когда была начата работа над *Мольером*, скудны³. В булгаковедении часто отмечается тема «власти и художника» в *Кабале святош*, однако думается, что творческий замысел пьесы рождается не только из этой темы. Если учесть, что Булгаков, будучи репертуарным драматургом, всегда рассчитывал на постановку своего спектакля и зрительский успех, то следует проанализировать пьесу с учетом современного ей социально-культурного контекста. Именно в том, как могли воспринять пьесу о Мольере в советском обществе 1920–30-х годов, и следует искать корни творческого замысла *Кабалы святош*.

Прежде всего, напомним, что Мольер – один из любимейших драматургов Булгакова. После премьеры *Мольера* во МХАТе в 1936 году, отвечая на вопрос корреспондента газеты «Горьковец» «Почему именно Мольер?», Булгаков говорит:

Трудно ответить на этот вопрос. Я читаю, перечитываю и люблю Мольера с детских лет. Он имел большое влияние на мое формирование как писателя⁴.

Но в России не только Булгаков является таким писателем и драматургом. Как отмечает французский исследователь Патуйе, изучающий влияние Мольера на русскую драматургию, «ни один иноязычный народ не создал Мольеру такой громкой славы, как народ русский; ни один народ не может сослаться на более постоянное преклонение перед его гением и его творчеством»⁵. Знакомство с комедиями Мольера в России начинается уже с конца XVII века, и с тех пор нет ни одного крупного русского комедиографа, которого нельзя было бы назвать более или менее усердным учеником Мольера: его пьесы оказывали огромное влияние на почти всех русских драматургов, таких как Грибоедов, Гоголь и Островский. И после октябрьской революции ситуация с популярностью французского драматурга не изменилась – пьесы Мольера входили в репертуар всех театров и имели большой успех⁶.

² Там же, с. 416–417.

³ Там же, с. 420.

⁴ И. Ерыкалова, *Комментарии к роману «Жизнь господина де Мольера»*. Источники, черновая рукопись, текстология, в кн.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 4, Москва 1990, с. 636.

⁵ Ю. Патуйе, *Мольер в России*, перевод с французского К. Памфиловой под редакцией Г. Л. Лозинского, Берлин 1924, с. 8.

⁶ С. Мокульский, *Мольер. Проблемы. Творчество*, Ленинград 1935, с. 5.

Однако, анализируя мольеровские пьесы в культурном контексте 1920–30-х годов, нельзя обойтись без нового, «советского» образа Мольера, имеющего идеологическую окраску, – образа драматурга-атеиста, автора *Тартюфа* и *Дон Жуана*, где показывается религиозное ханжество. Например, советский литературовед П. Коган в своей книге *Очерки по истории западно-европейской литературы*, выпущенной в 1928 году, утверждает:

Несомненно, что Мольер не только был обличителем пороков духовенства, – он не был религиозным человеком. Носителями идеи благочестия, горячими христианами он выводит Оргона и Тартюфа, из которых один – глупец, другой – лицемер. Мольер в этом отношении является предшественником Вольтера⁷.

Толкование Мольера в атеистическом контексте мы видим и в области народного просвещения. Так, в первом номере антирелигиозного журнала «Безбожник» за 1929 год печатается реклама, предлагающая читателю выписать «библиотеку мировых произведений», «вскрывающих отрицательную роль религии и ее служителей» из 24 книг, среди которых произведения Байрона, Боккаччо и Мольера (см. фотографию страницы журнала «Безбожник»)⁸.

Что касается литературно-общественной критики 1930-х годов, Мольер продолжает представляться антирелигиозным драматургом. Так, советский исследователь Мольера С. Мокульский поясняет по поводу антирелигиозного аспекта в *Тартюфе*:

Какова же идея *Тартюфа*?
Буржуазные ученые, стремящиеся отвести от Мольера упреки



⁷ П. Коган, *Очерки по истории западно-европейской литературы*, т. 1, Москва – Ленинград 1928, с. 211.

⁸ «Безбожник», 1929, № 1, с. 2.

в вольнодумстве и безбожии, отвечают: обличение религиозного лицемерия, ханжества. На самом же деле задача пьесы – показать те страшные опустошения, которые вносит в жизнь буржуазной семьи религия, этот бич человечества, затемняющий сознание, парализующий волю, отупляющий ум честного и делового буржуа и превращающий его в игрушку в руках отъявленного мошенника. [...] именно потому сатира Мольера выходит за пределы антиклерикальной и приближается к антирелигиозной. Не церковные обряды, не поведение духовенства являются объектом сатиры Мольера, а само христианство, его учение о любви к ближнему, о милосердии, нестяжании, предпочтении небесных благ земным⁹.

Оказывается, что когда ставят спектакли по Мольеру в советских театрах, от зрителя требуется усмотреть в них именно антирелигиозный подтекст. Мы можем представить себе, что Булгаков тоже не мог не считаться с общепринятым мнением, поскольку, будучи репертуарным драматургом, должен был быть чутким к современной ему аудитории.

Можно предложить, что Булгаков, рассчитывая на постановку своей пьесы и выход из сложнейшей ситуации, связанной с покрытием задолженности, начал писать пьесу о Мольере как произведение достаточно злободневное по своей тематике. Но сразу надо сделать оговорку, что он не намеревался написать именно антирелигиозную пьесу, одобренную советскими идеологами. Когда в октябре 1930 года Булгаков читал *Кабалу святош* на совещании литературно-репертуарного комитета МХАТа, он отметил, что

[...] в его планы не входила ни пьеса о классовой борьбе в XVII веке, ни создание монументальной трагедии, ни создание антирелигиозного спектакля. Он хотел написать пьесу о светлом ярком гении Мольера, задавленном черной кабалой святош при полном попустительстве абсолютной, удушающей силы короля. Такая пьеса нужна советскому зрителю¹⁰.

Как справедливо отмечает булгаковед А. Грубин, Булгаков был вне вульгарно-социологической литературной тенденции в советском искусствоведении 1920-х годов, категорически объявившей Мольера сугубо буржуазным деятелем¹¹. Поэтому сам Булгаков подчеркивает, что он не собирался создавать пьесу ни о классовой борьбе, ни на антирелигиозную тему.

⁹ С. Мокульский, *Мольер*, в кн.: *Литературная энциклопедия в одиннадцати томах*, т. 7, ред. коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, В. М. Фриче; гл. ред. А. В. Луначарский, Москва 1934.

¹⁰ А. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Москва 1986, с. 266.

¹¹ А. Грубин, *О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер»)*, в кн.: *М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сборник статей*, сост. А. Нинов, научн. ред. В. Гудкова, Москва 1988, с. 141.

Однако возникают сомнения относительно того, мог ли Булгаков категорически игнорировать образ Мольера-безбожника и не отразить в своей пьесе хотя бы в какой-то мере официального восприятия Мольера. Уместно отметить, что никто из булгаковедов не возражает, что одним из толчков к созданию «романа о дьяволе» послужила антирелигиозная советская пропаганда 1920-х годов. Булгаков откликнулся на нее *Мастером и Маргаритой*, поэтому вовсе не кажется странным, что в замысле пьесы *Кабала святош*, начатой, как и этот роман, в конце 1920-х годов, таится и развивается современное Булгакову одностороннее представление о Мольере как гении-борце против религии. Тогда какую же пьесу Булгаков хотел создать?

Перед тем, как ответить на этот вопрос, следует вспомнить, что в творчестве Булгакова отчетливо видны антиклерикальные настроения: в романе *Белая гвардия* во сне Алексея Турбина появляется вахмистр Жилин, и в его рассказе Бог объясняет: «таких дураков, как ваши попы, нет других на свете»¹². В пьесе *Бег* в первом действии архиепископ Африкан уходит из монастыря, бросая беженцев под угрозой наступления Красной Армии, при этом его называют «недостойным пастырем»¹³. А во втором действии Хлудов критикует Африкана, часто ссылающегося на Библию и не видящего реальную опасность. Наконец, в романе *Мастер и Маргарита* Каифа просит Пилата казнить невинного Иешуа. Кстати, даже в ранних редакциях романа православные священники (отец Иван и отец Еладов) изображались отрицательно. Таким образом, мы находим у писателя негативное отношение к священнику.

В пьесе *Кабала святош* важную роль играет Шаррон. Отметим, что в *Записной книге*, откуда можно узнать об интересе к Мольеру и его творчеству, Булгаков пишет о характеристике Мольера из памфлета священника Рулле, одного из прототипов Шаррона, следующим образом: «Демон, вольнодумец, нечестивец, достойный быть сожженным», затем цитирует статью Алексея Веселовского *Тартюф*: «Требования кары за оскорбление религии были предложены королю с такой силой...» (последние слова особо выделены и подчеркнуты Булгаковым)¹⁴. Поэтому можно утверждать, что когда Булгаков решил написать пьесу о Молье-

¹² М. А. Булгаков, *Белая гвардия*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, Москва 1989, с. 237.

¹³ М. А. Булгаков, *Бег*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, Москва 1990, с. 226.

¹⁴ М. А. Булгаков, «*Записная книга*» с материалами к пьесе «*Мольер*», черновыми набросками инсценировки «*Мертвых душ*» и другими записями. 1929 отк. – 1930 дек. 20, РГБ. ОР. Ф. 562. 17–4, с. 6.

ре, у него первоначально возникло антиклерикальное представление о страшной личности священника.

Но в пьесе существует и момент, свидетельствующий о религиозности Мольера. Обратим внимание на важный разговор короля с Мольером, касающийся религиозной темы. Цитируем текст из второго действия:

Л ю д о в и к. Остро пишете. Но следует знать, что есть темы, которых надо касаться с осторожностью. А в вашем *Тартюфе* вы были, согласитесь, неосторожны. Духовных лиц надлежит уважать. Я надеюсь, что мой писатель не может быть безбожником?

М о л ь е р (испуганно). Помилуйте... ваше величество...¹⁵

В этом разговоре король как будто заставляет Мольера ответить на вопрос отрицательно, но в то же время, здесь мы можем уловить и намек на то, что булгаковский Мольер не является тем безбожником, каковым его считали в СССР. Здесь Булгаков как будто спорит с современным ему пониманием Мольера как безбожника. Если учесть, что в пьесе, кроме вышеуказанного разговора, Мольера еще несколько раз называют безбожником, то можно сказать, что Булгаков выбирает это слово неслучайно. Кстати, в исследованиях о Мольере проблема его религиозности пока не решена, некоторые исследователи, например, известный французский мольеровед Мишо, считают Мольера добрым католиком, а другие – безбожником. Булгаков, хорошо разбираясь в том, где в истории жизни Мольера остаются лакуны, показал свою версию восприятия Мольера, приравнивая его к Христу, гонимому священником на казнь. В булгаковедении проводится параллель между системой персонажей в пьесе *Кабала святош* и романе *Мастер и Маргарита*¹⁶. Здесь в качестве подтверждения параллели между Мольером и Христом добавим, что в романе *Жизнь господина де Мольера* главный герой умирает в 33 главе – действие происходит в пятницу, что можно воспринимать как намек на его будущее спасение и воскресение. Правда, в пьесе не показывается воскресение Мольера после смерти, но важно, что он умирает именно на сцене театра в верхнем пространстве, что не соответствует историческому факту. Как отмечает булгаковед Варвара Хенри, Булгаков в *Кабале святош* намеренно разделяет верхнюю сцену, где играет Мольер, и нижний уровень – обыденные земные места, как в двухэтажном кукольном вертепе, разделенном на два пространства – рай и землю¹⁷.

¹⁵ М. А. Булгаков, *Кабала святош*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 296.

¹⁶ Л. Яновская, *Творческий путь Михаила Булгакова*, Москва 1983, с. 197–199.

¹⁷ В. J. Henry, *Reality and Illusion: Duality in Bulgakov's Theatre Plays*, в кн.: *Bulgakov. The Novelist-Playwright*, edited by L. Milne, London – New York 1998, с. 87.

В вертепе на верхнем уровне разыгрывают религиозную мистерию, а на нижнем играют комедию. Значит, в *Кабале святош* смерть Мольера на сцене предвещает его вечную жизнь.

Поэтому можно утверждать, что *Кабала святош* – не антирелигиозная пьеса, как Булгаков сам ее охарактеризовал. Нетрудно понять, что антиклерикальность и религиозность могут совмещаться, в русской литературе в этом плане хорошим примером является творчество Л. Толстого.

С другой стороны, если учесть, что существует нечто общее между антиклерикальностью и антирелигиозностью – взглядами, направленными против церкви и ее служителей, то можно предположить, что Булгаков должен был рассчитывать на разрешение на постановку пьесы о Мольере, внешне несущей идеологическую нагрузку.

Кабалу святош разрешили поставить, и премьера во МХАТе состоялась через 7 лет после завершения пьесы. О реакции на спектакль о Мольере можно узнать из пресловутой рецензии *Внешний блеск и фальшивое содержание*, напечатанной в газете «Правда». Там Мольер определяется как «гениальный писатель XVII века, один из самых передовых борцов против поповщины и аристократов, один из ярчайших реалистов, боровшийся за материализм, против религии». Продолжаем читать рецензию:

[...] разумеется, Булгаков не мог обойти полным молчанием (еще бы!) общественную сторону Мольера. Неправдоподобность уже очень бросалась бы в глаза. Поэтому в пьесе во втором плане дана и борьба Мольера с представителями церкви. Но в каких мелодраматических эффектах выражена эта борьба!¹⁸

Отсюда ясно, что Мольера и в 1930-е годы продолжали воспринимать как безбожника и борца против церкви. И важно отметить, что опасения Булгакова перед постановкой спектакля в феврале 1936 года, связанные с тем, что его действительно хотели воспринимать именно как антирелигиозного автора, оправдались. В дневнике третьей жены писателя Е. Булгаковой приводится интересный факт: в мае 1937 года Адриан Писотровский, ленинградский драматург и художественный руководитель киностудии «Ленфильм», попросил Булгакова написать антирелигиозную пьесу, но тот отказался¹⁹. Возможно, такой факт и свидетельствует об особенностях рецепции пьесы о Мольере зрителями и театральными деятелями того времени.

¹⁸ *Внешний блеск и фальшивое содержание*, «Правда» 1936, 9 марта, с. 3.

¹⁹ М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова...*, с. 603.

Итак, подведем итоги. 1929 год для Булгакова – год катастрофы, все его спектакли сняли со сцены. Он был вынужден выжить «в неимоверно трудных условиях во второй половине 1929 года»²⁰. Для этого Булгаков, стратегически учитывая официальное восприятие, наверняка надеялся, что антиклерикальное содержание пьесы о Мольере, имеющей в небольшой степени нечто общее с антирелигиозностью, приведет к разрешению на постановку спектакля. Конечно, он не хотел показать зрителю антирелигиозную пьесу, но это не означает, что он категорически игнорировал восприятие Мольера, характерное для того времени. Булгаков, споря с официальным представлением, разработал антиклерикальную тему в образе Мольера и придал ему новую черту религиозности.

²⁰ М. Булгаков, *Дневник. Письма. 1914–1940*, Москва 1997, с. 215.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Мари-Кристин Отан-Матье**

Франция

ПЕРЕЧИТЫВАЯ БАТУМ СЕГОДНЯ

Его драмы 30-х годов – сложная и смертельно опасная балансировка над пропастью. Соблазн «превращения» присутствовал постоянно¹.

«Загадка *Батума*» – именно так Александр Нинов назвал свое исследование, опубликованное в 1991 году, три года спустя после первой публикации пьесы Михаила Булгакова в СССР². Почему Булгаков сам взялся за пьесу о Сталине (замысел возник в 1936 году, т. е. задолго до юбилея вождя)? Действительно ли это слабое, неудачное, продиктованное нехудожественными соображениями произведение, «вымученное», если воспользоваться эпитетом, который сам Булгаков использовал

* *Marie-Christine Autant-Mathieu* – доктор наук, старший научный сотрудник Национального центра научных исследований, Париж.

¹ А. Смелянский, *Театр Булгакова: тридцатые годы*, в кн.: М. А. Булгаков, *Пьесы 30-х годов*, Санкт-Петербург 1994, с. 6.

² С 1977 года в Соединенных Штатах был доступен текст с ошибками в публикации Е. Проффера (Ann Arbor: Ardis, 1977). В СССР текст пьесы впервые опубликован в журнале «Современная драматургия» 1988, № 5 (вступительная статья М. Чудаковой). См.: А. Нинов, *Загадка «Батума»*, «Театр» 1991, № 7, с. 39–57.

в 1921 году³? Быть может, существуют два Булгакова: один – мужественный и блестящий (автор *Мастера и Маргариты*), другой – умелый профессионал, клепающий произведения по случаю, чтобы выжить? Что представляет собой эта пьеса – историческую хронику (Новиков⁴), простоватый угодливый набросок (М. Чудакова⁵)? Произведение Булгакова допускает все эти толкования, и в то же время сопротивляется им. В этом его сила и его тайна.

Батум драматически завершает начавшиеся еще в 1929 году хождения писателя по мукам. Последняя попытка поймать удачу, тревожная и предвещающая недоброе (платой за нее будет смерть писателя), эта пьеса, как правило, считается доказательством творческой капитуляции художника: вместо интеллигенции Булгаков выводит на сцену пролетариев, вместо отдельных людей изображает массы, а вместо рассуждений о свободе человека предлагает зрителю слушать агитационные речи. И работа над текстом далась писателю с большим трудом. В результате *Батум* был предан забвению как при жизни автора (пьесу запретил лично Сталин), так и многие годы после его смерти. Анатолию Смелянскому не позволили упомянуть о ней в первом издании его работы о Булгакове и Художественном театре в 1986 году. Затем, в 1990-е годы, когда были открыты архивы и стало понятно, как ожесточенно набрасывались на писателя цензоры, становится неприличным вспоминать об этом произведении, написанном в мрачные годы давления и страданий.

Парализованные страхом бросить малейшую тень на портрет жертвы сталинизма, булгаковеды редко обращали внимание на то, что так отличает *Батум* от пропагандистских пьес той эпохи. Интерес пьесы, быть может, заключается не столько в явной параллели с фаустовским договором с дьяволом или тематическом и стилистическом единстве с остальными произведениями Булгакова, сколько в невероятном вызове, который прячется за обманчивой формой хвалебного жизнеописания: Булгаков, в момент кульминации сталинского террора, когда каждую ночь арестовывали тысячи советских людей, имел невероятную дерзость сделать центральными в своей пьесе сцены заговоров, обысков, арестов, допросов и дурного обращения сотрудников тюрем с заключенными.

³ В письме из Владикавказа от 26 апреля 1921 г., адресованном сестре Вере, писатель противопоставлял «вымученное» произведение произведению «подлинному».

⁴ В. Новиков, *Михаил Булгаков – художник*, Москва 1996, с. 277.

⁵ М. Чудакова, *Первая и последняя попытка*, «Современная драматургия» 1988, № 5, с. 216.

Противоречия «консерватора до мозга костей»

Крушение царского режима, радикальные изменения, к которым привел приход большевиков к власти, начали интересовать Булгакова с самого начала его писательской карьеры⁶. Будучи из умеренно-либеральных кругов и, возможно, сторонник монархизма, тот, кто называет себя в своих дневниках «консерватором до мозга костей»⁷, не принимает насилие со стороны масс, приход к власти полуграмотных грубых людей и уничтожение вековых традиций и культуры⁸. Свое апокалипсическое видение революции он излагает в 1919 году в белогвардейской газете:

Безумство двух последних лет толкнуло нас на страшный путь, и нам нет остановки, нет передышки. Мы начали пить чашу наказания и выпьем ее до конца⁹.

Даже если, приняв решение приспособиться к новому образу жизни, Булгаков не подчиняется ему¹⁰, постепенно образ сильной власти, которую воплощает царь, стирается и уступает место фигуре Сталина – вождя народов. О завораживающей силе, исходившей, начиная с тридцатых годов, от Генсека, говорит множество свидетелей. Игнорирование ее, недооценивание или принятие ее за страх и подобострастие приведет к серьезному искажению наших суждений о сталинской эпохе и нашей оценки этого периода. Когда неожиданно в 1929 году художественная деятельность Булгакова прерывается, так как все его произведения оказались запрещены, писатель искренне считает, что, обратившись за спра-

⁶ Едва приехав в Москву, он попросил свою сестру Надю достать ему документы для работы над исторической драмой: «Нужен весь материал для исторической драмы – все, что касается Николая и Распутина в период 16- и 17-го годов (убийство и переворот)». М. Булгаков, *Собрание сочинений*, т. 5, Москва 1990, с. 404.

⁷ М. Boulgakov, *Journal confisqué* (30 septembre 1923), trad. P. Lequesne, Paris 1992, с. 38. Перевод сверен по: М. Булгаков, *Под пятой. Мой дневник*, Москва 1990.

⁸ См. его письмо сестре Наде от 31 декабря 1917 года в кн.: М. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 5, с. 390.

⁹ М. Булгаков, *Грядущие перспективы*, «Конец века» 1992, № 4, с. 6.

¹⁰ В 1929 году в незаконченном эссе Булгаков вспоминает о своих первых шагах в качестве журналиста в Москве и объясняет одному из своих коллег, что «для того, чтобы разразиться хорошим революционным рассказом, нужно, прежде всего, самому быть революционером и радоваться наступлению революционного праздника. В противном же случае рассказ у того, кто им разразится по денежным или иным каким побуждениям, получится плохой». См.: М. Булгаков, *Тайному другу*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 4 (1990), с. 561.

ведливостью к членам правительства, а затем лично к Сталину, он получит желаемое: либо восстановление в правах, либо изгнание¹¹.

Письма Булгакова Сталину – не обычные жалобы, не традиционные обращения жалующегося к вершащему суд. Они предполагают диалог на равных. Эта почти суеверная, иррациональная вера во всеведение вождя станет просто наваждением после похожего на чудо телефонного звонка 18 апреля 1930 года. Сталин, вновь и вновь появляющийся в рассказах-фантазиях Булгакова, где выступает его другом и защитником¹², становится своеобразным воплощением Судьбы, Спасителем, который извлечет из небытия, воскресит писателя¹³.

Контекст работы над пьесой

В 1936–39 годах, когда история жизни и революционной деятельности Сталина пишется заново, чтобы стать канонической, а вся страна дружно готовится к празднованию шестидесятилетия диктатора, Булгаков возвращается к истокам октябрьского переворота. Справедливости ради, следует отметить, что писатель обращается к этой теме вынужденно, потому что с марта 1936 года, когда его *Мольер* был вычеркнут из репертуара МХАТа, все пьесы Булгакова снова оказались запрещены. Поначалу он сосредотачивается на историко-педагогической работе, пишет учебник истории для начальной школы, «по элементарному курсу истории СССР с краткими сведениями по всеобщей истории»¹⁴. Именно тогда писатель собирает первые материалы, касающиеся биографии Сталина и истории Грузии.

Писать пьесу о Сталине на основании исторических данных было простой осторожностью, но в тридцатые годы действовать подобным образом стало для Булгакова делом обычным¹⁵. *Батум*, задуманный в фев-

¹¹ Поначалу он не обращается непосредственно к Сталину, но «как бы ходит кругами вокруг вождя, пытаясь вызвать его внимание, бомбардируя письмами лиц из его ближайшего окружения». Т. Вахитова, *Письма Михаила Булгакова правительству как литературный факт*, в кн.: *Творчество Михаила Булгакова*, кн. 3, Санкт-Петербург 1995, с. 14.

¹² См.: Фонд Булгакова в Российской государственной библиотеке. Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 10. Л. 10–19. См. также приложения к *Дневнику Елены Булгаковой...*, с. 308–309.

¹³ Булгаков пойдет (это он, ненавидящий всякие народные собрания и митинги) 7 ноября 1935 года на демонстрацию по случаю годовщины Революции, чтобы увидеть «Сталина на трибуне, в серой шинели, в фуражке». *Дневник Елены Булгаковой*, Москва 1990, с. 108.

¹⁴ *Творчество Михаила Булгакова*, кн. 1, Ленинград 1991, с. 285; *Дневник Елены Булгаковой...*, (4 марта 1936), с. 116.

¹⁵ См.: В. Я. Виленкин, *Воспоминания с комментариями*, Москва 1982, с. 398.

рале 1936 года и написанный между 1938 и 1939 годами¹⁶, является частью того нового цикла произведений, в которых писатель отказывается от вымысла, основывается на фактах и реальных событиях. Он высказывается опосредованно, устами других людей, и как автор театральных произведений, и как историк-летописец. Многочисленные документы, к которым обращается писатель, чтобы создать три драмы, напоминающие трилогию, – *Мольер*, *Пушкин*, а затем *Батум* – служат ему одновременно и источником информации, и защитной маскировкой. Стремление к исторической точности в работе над пьесой о молодости Сталина (*Сосо Джугашвили*) – еще и вполне реальная потребность, так как Булгаков работает над незнакомой темой. История революционного движения, рабочих выступлений, забастовок в Грузии начала XX века – совершенно новая территория, исследовать которую писатель берется, идя по следам будущего вождя народов. В рукописи каждый эпизод пьесы, связанный с рабочим революционным движением, сопровождается большим количеством выписок, конспектов, статистических исследований, вопросов, заметок, рисунков¹⁷. Вероятно досадуя из-за невозможности обратиться к первоисточникам (он опирается в основном на роскошное издание *Батумская демонстрация 1902 года*, выпущенное с предисловием Берии в 1937 году¹⁸), Булгаков предполагает провести дополнительные изыскания в Тбилиси и Батуме, в музеях, партийных архивах и революционной печати той эпохи.

7 июня 1939 года Елена Сергеевна отмечает в своем дневнике:

Вчера был приятный вечер, были Файко, Петя и Ануся, Миша прочел им черновик пролога из пьесы о Сталине (исключение из семинарии). Им чрезвычайно понравилось, это было искренно. Понравилось за то, что оригинально, за то, что непохоже на все пьесы, которые пишутся на эти темы, за то, что замечательная роль героя¹⁹.

Батум действительно резко выделяется тем, что касается совершенно неизвестной стороны жизни Сталина – учебы в семинарии, подпольной революционной деятельности, многочисленных арестов и побегов. Но

¹⁶ Замысел зрел в течение трех лет, первое упоминание содержится в дневнике Елены Сергеевны 6 февраля 1936 года, как раз в начале кампании против формализма и в день генеральной репетиции *Мольера*: «М. А. окончательно решил писать пьесу о Сталине» (*Дневник Елены Булгаковой...*, с. 112).

¹⁷ В. Лосев, *Последняя пьеса М. Булгакова*, «Записки отдела рукописей. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина», вып. 48, Москва 1990, с. 209–210. См. также: *Пьесы 30-х годов...*, с. 646–647.

¹⁸ Подробнее см. мою книгу: *Le Théâtre de Boulgakov*, Lausanne 2000, с. 292.

¹⁹ *Дневник Елены Булгаковой...*, с. 263.

в пьесе неожиданно также и то, что Сталин, присутствующий на сцене в семи картинах из десяти, говорит мало, порой загадками, и весьма отличается от героического образа из других его жизнеописаний той эпохи.

«Десять страниц из жизни» пророка

«Пастырь. Материалы для пьесы или оперы о Сталине»²⁰. Так озаглавлена рукопись, начатая 10 сентября 1938 года. Среди множества псевдонимов Сталина Булгаков выбрал именно этот – Пастырь – как напоминание о семинарском прошлом своего героя²¹, чью харизматичность он подчеркивает на протяжении всей пьесы. Несколько раз слово «пастырь», подхваченное одним из учеников, повторяется в толпе. Первые читатели *Батума* задавались вопросом о смысле странной речи Сталина в ночь на новый 1902 год, в которой тот упоминает *Ночь перед Рождеством* Н. В. Гоголя:

Существует такая сказка, что однажды в рождественскую ночь черт украл месяц и спрятал его в карман. И вот мне пришло в голову, что настанет время, когда кто-нибудь сочинит – только не сказку, а быль. О том, что некогда черный дракон похитил солнце у всего человечества. И что нашлись люди, которые пошли, чтобы отбить у дракона это солнце, и отбили его²².

Сталин, как Христос, изъясняется притчами: вопрос о том, кто это черный дракон, остается нераскрытым. Не содержится ли в этой речи ключ к разгадке тайны *Батума*? Быть может, эта пьеса – вовсе не историческая хроника, а лубочная картинка, «житие святого», в котором Нечистые, как в *Мистерии-Буфф*, оказываются мужественными и благородными жертвами, в то время как Чистые – шуты (царь Николай II в малиновой рубахе и шароварах учит свою канарейку исполнять «Боже, царя храни!»), дикари (солдаты, тюремщики) или болваны (губернатор)? *Батум* продолжает традиции народной литературы, адресат пьесы – обращенные в новую веру массы, которые хотят эту свою веру поддержать. В пьесе нет интриги, конфликта в драматическом смысле слова, но зато много песен (соло, хор, солдатские марши, песни заключенных) и чудесные выздоровления. История стала легендой. В рукописях перечислены варианты заглавий, между которыми выбирал Булгаков: *Аргонавты*, *Ге-*

²⁰ РГБ. Ф. 562. К. 14. Ед. хр. 7. 29 августа 1939 года Самосуд предложит Булгакову переделать его запрещенную пьесу в оперное либретто.

²¹ Григорий Калишьян, исполнявший обязанности директора МХАТ, отвергает это название в июле 1939 года.

²² М. А. Булгаков, *Батум*, в кн.: он же, *Пьесы 30-х годов...*, с. 222.

ракл, Кондор, Кормчий правит среди звезд²³. Развязка ожидаема. Все уже написано, доказательство тому – предсказание цыганки, звучащее уже в самом прологе: «большой ты будешь человек!».

С этой интерпретацией смыкается замеченная еще современниками параллель между Сталиным и дьяволом, или, точнее, Антихристом. Сцена празднования Нового года заканчивается пожаром на заводе Ротшильда – будто бы речь Сталина заставила возгореться карающий огонь. Демон, принявший человеческий облик, бедняк, бездомный, загнанный, как зверь (действие III), слабого телосложения (у него больные легкие), ничем не примечательный²⁴, Сталин при переводе в другую тюрьму становится жертвой побоев: он проходит сквозь строй надзирателей, и те избивают его ножами от шашек:

Сталин поднимает руки и скрещивает их над головой, так, чтобы оградить ее от ударов²⁵.

Этой парафразе Голгофы предшествует восклицание «У, демон проклятый»²⁶, брошенное начальником тюрьмы. Революционер – тот, кто хочет изменить порядок вещей, сеятель хаоса – проходит через крещение (падает в ледяную прорубь во время побега) и воскрешение (просыпается здоровым, проспав 15 часов). Воскрешение и преображение – знаки избранности, но чей он избранник, Бога или дьявола?

Хотел ли Булгаков рассказать в *Батуме* о приходе новой эры (действие происходит на рубеже веков, между 1899–1904 годами)²⁷ с появлением Чужого, Антихриста в человеческом облике? У Гоголя черт – немец, и Воланд в *Мастере и Маргарите* говорит с акцентом. Слово «чужой» повторяется в ключевых сценах пьесы: сцене демонстрации, где Лукавый соблазнитель переоделся рабочим, и той, где Сталин возвращается, а его ученики не узнают его.

²³ Ф. 56. 2. К. 14. Ед. хр. 7. Л. 191–192.

²⁴ В сборнике о батумской демонстрации Булгаков находит следующее описание Сталина жандармами: «Телосложение среднее... Голос низкий... На левом ухе родинка... склад головы обыкновенный... Впечатление, производимое наружностью, обыкновенное». Это описание отличается от образа, предложенного Анри Барбюсом: «Ребенком он был маленький, худенький. Вид смелый и даже несколько дерзкий, голова задорно откинута назад». Позднее, восхищение будет вызывать его «очень тонкое, одухотворенное лицо». Н. Barbusse, *Staline. Un monde nouveau vu à travers un homme*, Paris 1935, с. 18; перевод А. Стецкого: А. Барбюс, *Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир*, Москва 1936.

²⁵ М. А. Булгаков, *Батум...*, с. 249.

²⁶ Там же.

²⁷ Булгаков ошибся в годе исключения Сталина из семинарии: это не 1898, а 1899.

Н а т а ш а. Кто там?

П о р ф и р и й. Такая тьма, не разберу...

Н а т а ш а (глядя в окно). Солдат не солдат... Чужой²⁸.

Но *Батум* остается открытым и и для многих других толкований. Замечание Николая Хмелева после одной из читок – «Грандиозно! Это может перевернуть все вверх дном!»²⁹ – может направить нас по другому следу. И мы увидим пьесу как произведение, которое способно радикально повлиять на прототип главного героя и побудить Сталина пересмотреть свои методы управления страной.

Узник, борющийся за справедливость

Чем объяснить запрет *Батума*? Слушатели читок, обычно столь бдительные, не смогли почувствовать, что пьеса не понравится Генсеку? Что затуманило их взор? Подтекст был зашифрован слишком искусно? Официальное объяснение – Сталин не может быть литературным персонажем («романтическим героем», поправит затем Елена Сергеевна³⁰) – не очень убедительно. Другие считали – и это больше похоже на правду – что вождь считал недопустимым, чтобы его – великого пропагандиста марксистских идей³¹ – вывели на сцену в образе обыкновенного молодого человека, который верит приметам и может быть избит тюремщиками³².

Может быть, Сталин обнаружил и осудил скрытую аналогию с Антихристом? Или он не мог согласиться, чтобы какой-то писатель учил его гуманизму и милосердию? Анатолий Смелянский напоминает, какая атмосфера царила в одних только художественных кругах: об арестах Пильняка, Бабеля, Мейерхольда, Кольцова, Векстерн, Киришона, Авербаха, самоубийствах (Маяковский), процессах, преследованиях (закрытие театров, исключения из партии). 25 апреля 1937 года Елена Сергеевна отмечает в своем дневнике, что Олеша подошел к ним на улице, чтобы уговорить Булгакова принять участие в кампании против Киришона и Авербаха³³. В мае 1937 года некто М. А. Добраницкий становится по-

²⁸ М. А. Булгаков, *Батум...*, с. 254.

²⁹ *Пьесы 30-х годов...*, с. 658.

³⁰ *Дневник Елены Булгаковой...*, (17 августа 1939), с. 278–279; см. также: А. Смелянский, *Михаил Булгаков и Художественный театр*, Москва 1989, с. 371.

³¹ М. Пиотровский, *Дело о «Батуме»*, «Театр» 1990, № 2, с. 168; В. Новиков, *Михаил Булгаков...*, с. 315.

³² Как могли бы актеры сыграть эту сцену? *Bulgakov. The Novelist-Playwright*, ed. by L. Milne, Luxembourg 1995, с. 47.

³³ *Дневник Елены Булгаковой...*, с. 141.

стоянным гостем семьи Булгаковых³⁴. Агент старается убедить драматурга написать агитационную пьесу, уверяет его, что ветер переменился, что врагов Булгакова ждет расплата, что нужно возвращаться на «драматургический фронт». Но Добраницкому не удалось выполнить задание, его арестовали в конце 1937 года³⁵. Хотя Елена Сергеевна настроена мстительно, Булгаков остается мрачен. Из своих тайных встреч с Эрдманом, арестованным и отправленным на поселение, он знает, каково положение заключенных, знает о насилии, пытках, нечеловеческих условиях, создаваемых для «врагов народа», для тех, кого подозревают в подстрекательстве к протесту, заговорщичестве, попытках сломать общественный порядок – то есть, именно в том, чем занимался Сосо Джугашвили в то время, когда описывается в *Батуме*.

Именно в этой обстановке Булгаков пишет 8 картину III действия, в которой Сталин протестует против грубости тюремщика, избивающего заключенную:

С т а л и н (приближает лицо к решетке, взявшись за нее обеими руками). Эй, товарищи! Слушайте! Передавайте! Женщину тюремщик бьет! Женщину тюремщик бьет!

К а н д е л а к и (появляется в соседнем окне). Протестуйте, товарищи! Женщину бьют! Женщину бьют! (Стучит металлической кружкой по решетке.)

Крик побежал дальше по тюрьме: «Женщину бьют!»³⁶

Сталин поднимает бунт. Вызывают губернатора, и исключительный заключенный заявляет ему:

С т а л и н. [...] Тюрьма требует, чтобы устранили вот этого человека, который сегодня избил заключенную женщину.

Г у б е р н а т о р. То есть как требуют? Как это тюрьма может требовать?³⁷

Но Сталин добивается своего, надзиратель отстранен от службы в ожидании разбирательства дела.

С т а л и н. У заключенных есть еще одно требование.

Г у б е р н а т о р. У них не может быть требований, а только прошения.

С т а л и н. Заключенные требуют, чтобы им была дана возможность купить на свои деньги тюфяки. Люди спят на холодном полу и от этого болеют и мучаются³⁸.

³⁴ О первой встрече Елена Сергеевна упоминает 2 мая 1937 года.

³⁵ *Дневник Елены Булгаковой...*, (11 ноября 1937), с. 174.

³⁶ М. А. Булгаков, *Батум...*, с. 246.

³⁷ Там же, с. 247.

³⁸ Там же, с. 248.

На фантастичность этой сцены до сих пор не обращал внимание ни один из исследователей пьесы. О смысле притчи о дьяволе и черном драконе в сцене празднования Нового года размышляли много. Но то, как обставлено подпольное собрание революционеров в 1902 году, прошло незамеченным. Чтобы обмануть соседей, которые могут донести, революционные рабочие делают вид, что празднуют Новый год за столом, распевая грузинские песни. Наташа поет, заглушая слова заговорщиков, а тамада время от времени поднимает обе руки, приглашая всех сотрапезников грянуть традиционное «Мравалжамиер» и тем самым ввести в заблуждение излишне любопытных. Когда в мае 1934 года арестовывали Осипа Мандельштама³⁹, в писательском доме, где жили также Ахматова и Кирсанов, «кто-то» играл на гитаре в соседней квартире, чтобы не слышно было звуков обыска.

В начале III действия пьесы скрывающегося Сталина находят в квартире у рабочего Дариспана. В доме проводят обыск. Городовой разбивает тарелку. Жандармский полковник Трейниц делает полицмейстеру замечание: «Нельзя ли, полковник, чтобы люди работали поаккуратнее?»⁴⁰. Неловкий сотрудник наказан трехдневным арестом. Затем Трейниц устанавливает личности, допрашивает Сталина. Полицейский и задержанный разговаривают самым вежливым образом.

Т р е й н и ц. Так позвольте узнать, кто вы такой?

С т а л и н. Позвольте мне, в свою очередь, узнать, кто вы такой?

Т р е й н и ц. Извольте-с, извольте-с. Помощник начальника Кутаисского губернского жандармского управления полковник Трейниц Владимир Эдуардович...

С т а л и н. Благодарю вас, дело не в фамилии, а я хочу узнать, чем вызвано это посещение мирной рабочей квартиры, где нет никаких преступников, полицией и жандармерией?

Т р е й н и ц. Оно вызвано тем, что наружность этих мирных квартир часто бывает обманчивой. Разрешите спросить, где вы остановились в Батуме?⁴¹

При переводе в другую тюрьму, Сталина избивают, и он роняет чемодан, все вещи вываливаются на землю. Полковник Трейниц приказывает одному из надзирателей собрать эти вещи и донести их до машины.

³⁹ А. Смелянский, *Михаил Булгаков...*, с. 317.

⁴⁰ М. А. Булгаков, *Батум...*, с. 242.

⁴¹ Там же, с. 243.

Заключение

«Справедливая пьеса»⁴². В августе 1939 года, когда был вынесен приговор, всеобщее мнение было таково, что Булгаков поддался давлению и зря скомпрометировал себя. На этот раз запрет носил лишь устный характер, Сталин никак не объяснил, по каким соображениям он закрывает пьесе дорогу. В. Сахновский потряс писателя, сообщив ему якобы имевшую место реакцию вождя: «что наверху посмотрели на представление этой пьесы Булгаковым, как на желание перебросить мост и наладить отношение к себе»⁴³, но Калишьян отрицает, что подобная фраза была произнесена⁴⁴. До Булгакова скорее доходят различные толкования отказа, чем настоящая информация о его причинах. Тем не менее на него, по-видимому, не держат никакой обиды за неудачную попытку. Ему оплатили работу, он получит право на лечение в престижном правительственном санатории⁴⁵. Секретарь Союза писателей Александр Фадеев был направлен осенью к подавленному и больному Булгакову, чтобы успокоить его. Генсек, посетивший МХАТ в октябре 1939 года, поделился с Немировичем-Данченко своим мнением, «что пьесу *Батум* он считает очень хорошей, но что ее нельзя ставить»⁴⁶. Эпизод завершен. Но пострадала репутация Булгакова. Через шесть лет после смерти писателя Ольга Бокшанская (секретарь Немировича-Данченко) записывает в своем дневнике основные положения речи, произнесенной Вишневым перед труппой МХАТ. В ней драматург перечисляет ошибки репертуарной политики театра и цитирует в связи с этим Сталина: «Наша сила в том, что мы и Булгакова научили на нас работать»⁴⁷.

Сегодня, когда мы знакомы с разными редакциями *Батума* и имели возможность сравнить их, представляется, что писатель сыграл по-

⁴² В марте 1968 года Константин Симонов написал С. Ляндресу, что *Батум* – «справедливая» пьеса, что Булгаков не имел намерения подлизываться к власти. Цит. по: В. Лосев, *Последняя пьеса...*, с. 213.

⁴³ *Дневник Елены Булгаковой...*, (17 августа 1939), с. 279. Выражение «перебросить мост» якобы особенно потрясло Булгакова, потому что он таким образом обнаружил, что его шурин, Е. Калужский, шпионил за ним и сообщил в НКВД произнесенную при нем в 1935 году фразу, в которой писатель говорил о намерении создать книгу, которая стала бы «мостом» к советской литературе. Б. Соколов, *Сталин, Булгаков, Мейерхольд... Культура под сенью великого кормчего*, Москва 2004, с. 226.

⁴⁴ *Дневник Елены Булгаковой...*, (22 августа 1939), с. 280.

⁴⁵ Б. Соколов, *Сталин, Булгаков, Мейерхольд...*, с. 230.

⁴⁶ *Дневник Елены Булгаковой...*, (18 октября 1939), с. 285.

⁴⁷ Цит. по: А. Смелянский, *Михаил Булгаков...*, с. 333. Эти сведения проверить нельзя, но они правдоподобны.

-крупному и проиграл. Он не мог стать доверенным советником «отца народов». Булгаков был всего лишь винтиком в огромном механизме, который рано или поздно раздавил бы его. Зимой 1939–1940 годов почти ослепший Булгаков носит темные очки. Он так подписывает жене фотографию со своим изображением:

Не грусти, что на нем черные глаза: они всегда обладали способностью отличать правду от неправды⁴⁸.

Неправда не есть ложь. Неправда – факты, отсортированные для сборника *Батумская демонстрация 1902 года* – канонического исследования, которое писатель использовал, чтобы подвести под свое произведение «историческую» основу. Правда же заключается в том, что должно было проступить как «негатив», увидено как доказательство от противного самим Сталиным, подлинным «первым читателем» пьесы⁴⁹. Произведение, конечно же «вымученное», ибо зашифрованное: цель *Батума* – привлечь внимание Хозяина. Иносказательно, подчеркивая харизматическую силу личности Сталина и подлинно революционную роль, которую он сыграл в политической жизни, подобную той роли, которую сыграл Христос в жизни христианского мира, Булгаков предлагает отказаться от насилия, соблюдать права человека, установить атмосферу доверия. Но *Батум* – последний бой интеллигента-идеалиста, который, как говорил Сталин, «против шерсти берет»⁵⁰. Сиделка Булгакова запомнила два странных слова, которые писатель шептал на смертном одре: «Донкий ход»⁵¹.

Перевод с французского *Елены Балаховской*

⁴⁸ Подписано 8 февраля 1940 года. Цит. по: там же, с. 381.

⁴⁹ В 1931 году в недописанном письме вождю Булгаков просил Сталина «стать его первым читателем». М. Boulgakov, E. Zamiatine, *Lettres à Staline*, trad. M. Gourg, Paris 1989, с. 36. М. Булгаков, *Дневник. Письма 1914–1940*, Москва 1997, с. 240.

⁵⁰ Слова Сталина, сравнивавшего Эрдмана и Булгакова, приведены в: М. Булгаков, *Дневник...*, с. 301.

⁵¹ М. О. Чудакова, *Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя*, «Записки Отдела рукописей. Государственная Ордена Ленина библиотека СССР им. Ленина», вып. 37, Москва 1976, с. 141.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Петр Фаст**

Польша

ДОКУМЕНТ, ВЫМЫСЕЛ, МИФ? КОНТЕКСТЫ ПЬЕСЫ БАТУМ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Идея создания пьесы о Сталине появилась у Булгакова в 1936 году¹. Вскоре, однако, писатель отказался от этого замысла и вернулся к нему только в середине января 1939 года при следующих обстоятельствах: правление МХАТа – директор театра Яков Боярский и художественный руководитель Владимир Немирович-Данченко – уговаривало его написать пьесу о Сталине, премьеру которой театр мог бы приурочить ко дню рождения вождя в декабре 1939 года. Самый известный московский те-

* *Piotr Fast* – профессор, доктор наук (profesor zwyczajny doktor habilitowany), Техническо-гуманитарная академия, Бельско-Бяла.

¹ Контекст создания *Батума* и атмосферу последних лет жизни писателя подробно анализирует Мариэтта Чудакова в статье-комментарии к первой публикации пьесы – *Первая и последняя попытка (Пьеса М. Булгакова о Сталине)*, «Современная драматургия» 1988, № 5, с. 204–220. В том же номере журнала было впервые опубликовано само произведение (текст пьесы цитируется по этому изданию). Анонимный автор статьи, помещенной на сайте <<http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/piesy/batum/batum-5.htm>>, по-другому датирует появление идеи пьесы: «Замысел историко-биографической пьесы о Сталине Булгаков обдумывал с 1935 года, когда в печати появились сведения о раннем периоде деятельности Сталина в Закавказье и постоянных политических преследованиях со стороны властей».

атр очень страдал в то время от нехватки нового литературного материала (хотя *Мольер* после весьма похвальных первых отзывов был сразу же снят с репертуара; то же самое касалось *Ивана Васильевича*). С другой стороны, атмосфера в обществе в связи с набирающим обороты культом личности стимулировала активность руководителей МХАТа по поиску новой пьесы, которая отвечала бы веяниям времени. Конечно, уговоры дирекции театра не являлись для Булгакова главным стимулом для начала работы над пьесой, поскольку он в то время был на театр в обиде и даже не принял участия в торжествах по случаю годовщины создания Художественного театра. С другой стороны, ожидания, связанные с началом работы над пьесой о Сталине, поставили Булгакова в сложную ситуацию: в те времена трудно было отказаться от реализации подобного рода заказа.

Истинная же причина появления у Булгакова подобных планов кроется, однако, в атмосфере конца 1930-х годов и в личных отношениях писателя с диктатором. Булгаков несколько раз писал Сталину, а ответом на одно из этих писем (в начале 30-х годов прошлого века) стал широко комментируемый телефонный звонок вождя. После снятия с репертуара *Мольера* и очередной волны критики предстоящих в нескольких театрах премьер своих произведений Булгаков чувствовал себя абсолютно отвергнутым (следует помнить, что в течение последних десяти лет ему не удалось ничего опубликовать или поставить в театре). В довершение всего следует упомянуть однозначно отрицательную реакцию власти на любые просьбы писателя (касающиеся заграничных путешествий или покупки печатной машинки и т. п.). Чувство одиночества, отсутствия одобрения, забытия, провала, постоянные болезни – все это привело Булгакова к серьезному неврозу и побудило обратиться к старому способу – писать «наверх». Присутствие Сталина в жизни писателя актуализируется в совершенно беспочвенной надежде на сострадание и помощь вождя. Задуманная когда-то пьеса о юношеских годах Сталина могла в такой ситуации стать лекарством ото всех болезней, спасением в условиях гнетущей атмосферы середины 1930-х, когда единственной отрадой для Булгакова была работа над последними фрагментами *Мастера и Маргариты*.

Надежда на помощь со стороны Сталина была стандартной иллюзией того времени. Александр Ват, комментируя одно из высказываний Ильи Эренбурга², вспоминает, что даже самые выдающиеся люди той эпохи

² Александр Ват пишет об этом в мемуарах *Мой век*, см.: A. Wat, *Mój wiek*, t. II, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, s. 137.

верили в доброту Сталина, который, якобы, ничего не знал о злодеяниях и злоупотреблениях НКВД.

Вера в объективность и справедливость Сталина является одним из основных заблуждений большинства советских граждан, не имевших доступа к настоящей информации о жизни, деяниях и складе ума «самого большого друга детей». К тому же, кажется, создание именно такого образа вождя – друга простых людей – являлось одной из основных задач пропаганды того времени. Источником такого образа были представления, характерные для народного менталитета, мифологизировавшего своего героя, сравнивавшего его с помазанником божьим. Эта же модель вождя-героя, народного богатыря была типичной для интеллигенции того времени, – даже самых выдающихся ее представителей, – идеализировавшей Сталина, видевшей в нем чуть ли не гения и сделавшей его объектом почти мистического интереса. Пастернак³ и пристально анализирующий феномен вождя Осип Мандельштам, о которых пишет Александр Ват – ярчайшее тому подтверждение. Мы не в праве считать, как в случае Пастернака, так и Мандельштама, что подобное отношение к личности вождя было порождением исключительно страха или подострастия, так как и Пастернак, и, особенно, Мандельштам являлись примерами необыкновенной гражданской смелости.

В таком же ключе следует понимать мотивировку написания Булгаковым *Батума*⁴. Великие творцы, по всей вероятности, пытались осоз-

³ Борис Пастернак после нескольких лет молчания опубликовал 1 января 1936 года в «Известиях» два стихотворения, риторика которых очень напоминает появившиеся несколько десятков лет спустя образы «гения Карпат».

⁴ Подобным образом пишет об этом анонимный автор на сайте <<http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/piesy/batum/batum-5.htm>>: «Решение Булгакова не было проявлением малодушия или обдуманной сделкой с совестью, как это иногда пытаются доказать. Проблема всерьез интересовала его. [...] стремление разгадать психологию, завязку характера, а может быть, и тайну возвышения Сталина не оставляло его в течение многих лет». Однако, с другой стороны, некоторые считают, что Булгаков руководствовался прагматическими соображениями. Один из биографов писателя отмечает: «Произведение это долгое время утаивалось цензурой и теми, кто не хотел, чтобы на Булгакова пала хотя бы тень обвинения в том, что он мог бы пойти на какой-либо компромисс. Начиная работу над этой пьесой, писатель стремился прежде всего к тому, чтобы создать безопасную ситуацию для себя и своих близких» (M. Gourg, *Michal Bulhakow. 1891–1940. Mistrz i jego los*, przeł. J. Waczków, Warszawa 1997, с. 225). Мне лично ближе отказ от этической оценки поведения писателя. Подобное мнение высказал Вильфрид Ф. Шеллер: «В сопоставлении с таким нагромождением происшествий [многочисленные аресты и смерть многих людей из среды Булгакова. – П. Ф.], которые создавали различные удручающие угрозы, какая-либо моральная оценка пьесы *Батум* как акта сотрудничества подвергается сомнению. Дело было не в том, чтобы создать благоприятное отношение к себе, но, по всей

нать суть непонятого ими, почти метафизического, объясняемого исключительно в категориях мистического мышления, феномена личности вождя. В то время уже почти никто не помнил о настоящей роли Сталина в формировании революционного движения в Закавказье в начале XX века – о роли экспроприатора, организовывавшего ограбления банков, чтобы достать деньги на революционную деятельность. Уже почти не осталось в живых тех, кто мог об этом помнить, поскольку одной из настоящих целей чисток 1937–1939 годов была физическая ликвидация тех, кто знал правду о деятельности Иосифа Джугашвили. Этой правде был противопоставлен образ генерального секретаря – вождя народов и главного вдохновителя всемирного пролетариата.

Вторая половина 1930-х годов – время стандартизации и канонизации текстов об истории рабочего движения. Как известно, именно тогда своего апогея достиг социалистический реализм, который определил модель литературы, опирающуюся на крайне (псевдо-)веристический стиль письма и определенные схемы характеристики героя и построения сюжета, а также идеологического смысла текстов – смысла, который основывается на достоверности авторитетного повествователя. Полная восхищения современностью газетная риторика наслаивается на народный героический миф⁵, используя лозунги, определяющие этого героя массового сознания как верного последователя Ленина. Образ вождя вписывался в стереотип «человеческих» черт революционера – такими методами велась в 1930-е годы пропагандистская кампания, построенная на верности наследию первого вождя большевиков. Ликвидируя всех, кто мог бы этот миф коренным образом опровергнуть, Сталин образца конца 1930-х годов становился Лениным своего времени.

Задумываясь над последним завершенным произведением Булгакова, следует задаться вопросом о его месте во всех вышеуказанных контекстах: жанрового и стилистического стандарта литературы соцреализма, исторической правды и, наконец, официального стереотипа изображения советского вождя.

вероятности, в спасении жизни» (W. F. Schoeller, *Michail Bulhakow*, przeł. B. Kocowska, Wrocław 2000, с. 197).

⁵ О мифологизации образа Сталина во второй половине 1930-х годов вспоминает автор неоднозначно оцениваемой *Булгаковской энциклопедии* (Батум, в кн.: Б. Соколов, *Булгаков. Энциклопедия*, Москва 2003, с. 41–42; ср. польский перевод этой книги: В. Sokołow, *Michail Bulhakow. Leksykon życia i twórczości*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, I. Krycka, J. Skrunda, Warszawa 2002, с. 27).

Приступая к работе над пьесой *Батум*, Булгаков не имел доступа ни к архивным источникам, ни даже к серьезным научным работам по данной теме. Хотя, по сути дела, трудно говорить о настоящих исследованиях биографии Сталина, которые проводились бы при его жизни. Все подобные исследования, согласно тезису о всеобщей политичности, имели пропагандистскую функцию. Булгаков пользовался исключительно официальными публикациями, то есть, у него был доступ только к мифологизированной версии биографии вождя – главным образом, к идеологизированному, составленному в соответствии с нормами политической пропаганды сборнику воспоминаний и комментариев *Батумская демонстрация 1902 года*⁶, опубликованному с предисловием Лаврентия Берии. Трудно подозревать, чтобы у Булгакова были сомнительные намерения; он искал доступ к не вызывающим сомнений источникам для воссоздания психологического и эмоционального портрета своего героя. Писатель не ставил перед собой познавательных целей, не пытался получить недоступную информацию, не намеревался ошарашить читателей и зрителей неизвестными фактами. Его цель, по всей вероятности, сводилась к особому переводу тщательной цензурированной мемуарной литературы, описывающей жизнь Сталина, на язык художественного произведения. Приводимые факты должны были в изложении Булгакова сложиться в своего рода «моментальный» образ вождя в поведенческом, психологическом и эмоциональном аспектах. Специфика драмы сводилась к художественной обработке ряда эпизодов из жизни молодого Сталина, являющихся составными элементами специфически объективизированного образа характера и поведения героя, а также к стремлению воссоздать особенности психики Кобы, благодаря которым он стал лидером революционного движения в Закавказье. Материалом для пьесы стал, таким образом, уже переработанный в общественном сознании миф о роли Сталина в истории.

Булгаков использует в пьесе несколько характерологических черт, официально приписываемых вождю. Прежде всего, писатель подчеркивает его теплое и сердечное отношение к простым людям, понимание проблем, которыми они живут. Кроме того, обращает внимание на стоическое спокойствие, с которым его герой относится ко всем перипетиям своей судьбы – аресту, ссылке, голоду, холоду и т. п., вдобавок подчеркивая абсолютную убежденность главного персонажа *Батума* в правоте своего понимания мира и истории. Сталин в пьесе Булгакова является

⁶ *Батумская демонстрация 1902 года*, предисл. Л. Берия, Партиздат ЦК ВКП(б), Москва 1937.

не агитатором и пропагандистом, а наставником, указывающим истину. Можно сказать, что объектом изображения в пьесе являются, прежде всего, такие черты личности героя, которые приписывались мифологизированному образу Ленина. Не удивляет в этом контексте факт, что в то же самое время Зощенко пишет прославленные *Рассказы о Ленине*, в которых, в определенной степени подобным образом, что и Булгаков, дегероизирует центральную фигуру повествования⁷.

Однако в подходе Зощенко и Булгакова имеется существенное различие. Дегероизация Ленина у Зощенко преследует цель «очеловечить» образ вождя большевиков. Булгаков же, изображая «человеческое лицо» молодого Иосифа Джугашвили, прямо и однозначно связывает его деятельность с революционным движением, отказывается от представления личной жизни Сосо: каждый эпизод пьесы показывает его как человека, хотя и чуткого к проблемам простых людей, но тем не менее целеустремленного, ориентирующегося исключительно на достижение политической цели. Дегероизируя свой персонаж в плане риторики, Булгаков последовательно составляет его образ из черт и поведенческих актов, выдвигающих Сталина в ранг вождя. *Батум*, по сути дела, реконструирует процесс формирования авторитета молодого революционера, который в массовых сценах (Булгаков оставляет массы за кулисы, зрителю слышны только их голоса) вырастает до размеров мистического «Пастыря». Концентрация на небольших выдержках из жизни Сталина, как могло бы показаться, снижает его роль в развитии событий, но одновременно Булгаков абсолютизирует эту роль, показывая, что решения о судьбе героя принимаются на высочайшем уровне (согласие на ссылку Сталина дает лично царь Николай II!). Дегероизации, понимаемой как изображение человеческих черт персонажа, сопутствует героизация представления личной роли Сталина в активизации революционного движения в Грузии в начале XX века. Подчеркивание, с одной стороны, личных черт героя, а с другой, исторического масштаба его действий лишено у Булгакова какого-либо пафоса. Он не глорифицирует своего героя и не делает акцента на изображении его личных качеств. Джугашвили у Булгакова сдержан и тактичен, что позволяет понимать произведение как изображение «живого человека» (конечно, в ином значении, нежели в идеологии РАППа). Будущий «отец народа» является на страницах пьесы обыкновенным человеком, характеризующимся, правда, большой добротой и последова-

⁷ О рассказах Зощенко см.: W. Mucha, *Legenda biograficzna, dydaktyzm, polityka (O «Opowiadaniach o Leninie» Michaiła Zoszczenki)*, «Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze», nr 7: *Biografia literacka*, red. G. Porębina, Katowice 1983, с. 48–69.

тельностью в своих действиях. То, что он в результате выдвинут на роль народного лидера, не является эффектом его запланированных стремлений и закулисных интриг, а становится закономерным итогом процесса роста из рабочих масс, оказывается актом исторической необходимости.

Задумываясь над последней пьесой Булгакова, невозможно не отнести ее к гиперболизированному образу, определяющему соцреалистический канон написанных в ту эпоху театральных произведений о революции. Задает здесь тон *Оптимистическая трагедия* Всеволода Вишневского, созданная в 1933 году. Героический пафос этой пьесы⁸, трагическая развязка которой приносит надежду на победу «правого дела», отчасти стравестирован Булгаковым. Автор *Дьяволиады*, изображая в первой части последней сцены пьесы сомнения героев, не верящих в положительный исход действий, отказывается от пафоса и разряжает трагическое напряжение, приводя к оптимистическому финалу в сюжетном плане, что абсолютно контрастирует с Вишневским, который, конструируя трагическую развязку событий, переносит оптимистический смысл в плоскость идеи своей пьесы.

Трагедийный потенциал *Батума* был иллюзорным и не имел никакого шанса на актуализацию по причине элементарной логики исторических фактов (увы, Сталин не погиб во время событий, ставших впоследствии материалом для пьесы Мастера).

Как видно, став перед одной из сложнейших художественных задач своего времени, Булгаков должен был пытаться соблюсти и пропагандистские каноны, и художественные стереотипы, вдобавок, определить свое отношение к сложным этическим выборам, – с одной стороны, позволяя упрекать себя в том, что он руководствуется личной выгодой, с другой же – в случае отказа от работы над пьесой – рискуя быть обвиненным в неприятии основных идеологических ценностей или в переходе на антинародные позиции. Избрав писательскую технологию, позволявшую в определенной мере соответствовать всем каноническим требованиям своего времени, Булгаков лишь сигнализирует их реализацию. Причем актуализация всех этих стандартов оказалась чисто поверхностной. Таким образом, писатель создал промежуточную пьесу – написал агиографию, лишенную элементов явного подхалимства, использовал приемы героической соцреалистической драмы, одновременно отказы-

⁸ См. в этой связи соответствующий фрагмент синтеза Катажины Осиньской в кн.: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, wyd. 2, Warszawa 2002, с. 417. Монографическим описанием творчества Вишневского является, напр., книга Чеславы Гурдек-Стемпень, *Поэтика драматургии Всеволода Витальевича Вишневского*, Katowice 1983.

ваясь от непосредственной идеологической тенденциозности, дегероизировал центральную фигуру произведения, в то же время придавая ей основное значение в деле организации важнейших революционных событий начала XX века. При этом Булгаков не создал пресонажа безвольного или гротескного, чья семантика сводилась бы к одноплановому педагогическому образцу.

Благодаря всем этим чертам пьеса о юности Сталина является не только свидетельством своего времени и существовавших в нем канонов, но и документальным доказательством последних колебаний Мастера, а также жизненной необходимости, которой он должен был подчиниться в оставшиеся месяцы своей жизни.

*Катажина Осиньская**

Польша

ДОН КИХОТ В ИНСЦЕНИРОВКЕ М. А. БУЛГАКОВА: НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОЛКОВАНИЯ РОМАНА

Число разных инсценировок и спектаклей по мотивам романа Сервантеса в мировой культуре, включая особенно популярные в России оперу Жюль Массне, балет Людвиг Минкуса, фильмы Георга Вильгельма Пабста (с Федором Шляпинным) и Григория Козинцева (с Николаем Черкасовым), – огромное. Одних кинокартин, в которых всплывают дон-кихотовские сюжеты, больше трех десятков. И в наше время возникают все новые и новые попытки перевести роман на язык театра, кино, музыки, танца. В начале 1990-х годов состоялась премьера очередной оперы о Рыцаре Печального Образа немецкого композитора Ханса Зендера – *Дон Кихот Ламанчский (Don Quijote de la Mancha)*; в 2000 году в Барселоне был поставлен мультимедийный спектакль *Дон Кихот в Барселоне (Don Quijote en Barcelona)* известной каталонской труппы Ла Фура дельс Баус (La Fura dels Baus). Из новейших попыток адаптировать роман для театральных подмостков стоит упомянуть камерную оперу *Дульсинья Дон Кихота* испанского композитора Аугустина Кастилья-Авилы (2010).

* *Katarzyna Osinńska* – доктор наук (doktor habilitowany), профессор Института славистики Польской академии наук, Варшава.

Однако большинство инсценировок романа Сервантеса вызывает чувство неудовлетворенности, особенно у зрителя, хорошо знающего роман. Попытки перевести прозу, сложную и в нарративном, и структурном, и композиционном, и смысловом плане, на язык сценария, либретто или пьесы без потери важнейших компонентов текста, в том числе существенной для романа литературной игры вымысла и реальности, потерпели поражение. Даже такой мастер кино, как режиссер и сценарист Орсон Уэллс, великий энтузиаст Испании и испанской культуры, который нашел способ передать метатекстовую структуру романа в своем варианте *Дон Кихота*, после 15-летних съемок и серьезнейших попыток смонтировать материал, отказался от завершения своего проекта¹. Выигрышными – с точки зрения зрительского успеха – оказались весьма свободные по отношению к тексту романа адаптации – к примеру, опера Массне и мюзикл *Человек из Ламанчи* Дейла Вассермана и Джо Дериона на музыку Митча Ли, поставленный на Бродвее в 1966 году (он хорошо известен также в России; одна из последних премьер состоялась в 2005 году в Театре Армии в постановке Юлия Гусмана).

В России мы имеем дело с богатейшей традицией перевода романа Сервантеса в драматическую плоскость. Ольга Есипова подсчитала, что в досоветский период появилось около пятнадцати инсценировок романа:

Все они, в том числе и самая известная – П. Каратыгина, – при разности жанрового решения (музыкально-героического, комедийно-пасторального, феерического или пародийного) уравниваются зависимостью от французских обработок романа и тягой к иллюстративности. Ни одна не представляет художественной ценности².

После революции за роман брались, например, Ада Чумаченко, Александра Бруштейн и Борис Зон, Михаил Чехов и Виктор Громов, а также Анатолий Луначарский и Георгий Чулков. Среди созданных ими произведений мы найдем как инсценировки романа, так и его вольные интерпретации, хотя о самостоятельности и оригинальности замысла принято говорить только в случае литературных опытов Луначарского и Чулкова. Остальные создали или упрощенный пересказ приключений испанского

¹ В итоге, из плохо сохранившихся пленок удалось создать картину *Дон Кихот Орсона Уэллса* (*Don Quijote de Orson Welles*), премьера которой состоялась после смерти Уэллса в Каннах, в 1992 (режиссер Хесус Франко, Дон Кихот – Франсиско Рейгеро, Санчо Панса – Аким Тамирофф, с участием самого Орсона Уэллса), но была принята довольно холодно.

² О. Есипова, *Комментарий*, в кн.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 4, Москва 1990, с. 625.

рыцаря на язык детских пьес, или – в случае Громова и Чехова – инсценировку «в расчете на Чехова-актера»³. Все это – до Булгакова. После Булгакова стоит упомянуть пьесу Евгения Шварца (на основании которой был снят в 1957 году фильм Григория Козинцева). Следует, однако, подчеркнуть, что ни самостоятельные пьесы, ни инсценировки романа не вылились в значимые в художественном плане театральные спектакли.

* * *

Пьеса Михаила Булгакова *Дон Кихот* (1938) принадлежит скорее к числу инсценировок (а не к оригинальным театральным произведениям, созданным «по мотивам» романа, как в случае Луначарского или Чулкова). «На фоне ярких, концепционно самобытных решений как своих, так и чужих, булгаковский *Дон Кихот* удивляет отсутствием явственно слышного авторского голоса»⁴, – пишет Ольга Есипова, указывая на следующие доказательства близости пьесы к подлиннику:

Булгаков не расширяет круг действующих лиц, определенный Сервантесом, не сочиняет новых сцен, не перестраивает заданного действия. Нет в пьесе Булгакова и явной модернизации языка, что свойственно почти всем оригинальным интерпретациям *Дон Кихота*⁵.

Дальше автор этих слов обращает, однако, внимание на некоторые «проявления сюжетной самостоятельности» Булгакова: введенный им образ Альдонсы и тему любви Антонии и Карраско. Но, как выясняется, «ни то, ни другое не оригинально», так как Альдонса появилась раньше в пьесах Ады Чумаченко *Дон Кихот Ламанчский* (1924) и Георгия Чулкова *Дон Кихот* (1935), а тема любви возникла еще у Павла Каратыгина (1880). Этот принцип «верности» подлиннику объясняется – также Константином Рудницким⁶ – сознательно поставленной Булгаковым перед собой задачей выделения основных тенденций произведения, так как инсценировка готовилась по заказу Театра им. Вахтангова. Напомним, что в июне 1937 года к Булгакову обратился актер и режиссер Василий Куза с предложением приготовить для театра инсценировку одного из французских романов: *Нана*, *Милый друг* или *Евгения Гранде*. Булгаков отказался, и тогда поступило новое предложение – приготовить инсце-

³ Там же.

⁴ О. Есипова, *Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова*, в кн.: М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени, Москва 1988, с. 168.

⁵ Там же.

⁶ Примечания К. Рудницкого к кн.: М. Булгаков, *Пьесы*, Москва 1962, с. 478.

нировку *Дон Кихота*. Писатель согласился, «назначив довольно долгий срок». Обстоятельства работы над инсценировкой известны благодаря жене писателя, Елене Булгаковой⁷. Писатель работал над пьесой в основном летом 1937 года – работал с увлечением, основываясь на переводе романа, выполненном Марией Ватсон (1907), но имея под рукой также испанский оригинал. «Жадно гляжу на испанский экземпляр *Дон Кихота*. Теперь займусь им», – писал он жене в июле 1937 года⁸. Некоторые письма писал Елене Сергеевне отчасти по-испански, а за испанским текстом следовал русский:

Пишу тебе по-испански для того, во-первых, чтобы ты убедилась, насколько усердно я занимаюсь изучением царя испанских писателей, и, во-вторых, для проверки – не слишком ли ты позабыла в Лебедяни [место отдыха супругов Булгаковых. – К. О.] чудесный язык, на котором писал и говорил Михаил Сервантес. Помнишь случай с Людовиком XIV и придворными? Вот и я тебя спрашиваю: Sabe, Vd., el castellano? Воображаю, как хохотал бы Сервантес, если бы прочел мое испанское послание к тебе! Ну что же поделаешь! Признаюсь, что по-испански писать трудновато. ¡Hasta la vista!⁹

Пьеса была закончена к концу 1937 года, а в январе 1938 представлена к цензуре. О ее цензурных перипетиях достаточно много писал в своей монографии, посвященной Дон Кихоту «на русской почве», Юлий Айхенвальд¹⁰, рассматривая историю возникновения самой пьесы и изменений, вводимых в нее автором на фоне политической ситуации сталинской эпохи.

* * *

Многочисленность театральных инсценировок романа – в том числе и результат невероятно активного – на фоне других стран – присутствия *Дон Кихота* в русской культуре¹¹. Современный знаток этой проблема-

⁷ См.: М. Булгаков, *Неизданные сцены из пьесы «Дон Кихот»*, публикация Е. С. Булгаковой, в кн.: *Сервантес и всемирная литература*, под ред. Н. И. Балашова, А. Д. Михайлова, Т. А. Тергерян, Москва 1969, с. 273–277.

⁸ Там же, с. 273.

⁹ Там же, с. 273–274.

¹⁰ Ю. Айхенвальд, *Дон Кихот на русской почве*, ч. 2, Нью-Йорк 1984, с. 229–244.

¹¹ Этот феномен стал поводом для исследований многих знатоков русской культуры, особенно XIX и XX века. Следует, однако, помнить, что решающую роль в восприятии романа Сервантеса другими культурами сыграла – еще до Франции – Англия. Именно в Англии впервые был переведен с испанского оригинала целиком первый том *Дон Кихота* (еще до выпуска второго тома) – в 1612 году (*The historie of the valorous and wittie Knight-Errant Don Quijote of the Mancha*).

тики Всеволод Багно в предисловии к своему труду *Дон Кихот в России и русское донкихотство* объясняет этот феномен следующим образом:

Русские в *Дон Кихоте* увидели не просто гениальную книгу, но притчу о человеческом предназначении, а в герое романа – пророка или лжепророка, миф о котором может служить ключом к событиям русской интеллектуальной и общественной жизни¹².

Автор этих слов обращает внимание на то, что:

Отрыв героя от романа, а романа от автора, неизбежный при включении их в инациональный историко-культурный и общественно-политический контекст, нисколько не умалял достоинств ни романа, ни писателя, а лишь расширял спектр истолкований. Собственно говоря, основой донкихотства и явился отрыв героя от романа, тот факт, что имя сервантесовского героя стало, по свидетельству И. С. Тургенева, «смешным прозвищем даже в устах русских мужиков»¹³.

Это и есть одна сторона восприятия Дон Кихота в России, особенно распространенная в XVIII и начале XIX столетия. Другая сторона – идея

[...] возродить преданную забвению рыцарскую цивилизацию – оказалась чрезвычайно актуальной в России XIX столетия, когда русская интеллигенция формулировала «русскую идею» – представление об особом предназначении России [...]. Не будет преувеличением сказать, что «идея» Рыцаря Печального Образа – спасти гибнущее человечество, утратившее моральные ценности, опутанное меркантильными заботами, – претворилась на русской почве в одну из составляющих «русской идеи». Донкихотовский утопизм, донкихотовский нонконформизм, донкихотовское стремление повернуть историю вспять, мессианский элемент донкихотства оказались в XIX столетии востребованы именно в России [...]¹⁴.

Дон Кихот Булгакова продолжает – на первый взгляд – скорее всего, традицию донкихотства, отождествляемого с «высокими порывами духа», «героическим энтузиазмом одиночки»¹⁵. В самом начале пьесы (1 акт, сцена 1) булгаковский рыцарь обращается к Санчо Пансе со словами:

Ну что же, пусть я буду рыцарем Печального Образа, – я с гордостью принимаю это наименование, – но этот печальный рыцарь рожден для того, чтобы наш бедственный железный век превратить в век золотой! Я тот, кому суждены опасности и беды, но также и великие подвиги. Идем же вперед,

¹² В. Багно, *Дон Кихот в России и русское донкихотство*, Санкт-Петербург 2009, с. 3.

¹³ Там же, с. 4.

¹⁴ Там же, с. 5.

¹⁵ Там же, с. 215.

Санчо, и воскресим прославленных рыцарей Круглого Стола! Летим по свету, чтобы мстить за обиды, нанесенные свирепыми и сильными беспомощным и слабым, чтобы биться за поруганную честь, чтобы вернуть миру то, что он безвозвратно потерял – справедливость!¹⁶

Эти слова производят впечатление цитаты из подлинника. И действительно, некоторые фрагменты и целые фразы почерпнуты напрямую из романа. Однако сравнение их с соответствующими фрагментами оригинала (в основном XX главы) обнаруживает мелкие, но существенные смысловые смещения по отношению к первоисточнику. У Сервантеса в XI и XX главах речь идет о «веке златом» или «золотом» (в переводе под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова 1935 года и в переводе Николая Любимова 1951 года¹⁷) и – в частности – о его «воскрешении»: «небу угодно было произвести меня на свет в наш железный век, чтобы я воскресил век золотой [...]»¹⁸, что соответствует испанскому *resucitar*¹⁹. Таким образом, Дон Кихот Сервантеса, не соглашаясь с тем состоянием мира, в котором он находится в настоящий момент, ищет идеал в прошлом. Его утопия (с соответствии с греческим значением этого слова – место, которого нет), уже когда-то состоялась, остается ее только вернуть. Дон Кихот Булгакова ищет ее в будущем. Призыв к действию сопровождается тут программой преобразования мира. Таким образом, Дон Кихот Булгакова приобретает черты революционера, для которого справедливый мир – впереди (это тот род утопии, который можно называть утопией прогрессивной).

¹⁶ М. А. Булгаков, *Дон Кихот*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 164.

¹⁷ К сожалению, у автора статьи нет пока возможности сравнить текст инсценировки Булгакова с переводом М. Ватсон из-за его отсутствия в польских библиотеках. Но, учитывая мнение, например, В. Багно, относительно того, что перевод Ватсон «вполне корректен с точки зрения информационной передачи „содержания”» (см.: В. Багно, *Дон Кихот в России...*, с. 159), можно предположить, что если у Булгакова появляются отступления от испанского подлинника, то не из-за некорректности перевода. Кроме того, о чем уже шла речь выше, писатель был знаком, хотя бы отчасти, с испанским текстом романа.

¹⁸ М. де Сервантес Сааведра, *Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский*, перевод *Дон Кихота* по изданию «Academia» 1929–1932 годов под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, серия «Литературные памятники», отв. ред. Н. И. Балашов, Москва 2003, т. 1, с. 129. Этот фрагмент примерно так же звучит в переводе, созданном одновременно с выходом перевода М. Ватсон: «Друг Санчо, узнай, что я именно по воле Небес родился в этот железный век, чтобы воскресить золотой!» (М. Сервантес, *Дон-Кихот Ламанчский*, пер. с испанского Л. А. Мурахиной, Москва 1898, с. 125).

¹⁹ «Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del Cielo en esta nuestra edad de hierro para **resucitar** en ella la de oro [...]» (М. de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid 1965, с. 140).

И второй пример небольшого, но существенного отступления от романа, или скорее – пропуска куска текста из цитированного фрагмента. Герой Булгакова подчеркивает свою принадлежность к рыцарству, на этот раз мечтая о «воскрешении» прославленных рыцарей Круглого Стола. Таким образом он сам себя вписывает в традицию, сопровождающую общеизвестную легенду с ее возвышенной окраской. Заодно исчезает из речи булгаковского идальго целая вереница других рыцарей и других легенд, в том числе весьма сомнительного происхождения.

Я тот, повторяю, кому надлежит воскресить рыцарей Круглого Стола, двенадцать пэров Франции, девять мужей Славы, затмив собой всех Платиров, Таблантов, Оливантов, Тирантов, Фебов и Бельянисов и все полчища знаменитых странствующих рыцарей минувших времен, ибо на веку своем я совершу столько великих и удивительных боевых подвигов, что перед нами померкнут самые славные их деяния²⁰

– говорит Рыцарь Печального Образа своему оруженосцу. Вместе с исчезновением всех этих предшественников героя пьесы исчезает Дон Кихот – хвостун, непременно вызывающий смех своими претензиями.

Всеволод Багно обратил внимание на то, что Булгаков сократил разрыв между Рыцарем Печального Образа и другими персонажами и что, по существу, его Дон Кихот долгое время ничем среди других героев пьесы не выделяется. Добавим, что это не остается без определенных последствий. У Булгакова, как и у Сервантеса, много сцен и ситуаций комического характера. Но у Булгакова смешны не только Санчо Панса и его хозяин – все остальные герои из-за своей нелепости, доверчивости, наивности должны вызвать смех у зрителя. У русского драматурга исчезает принцип противопоставления Дон Кихота его окружению, а ведь сервантесовский идальго очень часто подвергается репрессиям и/или становится смешным именно ввиду того, что резко отличается от своего окружения. Таким образом смягчается драматизм первоисточника и исчезает элемент жестокости (о которой, кстати, много писал Владимир Набоков в своих *Лекциях о Дон Кихоте*).

Ольга Есипова, которая имела возможность прочесть все варианты инсценировки, в своих комментариях к пьесе отмечает, что

Со второй редакции Булгаков смещает комедийное в первую половину пьесы и все менее связывает его с главным героем. Драматург «ужесточает» мир, в котором действует рыцарь. [...] Если в первой редакции у Дон Кихота были и победы [...], теперь ему остаются лишь поражения²¹.

²⁰ М. де Сервантес Сааведра, *Хитроумный идальго...*, т. 1, с. 129.

²¹ О. Есипова, *Комментарий...*, с. 627.

Но несмотря на эту тенденцию, в опубликованном варианте пьесы Булгакова драматические коллизии намного мягче сервантесовских. Примером может послужить завершение 3-й картины II действия, которая происходит в постоялом дворе Паломека Левши – с Мариторнес и Фьерабрасовым бальзамом. Вопреки оригиналу, Санчо вступает здесь в дружбу с погонщиком мулов и говорит ему и Мариторнес: «Вы единственные добрые создания среди всех мучителей на этом постоялом дворе»²². Другой пример – несоответствующий роману образ доброй герцогини (в 8-й картине IV действия), которая сочувствует Дон Кихоту. Поэтому трудно говорить о *Дон Кихоте* Булгакова как об истории «рыцаря осмеянного», то есть такого, который не только вызывает смех своими нелепыми поступками, но и становится мишенью – особенно во втором томе – всяческих насмешек и шуток.

* * *

Главное достоинство в характеристике булгаковского Дон Кихота – доброта. Он не только умирает как Алонсо Кихано Добрый, но он таким является на протяжении всей пьесы. Ольга Есипова, включившая инсценировку Булгакова в круг «творческих идей» писателя, отмечает «присутствие в пьесе скрытых мотивов, реминисцентных отблесков других произведений художника»²³. Одним из этих отблесков является, по мнению исследовательницы, мотив «добротного человека», но, добавим, доброта булгаковского Кихота сильно отличается от гораздо более внутренне сложного образа «добротного» идиота – Князя Мышкина, в котором можно увидеть отблеск «бедного рыцаря». Образ булгаковского героя, храброго и добротного, ближе представлениям рыцаря родом из детских вариантов романа, распространенных в России начиная с XIX века и очень популярных также в 1930-е годы, о чем пишет Юлий Айхенвальд:

[...] за это же десятилетие вышли три издания романа в сокращении для детей старшего возраста. Все три издания вышли с иллюстрациями Гюстава Дорэ. В дополнение к этому и я, и мои ровестники, читали популярную в те годы повесть Э. Выгодской *Алжирский пленник* (Необыкновенные приключения испанского солдата Сервантеса, автора *Дон Кихота*), где рассказывалось об одноруком воине, плененном пиратами и являвшем чудеса мужества. Образы Дон Кихота и этого однорукого рыцаря сливались воедино²⁴.

²² Там же, с. 185.

²³ О. Есипова, *Пьеса «Дон Кихот»...*, с. 169.

²⁴ Ю. Айхенвальд, *Дон Кихот на русской почве...*, с. 229.

В инсценировке Булгакова исчезает вся амбивалентность как сервантесовского персонажа, так и всего романа. Напомним, что среди мотивов, которые сопровождают поступки рыцаря в романе, есть и тщеславие, непомерное самомнение (он лучший в мире), нежелание прощать других за их – иногда бессознательные – поступки, которые Дон Кихот воспринимает как обиду, и наоборот – желание отомстить. Гнев Дон Кихота вызывает малейшая попытка подвергнуть сомнению красоту Дульсинеи, за это – и не только за это – он готов не только бить, но и убить. Напомним, в XV главе романа, в которой речь идет о встрече с янгуэсами, заступаясь за Росинанта, рыцарь «сразу обрушился на одного из погонщиков и разрубил на нем кожаное полукафтанье вместе с изрядной долей плеча»²⁵. В главе VIII, подозревая невинных монахов в похищении принцессы, рыцарь встает перед ними со словами: «О, вы, злобные исчадия ада. Освободите немедленно благородных принцесс» и, «не дожидаясь ответа, он пришпорил Росинанта и, опустив копьё, с такой яростной отвагой напал на первого монаха, что, если бы тот сам не бросился на землю, он был бы его, наверное, вышиб из седла и опасно ранил, а не то, пожалуй, и вовсе убил»²⁶. Добавим, что в этой сцене у Булгакова (2-я картина I действия) Дон Кихот только «выхватывает меч» и затем «убегает вслед за первым монахом»; Санчо, в одиночку вступающий в бой со слугами монахов, становится жертвой избиения («Слуги бросаются на Санчо с палками») ²⁷. Описанные Сервантесом поступки рыцаря, нелепость которых должна вызвать не столько возмущение, сколько смех, никак не относятся к христианским добродетелям. Дон Кихот грешит тщеславием и приступами злобы, а это, напомним, два из семи смертных грехов (кстати, эта ситуация ставит под сомнение выводы Набокова о том, что Дон Кихот всегда является жертвой насилия и жестокости).

У Булгакова нет сцен, в которых Сервантес доводит рыцарский идеал (а заодно и христианский идеал милосердия) до абсурда (*reductio ad absurdum*). Нет известной сцены из IV главы, в которой рыцарь спасает мальчишку Андреса от его хозяина, в результате чего хозяин чуть не убивает мальчика (а «нашему рыцарю казалось, что он положил прекрасное и счастливое начало своим рыцарским подвигам. Вполне удовлетворенный происшедшим и крайне довольный сам собой, он продолжал ехать в сторону своего села [...]»²⁸). Отсутствует также вторая ситуация того

²⁵ М. де Сервантес Сааведра, *Хитроумный идальго...*, т. 1, с. 100.

²⁶ Там же, с. 65–66.

²⁷ М. А. Булгаков, *Дон Кихот...*, с. 169.

²⁸ М. де Сервантес Сааведра, *Хитроумный идальго...*, т. 1, с. 47.

же рода, описанная в главе XXII: когда «Дон Кихот даровал свободу множеству несчастных, которых насильно вели туда, куда им вовсе не хотелось идти» (каторжникам). А ведь рыцарский идеал в этих сценах (особенно в приключении с каторжниками) доводится до крайности, он уже «не работает» и даже становится опасным для общественного порядка.

Однако не стоит забывать, что *Дон Кихот*, по словам Томаса Манна, – «это поистине причудливое явление, – наивно грандиозное в своей непосредственности и непревзойденное в своей противоречивости»²⁹. У Булгакова есть наивность, но не хватает противоречивости. Дон Кихот Булгакова вызывает сочувствие, когда в последней сцене романа говорит:

Я боюсь, не вылечил он [Сансон] мою душу, а вылечив, вынул ее, но другой не вложил... Он лишил меня самого драгоценного дара, которым награжден человек – он лишил меня свободы. На свете много зла, Санчо, но хуже плена нету зла!³⁰

Этих слов нет в романе. У Булгакова Дон Кихот, лишенный возможности мечтать, теряет свободу. То есть возможность мечтать отождествляется со свободой. Здесь уместно припомнить размышления по поводу сложных отношений между свободой и несвободой Томаса Манна, который писал свое *Путешествие по морю с Дон Кихотом* в 1934 году – в такое же сложное, как и в Советском Союзе, время в Германии, уже после своей эмиграции:

Меня сильно занимает вопрос об относительности всякой свободы, то обстоятельство, что стать духовной ценностью, показателем более высокого достоинства свобода может лишь в обрамлении значительной, при том не только внешней, но и внутренней, подлинной несвободы и зависимости³¹.

Размышления Манна о свободе творца, которая возможна при наличии ограничений, кажется, была близка Булгакову, во всяком случае, он уделил много места этим проблемам, работая над *Жизнью господина де Мольера* и пьесой о Пушкине. Манн пишет:

Достоинство и свобода, подобающие человеку, творческое раскрепощение художника, предельная смелость духа, предстоящие нам в Дон Кихоте как смешение жестоко унижающей нелепости и трогательного величия, все это – гений, духовное величие, высшее дерзание – берет начало в благочестивой зависимости, вытекающей из подчиненности святейшей инквизи-

²⁹ Т. Манн, *Путешествие по морю с Дон Кихотом*, в кн.: М. де Сервантес Сааведра, *Хитроумный идальго...*, т. 1, с. 475.

³⁰ М. А. Булгаков, *Дон Кихот...*, с. 220.

³¹ Т. Манн, *Путешествие по морю...*, с. 488.

ции, в формальной верноподданности монарху, в поисках покровительства таких вельмож, как граф Лемосский и дон Бернардо де Сандоваль и Рохас, и восхвалении их «всему миру известной щедрости». И все это возникает из верноподданической скованности так же произвольно и неожиданно, как само произведение, по начальному замыслу – занимательная, сатирическая шутка, перерастает в мировую книгу и символ человечности³².

В случае Булгакова, тоже скованного внешними обстоятельствами, стал возможен такой акт свободы, каким является роман *Мастер и Маргарита*. Однако в инсценировке *Дон Кихота* писатель не передал всей внутренней амбивалентности, сложности, иронии романа. Но, может быть, можно посмотреть на это снисходительно – как на еще одну «донкихотовскую» попытку писателя стать востребованным театрами драматургом. Михаил Булгаков, хорошо изучив биографию Сервантеса и в какой-то мере отождествляя себя с великим испанцем, не мог не знать, что Сервантес ради заработка неоднократно писал весьма посредственные пьесы.

³² Там же, с. 489.

*Ольга Давыдовна Есипова**

Россия – Германия

ДВА СПЕКТАКЛЯ (ДОН КИХОТ М. А. БУЛГАКОВА В ЛЕНИНГРАДСКОМ ТЕАТРЕ ИМ. ПУШКИНА И В ВАХТАНГОВСКОМ ТЕАТРЕ – 1941 ГОД)¹

14 сентября 1938 года *Дон Кихот* поступил в Репертком. Весть о завершении Булгаковым инсценировки вызвала ажиотаж в театрах. В доме автора – телефонные звонки: пьесу просят в Свердловск, Гнат Юра, по

* Театровед, исследователь драматургического творчества М. А. Булгакова; живет в Арнштадте.

¹ Первый вариант данной статьи был написан более 10 лет назад. Тогда группа булгаковедов под руководством А. А. Нинова готовила академическое издание драматургического наследия Булгакова, и *Два спектакля* являлись частью этой общей работы. Два первых тома наследия – *Драматургия М. А. Булгакова 20-х годов* и *Драматургия М. А. Булгакова 30-х годов* – были изданы, а последний, третий том (туда должно было войти то, что попадало под определение «инсценировка») так и не вышел. Ушел из жизни А. А. Нинов, стоявший во главе этой научной работы, возникли трудности с финансированием проекта. Не обошлось и без чисто булгаковских «штучек» – данная статья, например, дважды исчезала в редакциях, и автору приходилось восстанавливать ее по черновикам. Сегодняшняя публикация – прежде всего напоминание о незавершенном издании. Кроме того, архивные материалы, лежащие в основе работы, дают возможность по-новому увидеть то, что казалось всем известным и безоговорочно ясным. Фрагмент статьи в другой редакции был опубликован: О. Д. Есипова, *Два «Дон Кихота»: Первые постановки «Дон Кихота» М. Булгакова в Москве и Ленинграде*, «Страстной бульвар, 10» 2009, № 10–120 (<<http://www.strast10.ru/node/580>>).

слухам, хочет ставить в Киеве, режиссер областного ТЮЗа Половец уговаривает сделать «детский» вариант *Дон Кихота*. В Ленинграде драмой по Сервантесу заинтересовался Н. Акимов («прочитал, [...] позвонил, [...] просит прислать экземпляр и не заключать договора ни с каким ленинградским театром, не известив их»². Даже мхатовцы, возобновившие недавно отношения с Булгаковым и ждущие от него нужную им пьесу о Сталине, заявляют о своей готовности ставить *Дон Кихота*, если вахтанговцы, «испугавшись, что у них нет нужных актеров, откажутся»³.

Третья редакция *Дон Кихота*, поступившая в Репертком, была отрецензирована трижды: А. Дживелеговым, К. Гандуриным, Мвочаном. Главная претензия к пьесе Дживелегова и Гандурина – жанровая дисгармония ее частей. Только Дживелегов полагает «примирить» противоположности (комедийность первой половины пьесы и трагизм финала) вставками гуманистическо-философского характера («Можно набрать много сентенций, афоризмов, чудесных мыслей, пронизанных любовью к людям [...]. Можно инкрустировать эти мысли Дон Кихоту [...]»⁴, а Гандурин требует переделать «мрачный» финал – иначе пьеса не может быть разрешена. Мвочан – на позиции защиты *Дон Кихота*: определяя его жанр как трагикомедию, он полемизирует с рецензентами, утверждая и гармонию замысла, и высокий гуманизм произведения.

Между тем непосредственно общающийся с Булгаковым представитель ГУРК Миригоф, в руках которого были выводы заказанных им рецензий, не предъявлял драматургу не только ультимативных, но вообще каких-либо определенных требований. Это с удивлением фиксирует Е. Булгакова: Миригоф «вытащил какую-то бумажонку и объявил – вот [...] пожелания вписать в пьесу то и то, [...] впрочем, если [...] не хотите, то можете и не вписывать [...]»⁵.

Ситуация сложилась иная, чем десять лет назад с *Бегом*. Тогда драматургу были предъявлены требования жесткие и конкретные. Теперь в комитете, похоже, просто не знали, что делать. Принимая во внимание тогдашнюю общественно-политическую ситуацию, пьесу «запрещенного» драматурга безопасней было не выпускать. Но, с другой стороны,

² *Дневник Елены Булгаковой*, (20.09.1938), сост., текстологич. подгот. и коммент. В. Лосева, Л. Яновской, вступ. ст. Л. Яновской, Москва 1990.

³ Там же, (14.03.1939).

⁴ Рецензия А. Дживелегова опубликована в кн.: *Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова*, под ред. А. А. Нинова, Ленинград 1987, с. 143–144. Отзывы Гандурина и Мвочана хранятся в РГАЛИ, ф. 2546, оп. 1, ед. хр. 694.

⁵ *Дневник...*, (15.11.1938).

Дон Кихот – в конце концов, по Сервантесу, а официальное положение Булгакова могло измениться: он становился автором юбилейной пьесы о Сталине.

Возник слух о «прохождении цензуры». Опытный Булгаков потребовал от театра письменного подтверждения. 9 ноября подтверждение пришло⁶, 10-го драматург наконец-то читал пьесу труппе («встретили [...] долгими аплодисментами, слушали [...] превосходно [...] дикий успех [...]»⁷), но вскоре оказалось, что радость была преждевременной, а известие – недостоверным.

В ожидании разрешения пьесы Булгаков создал новую, четвертую редакцию *Дон Кихота*. Изменения были воплощены прежде всего в сокращениях – целенаправленных и существенных для смысла произведения. Неизвестно, дошли ли до писателя реперткомовские отзывы, но правка шла в направлении, обратном рекомендациям: Булгаков усекал и приглушал комедийное в пьесе. *Дон Кихот* становился аскетичнее, строже, трагичнее.

27 декабря 1938 года новая редакция поступила в Репертком. Булгаков требовал ясности: «буду жаловаться в ЦК, что умышленно задерживают [...]»⁸. 17 января 1939 года на титульный лист *Дон Кихота* был поставлен долгожданный штамп ГУРК. Между тем Булгаков был вовсе не уверен, что спектакль состоится: «Меня это несколько не печалит, так как я уже привык смотреть на всякую свою работу с одной стороны – как велики будут неприятности, которые она мне доставит?» (из письма В. Вересаеву, 11 марта 1939 года).

Булгаков оказался не совсем прав: пьеса была сыграна. Впервые – 27 апреля 1940 года труппой театра им. А. Н. Островского в Кинешме⁹. Следующая премьера – русского театра драмы города Петрозаводска – состоялась в конце января 1941 года (рецензия Вл. Новицкого была напечатана в местной газете «Ленинское знамя» 31 января 1941 года)¹⁰.

15 марта 1941 года вышел спектакль театра им. А. С. Пушкина в Ленинграде: постановщик – В. Кожич, режиссер – А. Даусон, художник – С. Юнович, композитор – А. Животов, Дон Кихот – Н. Черкасов, Санчо

⁶ Письмо Ванеевой Булгакову от 9.11.1938 г., ИРЛИ, ф. 369, № 251.

⁷ Дневник..., (10.11.1938).

⁸ Там же, (5.01.1939).

⁹ Постановщик – А. Ларионов, художник – П. Барков, Дон Кихот – Н. Миловидов, Санчо Панса – А. Аркадьев.

¹⁰ Постановщик – Н. Берсенов, художник – Д. Попов, Дон Кихот – П. Чаплыгин, Санчо Панса – В. Белков.

Панса – Б. Горин-Горяинов. И, наконец, 8 апреля 1941 года – премьера вахтанговцев: постановщик – И. Рапопорт, художник – П. Вильямс, композитор – Т. Хренников, в главных ролях – Р. Симонов и А. Горюнов.

Булгаков *Дон Кихота* на сцене не увидел.

Два ленинградских театра почти одновременно заявили о готовности ставить булгаковского *Дон Кихота*. Директор театра Ленинского Комсомола В. Вольф в мае¹¹, а заместитель директора театра им. Пушкина Т. Бережной в июне 1939 года¹² пригласили драматурга в Ленинград – каждый в свой театр – читать пьесу труппе. Булгаков от поездки в обоих случаях отказался, распорядившись послать в театры экземпляры пьесы.

Александринцы оказались оперативнее. 14 июля 1939 года в «Советском искусстве» появилось сообщение о включении *Дон Кихота* в репертуар Пушкинского театра. Несмотря на недовольство прессы («пьеса не может считаться настолько актуальной, чтобы занять одно из двух мест, скупо отведенных в репертуарном плане советским пьесам»¹³), 4 ноября 1939 года договор театра с драматургом был заключен. Театр получал «исключительное право постановки в Ленинграде», которую должен был осуществить в 1941 году. Драматург же («в лице Булгаковой Е. С., действующей на основании доверенности» – после катастрофы с *Батумом* писатель был тяжело болен) обязался «не [...] предъявлять театру какие-либо материальные претензии за неосуществление постановки, если [...] не будет осуществлена вследствие исключения ее из репертуара [...] Комитетом по делам искусств [...] или его Уполномоченным в Ленинграде».

Успех ленинградского *Дон Кихота* был общепризнан. Редакционная заметка «Вечерней Москвы» от 17 марта 1941 года сообщала о премьере в хвалебном тоне. Спектакль был одобрен ведущими театральными критиками. Е. Булгакова, присутствовавшая на премьере, телеграфировала в Москву об успехе *Дон Кихота* у зрителя: «занавесы после каждого акта пятнадцать минимум после конца»¹⁴.

Обсуждение спектакля с представителями ВТО (3 апреля 1941 года) прерывалось аплодисментами, в выступлениях звучала радость победы: «Удовлетворение, что не струсил [...] поднимать эту тему» (Вивьен), «Спектакль заслуживает полного одобрения. На сцене театра он оста-

¹¹ *Дневник...*, (10.05.1939).

¹² ИРЛИ, ф. 369, № 251 (Альбом).

¹³ *Репертуар театра им. Пушкина*, «Советское искусство», 4.10.1939.

¹⁴ ИРЛИ, ф. 369, № 251.

нется надолго» (Державин). Под занавес Черкасов сообщил: «в Москве хорошее мнение о *Дон Кихоте*, мхатовцы едут смотреть»¹⁵.

При общности итоговых выводов к спектаклю были претензии. Испанисту Державину не хватало на сцене национального начала, «этой испанской суровости, сдержанности и вместе с тем клокочущей глубины темперамента...»¹⁶. Берковскому – Испании социально-исторической: «Мало [...] разбойничьей жалкой и пышной Испании XVI столетия с ее великими контрастами богатства и бедности [...]»¹⁷. Реперткомовцам – социального конфликта в действии: «Над его [рыцаря. – О. Е.] идеями издеваются, и это режиссером не донесено [...]. Проблема ракурса герцогского двора важна [...]»¹⁸. Между тем, режиссера интересовала не социальная или историческая правда, а общечеловеческий смысл происходящего. Кожич анализировал судьбу человека, который в прозрении «мудрого безумия» осознавал источник зла – уродливую прозу жизни – и шел на борьбу с ней.

Воплощением грубости бытия стал в спектакле постоянный двор. До Дон Кихота здесь все было низменно: убогая корчма с полуразвалившимся сараем, голый двор, обитатели-пьяницы. Остервенелый трактирщик издевался над служанкой, погонщик обращался с ней, как с девкой, Дон Кихота и Санчо встречали как очередную потеху. Но потом все менялось.

Перелом в действии начинался со сцены приготовления бальзама:

Она была безытной, какое-то священнодействие, ворожба. Рыцарь творил «магический» напиток («У него жесты чудадея и артиста., жесты, способные переродить вещь, к которой они относятся...»¹⁹), казалось, не из вина и пряностей, а из доверия, любви, нежности. Вся сцена с неприятным эффектом от бальзама игралась условно. Истинным же следствием «ворожбы» Дон Кихота были происшедшие с людьми перемены: хозяин становился мягче, добрее, и погонщик чувствовал что-то человеческое к Мариторнес...²⁰

Финал картины строили как победу героя. Никто не смел его тронуть.

¹⁵ Стенограмма обсуждения спектакля на производственном совещании театра совместно с Ленинградским отделением ВТО 3.04.1941 г., Кабинет театроведения Ленинградского ВТО, № 564.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Протокол приема спектакля *Дон Кихот*. Реперткомом от 10.03.1941 г., Архив театра им. А. С. Пушкина.

¹⁹ Н. Берковский, *Рыцарь Печального Образа*, «Искусство и жизнь» 1941, № 4, с. 25.

²⁰ Беседа с А. Н. Даусоном 19.11.1997 г. (архив автора статьи).

Странствующий рыцарь, не признающий трактиров, [...] денег, грубых любовников на сеновале [...] был великой действительностью, и все оне-мели перед ней [...]. Постоялому двору, после того, как здесь побывал Дон Кихот, тоже немножко стыдно, зачем он не замок...²¹

Тот же ход (сначала агрессия недоброты, потом понимание и сочувствие) повторялся и в герцогских сценах, и в эпизоде с погонщиками: янгуюсам становилось вдруг неловко драться – двенадцать против двоих.

Критики хотели большей «резкости» характеристик для остроты конфликта. Идеологически Державина не устроил прежде всего Карраско («Мы должны видеть типичное явление иезуитской казуистики, а Калинин дает [...] ясную спокойную натуру»²²). Вызвали несогласие и Николас – Свирин («играет [...] простоту, а [...] должен играть оборотистость на деревенской основе»²³), и Паломек – Джобинов («после события с бурдюками должен стать жаднее, а он [...] не доносит, что его разоряют»²⁴), и герцогская чета – Дубицкая и Матросов («Жена герцога в своем отношении к Дон Кихоту выступает как его племянница, герцог слишком покровительствует [...]»²⁵).

Кожич был художником, верующим в жизнь и людей. Он каждому дал искру человечности: и глупой, но доброжелательной Альдонсе, и красивым, ладным Мариторнес и Погонщику, и маленькому остервенелому трактирщику, и деловитой, недалекой Антонии. Вряд ли они понимали Дон Кихота, но инстинктивно тянулись к нему.

Тема духовной преобразующей миссии рыцаря звучала в спектакле явственно. По замыслу Кожича, Санчо становился реальным «деянием» Дон Кихота, обретал себя рядом с ним. Учитель и ученик, они были, как две половинки целого. Это читалось в мизансценах (так, в сцене боя с погонщиками герои сражались, прижавшись друг к другу спинами), подчеркивалось переключкой-позывными (голубиный клекот, с помощью которого они искали, узнавали, поддерживали друг друга. Утверждая единение рыцаря и оруженосца, режиссер смягчил купорами сцену предательства Санчо (4 картина). В финале, убрав Антонию и Карраско,

²¹ Н. Берковский, *Рыцарь...*, с. 25.

²² Рецензия на спектакль *Дон Кихот* в постановке В. П. Кожича и А. Н. Даусона. Автор не установлен, б/д. – РО ЛГТБ, Р 3/389. Сравнительный анализ текста с другими отзывами на спектакль дает возможность считать, что это запись устного выступления Державина на одной из генеральных репетиций, скорее всего, – 7.03.1941 г.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ А. И. Канин, *Протокол обсуждения спектакля 10.03.1941 г.*, Архив театра им. А. С. Пушкина.

оставил героев одних – Санчо повторял позывные, не получая ответа. Наконец, отдал последнюю реплику спектакля оруженосцу – он, а не Сансон завершал действие.

Другая тема *Дон Кихота*, заявленная Кожичем на обсуждении 10 марта 1941 года, – «борьба семьи за человека против гения». Забота и преданность домашних окружали рыцаря. «Родственники [...], соседи [...], бакалавр [...] знают его духовную стоимость и потому, как умеют, берегут [...]»²⁶. Режиссер подчеркивал: Дон Кихота губили именно близкие. В конце «спасители» раскаивались, готовы были принять его способ жить. Но протягивали рыцарские доспехи... мертвому.

Успех спектакля и современники, и историки связывали прежде всего с работой Черкасова («это большой и серьезный успех советской актерской культуры»²⁷, «благородная и тонкая игра [...]»²⁸, «спектакль открыл Черкасова – трагика [...]»²⁹).

Булгаковский Дон Кихот был не первым Дон Кихотом Черкасова. В сезоне 1918–1919 годов, статист Мариинского театра, он дублировал Шаляпина в опере Массне (сцена с мельницами). В 1922 году в *Дон Кихоте* Минкуса (студия Молодого балета, Ленинград) исполнял уже центральную роль, решая ее «средствами пантомимы и условного балетного жеста»³⁰. В тюзовском *Дон Кихоте* 1926 года (Ленинград, пьеса А. Бруштейн, Б. Зона), где герои Сервантеса были лишь поводом к воспитанию у детей «общественного инстинкта», роль развивалась в духе гротеска и буффонады³¹. Актер считал роль Дон Кихота «своей» и в 1957 году сыграл ее в фильме Г. Козинцева по сценарию Е. Шварца.

Дон Кихот Черкасова 1941 года вызывал в памяти иллюстрации Доре, мог бы и поспорить с ними («Вряд ли возможен лучший портрет для Рыцаря Печального Образа»³², «он тот долговязый, нелепый Дон Кихот, ко-

²⁶ Н. Берковский, *Рыцарь...*, с. 24.

²⁷ К. Державин, *Черкасов в роли Дон Кихота*, «Смена» (Ленинград), 4.05.1941.

²⁸ Э. Голлербах, *Дон Кихот*, «Огонек» 1941, № 12, с. 16.

²⁹ В. Иванова, *Н. К. Черкасов и режиссура театра*, в кн.: *Актерское мастерство Академического театра драмы им. А. С. Пушкина. Сборник научных трудов*, под ред. А. Я. Альтшуллера, Н. В. Зайцевой, Ленинград 1983, с. 62.

³⁰ Н. К. Черкасов, *Четвертый Дон Кихот. История одной роли*, Ленинград 1958, с. 5.

³¹ Актер с гордостью вспоминал: Н. А. Семашко и находившиеся в театре врачи, удивленные его замысловатой пластикой, ощупывали локти и колени артиста, ища специальные шарниры; см.: Н. Черкасов, *История одной роли*, «Искусство кино» 1957, № 7, с. 65.

³² Н. Берковский, *Рыцарь...*, с. 23.

торый обязателен для каждого из нас»³³. На фотографии – вдохновенный, гордый профиль, иссохшее лицо с горящими глазами. Тело – невероятно длинное и худое (при росте 191 см актер еще удлинял себя), невесомое, почти абстрактное – не было безжизненным и «бутафорским»³⁴. Внешний облик, пластическое решение роли впечатляли неоспоримой эстетической выразительностью. Он казался частью выветренных, выщербленных скал. В жизни этого «бесплотного» тела было что-то почти магическое. Оно менялось на глазах: то мощное и сильное (начало боя с Карраско), то сухое и жилистое (финал 3-й картины), то согбенно-старое (у ног Альдонсы). Иногда казалось бы страшным, если бы не артистизм каждого движения, преобразующая красота сквозящего духа.

Когда Державин писал о трагикомическом решении образа, это был скорее призыв, чем фиксация. Комического не хватало в роли («Не проявлена достаточная смелость [...] в заострении комического момента»³⁵, «в романе Дон Кихот и смешон, а [...] этого, как ни странно, у Черкасова маловато»³⁶), а «трагическое» было подменено патетикой³⁷. По сути, Державин ощущал «недостаточность» роли: «не всегда этому Дон Кихоту хватает остроты личности»³⁸.

О трагическом исполнении писали в основном не видевшие спектакля. Черкасов не был трагическим актером. «Он был ясным. Надо было Гойевскую остроту, а в нем мудрый покой. Трагизма не было», – свидетельствует художник *Дон Кихота* С. Юнович³⁹. А. Даусон, хорошо знавший возможности труппы, считал: рыцаря, естественно, должен был играть Н. Симонов, но «Кожич не предложил ему, отношения тогда не складывались»⁴⁰.

Для Черкасова роль не была замкнута в пьесе, а лишь обогащена ею. Актер любил булгаковские монологи, но в целом герой Булгакова был для него слишком «печален». Черкасов, совпадая в этом с социальным

³³ Неустановленное лицо (Федор). Письмо Е. С. Булгаковой от 9.04.1941 г. ИРЛИ, ф. 369, № 250.

³⁴ Н. Берковский акцентировал «теоретическое» предназначение героя: «Большое, нескладное, почти призрачное тело, [...] которое не служит, а голова, в которой сосредоточена вся энергия этого человека [...]. Не только меч Дон Кихота выглядит бутафорским – бутафорской выглядит и та рука, которая [...] берется за меч». *Рыцарь...*, с. 24.

³⁵ К. Державин, *Стенограмма обсуждения спектакля 3.04.1941 г.*, Архив театра им. А. С. Пушкина.

³⁶ А. И. Канин, *Протокол...*

³⁷ К. Державин, *Стенограмма...*

³⁸ Там же.

³⁹ Беседа с автором статьи 13.07.1985 г.

⁴⁰ Беседа с автором статьи 19.11.1997 г.

заказом эпохи, тяготел к жизнеутверждающему решению. Его собственная официальная общественная и творческая жизнь развивалась победно: к 1941 году – дважды орденоседец, депутат Верховного Совета РСФСР, признанный киноактер (в дни премьеры *Дон Кихота* он получил Госпремию 1-й степени за участие в *Александре Невском*, отмеченном Сталинской премией). И хотя в театре все было сложнее, Черкасов вряд ли в полной мере воспринял трагизм булгаковской пьесы.

«Неслиянность» актера с ролью отмечена и в отзывах очевидцев («недостаточность [...] страстности в его исполнении порой обнажает прекрасную технику актера...»⁴¹, «Черкасов был в этой роли немного формален [...]»⁴²), и сам актер в воспоминаниях («Я воспринимал Дон Кихота как басовую партию. Мне очень приятно было в спектакле принимать рыцарские позы [...]»⁴³. «Лучшим драматическим вариантом для театра и кино» Черкасов назовет позднее интерпретацию Шварца, ее «мажор» и «демократизм» будут актеру созвучнее⁴⁴).

Роль Санчо на этапе генеральных репетиций и просмотров была трансформирована. На внутреннем обсуждении перед сдачей *Дон Кихота* Реперткому Державин отметил подлежащий, по его мнению, исправлению крен роли: «Горин – [...] моментами играет какой-то деревенский идиотизм [...]. Он должен быть поэтичнее»⁴⁵. На приеме спектакля решение роли уже всех устроило, единственное пожелание – больше жизнерадостности. Достраивая образ, Горин-Горяинов усилил комедийное начало («Вся нагрузка юмора пришлась на долю Санчо»⁴⁶) и максимально «возвысил» оруженосца («большое сердце крестьянина»⁴⁷, «великий народный герой»⁴⁸).

И в упрощенном варианте решения артист временами был поразителен. Попытка же строить роль в объеме могла привести актера редкого дарования («Комическое и драматическое, смех и жуть [...] в одном законченном, противоречивом рисунке [...], многоплановость составляет [...] ту «тайну» его актерского [...] существа, которую можно описать, но не объяснить»⁴⁹) к непредсказуемому, глубокому прочтению.

⁴¹ Е. Князев, *Письмо Е. С. Булгаковой от 25.03.1941 г.*, ИРЛИ, ф. 369, № 249.

⁴² Беседа с автором статьи 19.11.1997 г.

⁴³ Н. Черкасов, *Четвертый...*, с. 36.

⁴⁴ Там же, с. 27–29.

⁴⁵ РО ЛГТБ, Р 3/389.

⁴⁶ Э. Голлербах, *Дон Кихот...*

⁴⁷ Н. Берковский, *Рыцарь...*, с. 26.

⁴⁸ Там же, с. 26.

⁴⁹ К. Державин, Б. А. Горин-Горяинов, (Рукопись), РО ЛГТБ, Р 3/39, 1940.

Оформление спектакля в устных рецензиях оценили как неудачное⁵⁰. «Это [...] ниже Булгакова и ниже Кожича»⁵¹, «Художник не справился со сценическим пространством, [...] ведет [...] в сторону разрешения проблем станковой живописи»⁵². Известно, что в случае возобновления *Дон Кихота* режиссер намеревался заменить художника.

Отсутствие целостности оформления было следствием разногласий Кожича и Юнович. Он хотел живописи, она – конструктивного решения. Первоначальные эскизы (острия скал, в центре – выжженная земля, а по бокам – фурки с «детальями», кажущимися рисованными – например, вдруг оживающие, начинающие двигаться мельницы) были отвергнуты режиссером. Ему была важна конкретность среды обитания героя – каменный забор, заросший зеленью, дом в теплых живописных тонах. Художник же планировал предельно оголить пространство, отодвинуть в сторону дом (не дом же определяет Дон Кихота!), чтобы рыцарь общался с землей – он являл Природу. Юнович говорила: то, что ей мерещилось в *Дон Кихоте*, она увидела потом в *Дороге* Феллини.

Эмоциональное видение художника сказалось в режиссерской партитуре Кожича. Он вынес первую и последнюю картины на пространство перед домом: здесь шли сборы в дорогу, сцены с Санчо и Альдонсой, рыцарь читал свои книги и, прислонившись к дереву, умирал.

Лирико-психологическую атмосферу спектакля не нарушили ни эпизод «питья бальзама» (он решался в условных тонах), ни появление живых лошади и осла (послушных цирковых животных использовали скромно, в основном «в профиль» за изгородью ламанчского дворика). Несколько отяжеляли натуралистичностью драки – чтобы избежать травмы, Горин-Горяинова во 2-й картине даже подменяли статистом. Черкасов от подмены отказался.

Спектакль был сыгран 24 раза, последний раз – 7 июля 1941 года.

Работа над *Дон Кихотом* в театре им. Вахтангова, начавшаяся в январе 1940 года, на первом этапе шла с перерывами. Кажется, спектакль повторит судьбу булгаковского *Мольера* во МХАТе – в театральной газете «Вахтанговец» появились предупредительные «юморески» («Выпуск спектакля задерживается на срок от двух до пяти лет...», «Дабы показать рост [...] мукомольного дела, вместо мельниц будет воздвигнут хлебозавод [...]», «Будет закреплен опыт появления живой лошади [...]». Впер-

⁵⁰ В прессу эта оценка не попала.

⁵¹ А. И. Канин, *Протокол...*

⁵² К. Державин, *Стенограмма...*, 3.04.1941 г.

вые на сцене Вахтанговского театра появится настоящий осел [...]»⁵³). Активизировали процесс: юбилейная дата (23 апреля 1941 года исполнялось 325 лет со дня смерти Сервантеса), болезнь и смерть Булгакова («по нашей вине вот уже два года лежит в театре произведение высокоталантливое [...]»⁵⁴) и, наконец, известие о начале репетиций в Ленинграде – нужно было не дать себя обойти.

С декабря 1940 года работа набирает обороты. *Дон Кихот* планируется первой премьерой юбилейного для вахтанговцев года (20-летие театра). Соцобязательство⁵⁵ – сдать спектакль к 20 марта – вынуждает творческий состав *Дон Кихота* жить и работать в жестком режиме. Б. Шухмин подключен к работе над эпизодическими ролями, А. Орочко – к сценам с участием герцога и вторым исполнителем главных ролей. Орочко пытается протестовать против такой системы: «Сцена попадает от одного режиссера к другому, актеры получают самые разноречивые указания [...]»⁵⁶. В процесс коллективного творчества вовлечены и работники вспомогательных цехов: им читают пьесу, ведут на экскурсию в музей изобразительных искусств им. Пушкина.

Премьера обернулась всеобщим разочарованием. Оно звучало на приеме спектакля 2 апреля 1941 года («отсутствие единства режиссерского замысла» – Солодовников, «колосс на глиняных ногах» – Фиалковский), в рецензиях критиков («Скучный маскарад»⁵⁷, «Урезанное издание»⁵⁸). Позднее поражение признали и вахтанговцы (З. Бажанова «Ответственно распределять роли», Б. Захава «Судить строже»⁵⁹). Оборвала бесславную жизнь спектакля война.

Излагая замысел постановки на худсовете театра, И. Рапопорт заявлял, что будет ставить не пьесу, а роман⁶⁰, рассмотренный сквозь призму концепции Белинского («Такие натуры [...] умны, но только в сфере мечты, [...] деятельны, но из-за пустяков, [...] даровиты, но бесплодно [...]»). Спектакль был обещан комедийный – с трагизмом финала режиссер предполагал справиться («смерть Дон Кихота, [...] оставляющая [...]

⁵³ *Посещение актера небольшого театра им. Евг. Вахтангова, «Вахтанговец», 10.04.1940.*

⁵⁴ *Из некролога Булгакову, «Вахтанговец», 18.03.1940.*

⁵⁵ В честь XVIII Всесоюзной конференции ВКП(б).

⁵⁶ *Репетиции «Дон Кихота», «Вахтанговец», 2.02.1941.*

⁵⁷ Г. Бояджиев, *Дон Кихот, «Известия», 27.04.1941.*

⁵⁸ И. Анисимов, *«Дон Кихот» в театре Вахтангова, «Советское искусство», 27.04.1941.*

⁵⁹ «Вахтанговец», 15.05.1941.

⁶⁰ Режиссерский доклад 19.12.1940 г., Архив театра им. Е. Вахтангова.

легкое, светлое впечатление»), оптимизм решения должны были обеспечить тема любви Антонио и Карраско и трактовка роли Карраско («помощник, стоящий на реальной основе»). *Дон Кихот* должен был стать «олицетворенной борьбой за реализм».

Зная сложности «прохождения» пьесы, постановщик явно учитывал конъюнктуру. Судя по пометкам в режиссерском экземпляре *Дон Кихота*, Рапопорт не был глух к булгаковскому материалу, иногда очень точно ощущал природу чувств его героев⁶¹. Но этот «другой» спектакль режиссер не поставил.

Выстраивая «жизнерадостного» *Дон Кихота*, постановщик извлекал смешное из всего возможного. Были возвращены комедийные сцены из ранней, 3-й редакции – например, финал первой картины (домашние ищут сбежавшего рыцаря). «Веселое» множилось! Санчо, раздевая монаха (2-я картина), снимал с него не только шляпу и маску, а «всю одежду, вплоть до брюк». Дуэнья от фиги Санчо падала в обморок. Дон Кихот «оживлял» Санчо, «нажав живот Санчо» (2-я картина) и тот «издавал смешные звуки»⁶².

Особенно богатой на выдумки оказалась 3-я картина. В сцене «боя с бурдюками» Мартинес и Эрнандес, в темноте не видя друг друга, «схватывались» на рапирах, а Погонщик «укладывал» всех поочередно тазом по голове. Н. Гриценко (Эрнандес) буффонил так, что «срывал аплодисмент», а разыгравшийся Горюнов – Санчо – не мог остановиться и в серьезных сценах.

Московского *Дон Кихота* сегодня назвали бы мюзиклом. Две трети действия шли на музыкальном фоне⁶³. Под музыку рыцарь облачался в доспехи (1 картина) давал наставления Санчо (6-я картина), Санчо подбрасывали на одеяле (3-я картина) и назначали губернатором (6-я картина). Под музыку шли сражения: Дон Кихота с мельницами и Карраско, рыцаря и оруженосца с монахами, жителей острова Баратория с «неприятелем». Музыка отделяла картину от картины, эпизод от эпизода. Герои на живых лошади и осле появлялись и исчезали под музыку. К действующим лицам спектакля были добавлены танцовщицы, певец, бродячие музыканты, одалиски (переселившиеся сюда, вероятно, из «гарема» *Багрового острова*).

⁶¹ Например, идя за Булгаковым, он выстраивал чувство рыцаря к Альдонсе как бесплотное – ее приход в день его отъезда воспринимался им как знак душевного родства, биения сердец «в унисон».

⁶² Пометы и правка в экземплярах пьес режиссера и помрежа. Архив театра им. Вахтангова.

⁶³ Музыкальное сопровождение осуществлял небольшой оркестр.

Пели в спектакле практически все⁶⁴: постояльцы Паломека («Плоть к полуночи согрета / Теплым золотом кларета / Плеск в речах, огонь в крови / Ждем любви, ах любви [...]»), погонщики («Если мул попа встречает / И молиться поп велит / Головою мул качает / И ушами шевелит [...]»), пажи («Мерлин, волшебник мудрый / Был в девушку влюблен [...]»). То, что в пьесе на выход Альдонсы (1-я картина) пел «тяжелый бас», превратилось в серенаду самой Альдонсы. Антония музыкально подкрепляла тему любви к Сансону («Грудь защемило, / Какая-то тоска... / Где же ты, мой милый, / Разлука нелегка [...]»). Рыцарь пел о звезде («Одна звезда в открытом небе / Одна звезда горит / Куда ведет меня мой жребий / Она не говорит [...]») – мелодия песни потом сопровождала героя) и подхватывал за пажами куплеты о Мерлине – это имело такой успех, что актер исполнял их в концертах.

Действующие лица спектакля были поляризированы по социальному признаку⁶⁵. Слуги и погонщики мулов как «трудящиеся» стали «пресимпатичными парнями». Избиения героев, мучительно затяжные в пьесе, были переведены в комедийный регистр, превращены в драки и существовали в спектакле в одном ряду с песнями и плясками⁶⁶. Придворные, напротив, были «ужесточены»: разработана линия издевательств над Дон Кихотом в стенах герцогского дворца, окарикатурены Дуэнья, капеллан. Герцогиня, олицетворяющая в пьесе милосердие, здесь, судя по режиссерской ремарке, потешалась над рыцарем за его спиной.

Социальная принадлежность Санчо (представитель «обездоленного народа») определила решение образа. Оруженосец спектакля был бесстрашен и верен. Он делил с рыцарем опасности⁶⁷, сражался плечом к плечу со своим повелителем. Режиссер простроил «параллели» действий героев: после «мельниц» Санчо кормил и перевязывал друга, то же делал Дон Кихот после «схватки» с монахами.

Текст пьесы подвергся соответствующей правке. Был смягчен практицизм Санчо, оборачивающийся то жадностью, то жестокостью. В обещании оруженосца снова пойти с рыцарем странствовать (9 картина) режиссер убрал часть фразы – «если вы подарите мне еще парочку ослят»,

⁶⁴ Тексты песен П. Антокольского.

⁶⁵ В режиссерском докладе И. Рапопорт заявлял: «тема народа», которая должна была достигать апогея в финале 7-й картины, «Мне представляется так: народ [...] просит [Санчо. – О. Е.] остаться, [...] стража [...] оттесняет народ».

⁶⁶ «Хороши и веселы массовые сцены. Песни, пляски, удары палками – все это [...] народное, земное...» (А. Польш, *О «Дон Кихоте»*, «Вахтанговец», 18.04.1941).

⁶⁷ В пьесе – прячется за дерево (2-я картина).

изъял текст об избитом Росинанте – «снимем с него его старую шкуру и продадим на первом же базаре», наконец, вычеркнул сочиненный драматургом эпизод предательства оруженосца (Санчо «за ослят» выдает местонахождение рыцаря)⁶⁸. Остаток 4-й картины – домашние едут за Дон Кихотом – был перенесен на просцениум. В спектакле стало восемь картин.

Стремление Горюнова достоверно сыграть «человека из народа» привело к крену роли: «мужицкое» и «кряжистое» вошло в противоречие с наивностью героя, соскользнуло в примитив («нагловатый мужик [...] Между Санчо – Горюновым и погонщиком мулов принципиальной разницы нет»⁶⁹).

Карраско в спектакле не нес обещанной идейной нагрузки. Спектакль был лишен целостности и на уровне «культурного» прочтения: Д. Попов воспринял его как «лирическую сказку»⁷⁰, А. Поль – как произведение «ренессансного звучания»⁷¹, А. Коонен отметила «романтическую линию»⁷², Г. Бояджиев – «бытовую добротность»⁷³.

Единственным триумфатором спектакля был признан художник. Аплодисменты возникали при открытии занавеса и повторялись при каждой перемене декораций. «Удивительное ощущение пространства»⁷⁴, пейзажи, «знойные по краскам, наполненные чудесным мерцающим светом»⁷⁵, многоцветные роскошные интерьеры сцен в герцогском дворце, буйная слепящая зелень второй картины. Наконец, впечатляющий «закат» финала с эффектом постепенно угасающего солнца. Некоторые рецензенты усомнились в нужности сияющего великолепия («художник заслоняет актера»⁷⁶, «слишком эффектно»⁷⁷, «самодавливающая роль оформления»⁷⁸).

Этим роскошным декорациям предшествовали другие. Первые эскизы были сделаны Вильямсом еще при жизни Булгакова и, вероятно, со-

⁶⁸ Эпизод связывал Санчо с другими булгаковскими «отступниками» – Голубковым в *Беге*, Муарроном в *Кабале святош*, Пилатом в *Мастере и Маргарите*.

⁶⁹ Г. Бояджиев, *Дон Кихот*...

⁷⁰ Д. Попов, *Дон Кихот*, «Московский комсомолец», 25.04.1941.

⁷¹ А. Поль, *О «Дон Кихоте»*...

⁷² А. Коонен, *Мои впечатления от спектакля*, «Вахтанговец», 18.04.1941

⁷³ Г. Бояджиев, *Дон Кихот*...

⁷⁴ И. Анисимов, *«Дон Кихот»*...

⁷⁵ Г. Бояджиев, *Дон Кихот*...

⁷⁶ А. Коонен, *Мои впечатления*...

⁷⁷ А. Поль, *О «Дон Кихоте»*...

⁷⁸ Д. Попов, *Дон Кихот*...

гласованы с ним. Спустя годы Рапопорт утверждал: перемены в декорационном решении заключались лишь в замене архитектуры живописью – «в этом была стихия Вильямса...»⁷⁹. Архивные документы обнаруживают концепционный конфликт: эскизы не устроили худсовет мрачностью («Должно быть обязательно жизнерадостно...»⁸⁰), а архитектура – мощью, создающей неожиданное и ненужное напряжение («Если мельницы попадают только на задник, это одно, другое дело, если бы это занимало всю сцену...»⁸¹). Вильямс подчинился. В сезоне предстояла увлекавшая его работа в опере, и новые эскизы *Дон Кихота* (из двенадцати теперь только два были «ночными») он выполнил в парадно-оперном стиле⁸². 27 января 1941 года макеты декораций были одобрены Комитетом по делам искусств.

Р. Симонов первоначально должен был ставить *Дон Кихота*. Когда же он предпочел играть, то роль получил с трудом: препятствием оказался рост актера (170 см.). Режиссер пошел на поводу у шаблона восприятия: с помощью каблучков и специального парика исполнителя «вытянули» в длину, поставили рядом актрис маленького роста – Г. Пашкову (Антония) и Е. Понсову (Ключница).

Работа Симонова была оценена критикой как серьезная неудача. Главные недостатки, отмеченные рецензентами, – отсутствие в роли контрастов и развития. «С первой же сцены Р. Симонов характеризует [...] Дон Кихота как мудрого человека, сознающего обреченность своих замыслов»⁸³, «разве таков Дон Кихот? Разве с такими печальными глазами он бросается на штурм? Дон Кихот Симонова не захвачен своей страстью»⁸⁴, «Где [...] его восторженная вера в торжество добра [...], в героическую правду своей миссии [...] Симонов лишил его этой веры»⁸⁵. Смущала «монотонность» исполнения: «рисунок [...] роли отличается [...] изящной ровностью»⁸⁶, «нарочито статичны жесты»⁸⁷.

⁷⁹ И. Рапопорт, *Михаил Булгаков у вахтанговцев*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове*, вступ. ст. В. Я. Лакшина, послесл. М. О. Чудаковой, сост. Е. С. Булгаковой, С. А. Ляндреса, Москва 1988, с. 362.

⁸⁰ Б. Захава, *Протокол заседания худсовета 19.12.1940 г.*, Архив театра им. Вахтангова.

⁸¹ И. Рапопорт, *Михаил Булгаков...*

⁸² «[...] были бы более целесообразны для балета» – А. Коонен, *Мои впечатления...*

⁸³ Г. Бояджиев, *Дон Кихот...*

⁸⁴ И. Сегеди, *Почему отправился странствовать идадьго из Ламанчи?*, «Вахтанговец», 1.05.1941.

⁸⁵ Б. С., *Автор «Дон Кихота»*, «Театральная неделя» 1941, № 17, с. 15.

⁸⁶ И. Анисимов, «Дон Кихот»...

⁸⁷ И. Сегеди, *Почему отправился...*

На обсуждении Рапопорт взял на себя ответственность за такое решение. Однако факт, что, не видя ленинградского спектакля, он считал лучшим исполнителем роли Дон Кихота Черкасова, говорит о существовании разногласий между ним и Симоновым. Режиссерский экземпляр пьесы подтверждает: Рапопорт предполагал иное звучание роли.

Судя по пометкам на полях пьесы – «человек подвига», «переделать мир», «командир перед боем», «найти технику одержимости» – режиссер во многом был солидарен с критиками. Он видел в герое человека активного физического действия (пометки: «перевязывает», «атака», «перерезает путь»), то по-детски беззащитного («паника», «что-то испугало», «воплъ во сне»), то достаточно приземленного (в 1-й картине напротив текста рыцаря «Ты станешь королем, Санчо» – пометки: «очень конкретно соблазнить Санчо», «условия найма»), порой комически суетного (на прибытие домой с «принцессой» – «Привез принцессу, а вы не верили», «привез, а ничего не готово [...], неприлично»).

Рапопорт мыслил роль в развитии: начиная с 8-й картины в сознании героя должен был совершаться перелом («начинает выздоравливать», «переход от безумия к мудрости»). И актер, и режиссер акцентировали старость Дон Кихота. Но если для Рапопорта это была одна из красок роли, то для Симонова – ведущее обстоятельство: он играл конец пути, «последние дни» героя. То, что критики принимали за «спокойствие» и «сомнамбулическое состояние», было сосредоточенностью на событиях внутренней жизни, которая была от всех скрыта. Рыцарь нес свою ношу один, отпуская оруженосца в его мечту – губернаторство. Если в планах Рапопорта Дон Кихот «молодел» с появлением Альдонсы, в исполнении Симонова – только при Рыцаре Белой Луны («второй [...]. Вот стоит второй!»).

Разночтение обнаруживало и решение последней сцены. Режиссер хотел крупным планом дать тему Дома – Родины («умереть дома», «хорошо, что дома»). Симонов неслучайно не входил в дом. Прислонившись спиной к дереву, он смотрел на закат, чувствуя, как уходит жизнь вместе с солнцем, почти физически ощущая свое «вступление» в Природу – и безмолвные слезы текли по его щекам. Сам Симонов считал: это лучшее, что он сыграл на сцене⁸⁸.

Для Черкасова булгаковский Дон Кихот был одним из вариантов, для Симонова – единственным. Симонов жил на другом человеческом и творческом расстоянии от Булгакова: читал его произведения, играл

⁸⁸ Р. Симонов, *Мои любимые роли*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове...*, с. 357.

в *Зойкиной квартире*, испытал воздействие личности художника, пережил его уход из жизни. Все это наслаивалось на роль, допроявляя ее. Рапорт тяготел к ранней, комедийно окрашенной редакции пьесы. Симонов ощущал перемены, происшедшие в *Дон Кихоте* на последнем этапе работы Булгакова, и пытался это воплотить. Работа актера не была признана. Возможно, зная, ЧТО играть, он не нашел соответствующей техники исполнения. Так или иначе, в спектакль комедийного звучания Симонов вносил трагическую ноту, напоминая о булгаковской пьесе.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Надежда Хаджимерзановна Орлова**

Россия

«МОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ ЗАКОНЧЕН, И ОН ЖЕ ЕСТЬ ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ» (К ТЕАТРАЛЬНОЙ СУДЬБЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА)

...нынешняя эпоха – это эпоха свинства¹.
А что в МХАТе?
– *Булг-Академический* репертуар².

Как известно, в начале 1920-х годов М. А. Булгаков окончательно бросает медицину и переключается на литературную деятельность. В театре Владикавказа в то время проходят премьеры первых булгаковских пьес: *Самооборона* и *Братья Турбины* (1920), *Парижские коммунары* (1921). Но до начала настоящего «романа» с новым зрителем предстоит несколько трудных лет наработки «собственного театрального голоса».

Булгаков приезжает в Москву осенью 1921 года. В дневниковых записях 1922–24 годов чередуются политические события, жесткая необходимость зарабатывать на хлеб, перипетии с изданием уже написанного:

* Доктор философских наук, профессор кафедры культурологии философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

¹ М. Булгаков, *Под пятой. Мой дневник*, Москва 1990, с. 36.

² «Новый зритель» 1926, № 49, с. 6.

Идет самый черный период моей жизни (февраль 1922)³;

Жизнь идет по-прежнему сумбурная, быстрая, кошмарная (июль 1923)⁴;

Среди моей хандры и тоски по прошлому, иногда, как сейчас, в этой нелепой обстановке временной тесноты, в гнусной комнате гнусного дома у меня бывают взрывы уверенности и силы. И сейчас я слышу в себе, как взмывает моя мысль и верно, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю. Но в таких условиях, как сейчас, я, возможно, присяду (сентябрь 1923)⁵;

Литература теперь трудное дело. Мне с моими взглядами, волей-неволей (отражающимися) в произведениях, трудно печататься и жить (октябрь 1923)⁶;

Ничем иным я быть не могу, я могу быть одним – писателем (ноябрь 1923)⁷.

Через четыре года столичной жизни Булгаков дождался постановки МХАТом пьесы под названием *Белая гвардия*, и «две биографические вертикали – великого театра и его нового автора – в этот момент пересеклись»⁸. Как известно, на столичной сцене при жизни Булгакова были поставлены четыре его пьесы: *Дни Турбиных* во МХАТе (1926), *Зойкина квартира* в Театре-студии им. Е. Вахтангова (1926), *Багровый остров* в Московском камерном театре (1928) и *Мольер (Кабала святош)* во МХАТе (1936). На мхатовской сцене также ставилась Булгаковская инсценировка *Мертвых душ* Гоголя. Пьеса *Бег* в 1926–1928 годах репетировалась на сцене МХАТа, но при жизни Булгакова спектакль так и не был выпущен, как, впрочем, зрители-современники автора не увидели его пьес *Адам и Ева* (1931), *Блаженство* (1934), *Иван Васильевич* (1935).

Середина 1920-х годов – время непростое и для театров, и для авторов. Набирает обороты новая ТЕАполитика. Наркомпрос начинает масштабную кампанию против академических традиций, объявленных контрреволюционными. Все не просто и с *Днями Турбиных*, хотя пьеса долгожданная. С ней в театре связывают большие надежды. Вместе с тем, Луначарский первоначально отзывается о ней как об «исключительно бездарной», что осложняет процесс утверждения. «В процессе рождения спектакля участвует столько людей, сплетается столько интересов

³ М. Булгаков, *Под пятой...*, с. 5.

⁴ Там же, с. 9.

⁵ Там же, с. 10.

⁶ Там же, с. 18.

⁷ Там же.

⁸ А. М. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Москва 1989, с. 52.

и мотивов, что драматург должен чувствовать себя все время в состоянии круговой обороны»⁹. В творческой биографии Булгакова оборону приходилось держать непрерывно вместе с театром, в который он принес свою пьесу. Вокруг МХАТа строилась театральная жизнь новой Москвы. Еще не поставленная пьеса рождает особые, судьбоносные ожидания, связанные с вопросом «о судьбе этого театра в эпоху нашей революции»¹⁰. В процессе работы над пьесой писатель познавал себя, а МХАТ – своего нового автора, но «это была не идиллия, а страстная художественная борьба»¹¹. Одним из результатов ее было то, что автора на многие годы отделили от успеха спектакля, который тем самым подставлял под удар своего автора. Мало о ком из литераторов в середине 1920-х годов писалось в периодике так часто как о Булгакове и его пьесах: «Сшибка мнений в печати невероятная, но важно, что спор идет – публичный»¹².

Надо сказать, что в разные годы пьесы Булгакова ставились на театральных площадках не только Москвы, но и других городов СССР и зарубежья. Драматургия писателя, с одной стороны, была востребована и театрами, и зрителем, и временем. С другой, фамилия его «отпугивает», заставляет осторожничать¹³. Сложное время: с одной стороны, острейший репертуарный кризис, неудовлетворенность «современной» пьесой, с другой – стремление чиновников от театра подчинить драматурга, заставить следовать идеологически выверенному пути создания пьес, и победить зрителя, впитавшего эстетику драматургии дореволюционного прошлого. Театр должен ставить для зрителя, активно чувствующего злобу дня, включенного в современную революционную жизнь и ее радости.

Легкой театральной судьбы у Булгакова не было, но рубеж 20–30 годов был особенно драматичен. В отчаянном, а может, отчасти гневном письме «Правительству СССР» (1930) он пишет: «Ныне я уничтожен». А через год в проекте письма к Сталину продолжает: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк... Со мной и поступили, как с волком...»¹⁴.

⁹ Там же, с. 66.

¹⁰ Там же, с. 67.

¹¹ Там же, с. 82.

¹² В. Гудкова, *Время и театр Михаила Булгакова*, Москва 1988, с. 6.

¹³ В дневниковой записи Елены Сергеевны от 9 января читаем, что Михаил Афанасьевич намечает пьесу и размышляет о том, под какой театр ее готовить: «С моей фамилией никуда не возьмут. Даже если и выйдет хорошо». *Дневник Елены Булгаковой*, Москва 1990, с. 51.

¹⁴ Цит. по: *Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова*, Ленинград 1987, с. 4.

О специфичности ситуации, в которой творилась отечественная литература послереволюционного времени, пишет М. О. Чудакова. Проблема, перед которой оказались литераторы (вне зависимости от профессионального опыта и статуса), заключалась в том, что «постановка (и решение) определенных литературных задач совпала по времени и сплелась с задачей выработки определенного социального поведения»¹⁵. Происходила одновременно «настройка читательского зрения и адаптация писательского взгляда»¹⁶. Переосмыслению подлежали способы социального бытования и писателя, и самой литературы, парадигмы взаимоотношения писателя и читателя. Перспектива литературы и ее эволюция отныне связывалась с идеологическими контекстами времени.

Особая литературная среда предполагает «некий неписанный кодекс», согласно которому реализуется «своеобразный императив – надо выговориться: причем требование это обращено не к себе, а к другому – именно глядя в лицо (а не в маску) другому, легче понять себя»¹⁷. Возможно, по этой причине Булгаков вызывает раздражение как человек, не спешивший присоединиться к лозунгам идеологического мейнстрима и сохранявший своеобразное бесстрашие своей авторской и гражданской позиции.

Это выпадение Булгакова из общей направленности на переопределение самого себя было обусловлено, как пишет Чудакова, тем, что в «его багаже не было тех иллюзий, которые могли быть поколеблены текущими событиями, деморализовать, привести в состояние растерянности»¹⁸. Его энергия, жизнестойкость, удивлявшие и современников, и нас, приближающихся к истории его жизни, не растрчивались на сомнения в обратимости / необратимости свершившихся событий.

В литературе послереволюционных лет возникают три символические опоры, которые должны были обеспечивать литературотворческую матрицу. Во-первых, труд как символическая ценность, рядом с которым опознаются «трудности» как символический компонент всего комплекса оценки действия. Во-вторых, «жизнь как сиюминутное существование», в котором настоящее прекрасно, необходимо, современно, обоснованно. В-третьих, и «трудности», и «труд», и прекрасное «сегодня» должны быть связаны именно с Россией. Только в ней, и именно сегодняшней, возможна полнота жизни. В такую матрицу доминантных сим-

¹⁵ М. О. Чудакова, *Литература советского прошлого*, Москва 2001, с. 291.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, с. 295.

¹⁸ Там же, с. 298.

волов должен быть вписан и сам автор, и его герой. Сюжетообразующий герой циркулирует в системе бинарных оппозиций «свой – чужой», «белобандит – революционер», «иностранный – наш», «иностранный – русский», «русский – нерусский». «Иностранный», как «дьявольский», когда «тот, другой и в какой-то степени утраченный мир, присутствие которого заставляет увидеть себя, – и в этом смысле он одновременно решительно не нужен, и в высшей степени „нужен“»¹⁹. Пьеса *Бег*, заказанная писателю в условиях острейшего репертуарного голода, маркируется не по критериям, выработанным классической драматургией, не по оппозиции «художественно – нехудожественно», а по идеологическим понятиям, «свой – чужой». В этих категориях переопределялись и такие понятия, как культура, честь, родство, мещанство, традиции. Социальный заказ становится реальностью не только потому, что литератор прикрепляется к идеологическим задачам воспитания нового, советского человека, но и потому, что для каждого писателя решается вопрос «нужности – ненужности», востребованности, совпадения с временем. Социальный заказ требовал от писателя определенности в позиции по отношению к официальной идеологии. Согласие с ней для многих сливалось с охранительным поведением. Задача поляризации усиливала противопоставление оппозиции «они – мы». Задача соответствия современности узаконивает приоритетность тем, связанных именно с нею. В крайнем случае, с совсем недавним прошлым (для 1920-х годов это революция и гражданская война). Задача востребованности диктует необходимость доступности, когда произведение должно адресовываться тем, кому еще только предстояло научиться читать и стать читателем. Булгаков выпал из этого перечня адаптивных подпорок. Он осознавал себя продолжателем традиции русских классиков, который должен стать не «новым» взамен «старого», а «еще одним». Это была задача, фундаментально не совпадающая с социальным заказом того времени, когда люди, будучи выброшенными из своего прошлого, оказались как бы вне настоящего и будущего. Модой того времени было пренебрежение частной (читай – мещанской) жизнью, отказ от родственности и семейности, ориентация на коммуны, в которых жизнь человека должна быть подчинена идее глобального преобразования, мировой революции. В этом смысле пьесы, в которых страдают, любят, чувствуют, не соответствовали социальному заказу, но вопреки всему становились желанными, любимыми для зрителя. Многочисленные правки пьесы *Дни Турбиных* были обусловлены

¹⁹ Там же, с. 306–307.

задачей вместить *Белую гвардию* в «границы исторического времени», сменить «лирический способ толкования истории». В измененной оптике обостряется тема родины, России, «с которой надо остаться, чтобы в ней ни происходило». Как известно, многие годы «это был внутренний пафос человеческой и писательской позиции Булгакова, заявленный в самых кризисных моментах его художественной судьбы»²⁰.

Булгаков относился к поколению писателей 1890-х, чья специфика заключалась в том, что

[...] каждый из этих литераторов встретил революцию совершеннолетним и каждый из них сделал свой выбор: остался в России после победы большевиков. Каковы бы ни были личные обстоятельства каждого, и сами они, и власть знали, что они остались жить в России, ставшей большевистской. Значительная часть работы этого поколения, проходившей главным образом в течение первых двух советских десятилетий (первого цикла), либо запрещалась к печати и изымалась из чтения, либо надолго замалчивалась²¹.

Процесс замены «старой» России «новой» предусматривал и необходимость зачеркнуть свое личное биографическое «прошлое». И Булгаков описывает эти тенденции в категориях болезни.

Москва в грязи, все больше в огнях – и в ней странным образом уживаются два явления: налаживание жизни и полная ее гангрена. [...] Квартиры, семьи, ученые, работа, комфорт и польза – все это в гангрене. Ничто не двигается с места. Все съела советская канцелярская, адова пасть. Каждый шаг, каждое движение советского гражданина – это пытка, отнимающая часы, дни, а иногда месяцы²².

Даже тема детства становится в 1920-е годы запретной. Но и этот запрет Булгаков дерзко игнорирует в *Белой гвардии*, подчеркивая связь героев с детством. Собственно, всем своим творчеством писатель подчеркнуто сохранял преемственность, интерпретируя «старое» как «новое» и «лучшее». В этом смысле он не совпадал и с тем «разворотом» к классике, который произойдет в середине 1930-х годов и на фоне которого усилится жесткая нормативность современной литературы.

Требования власти к литературе напоминали попытку решить квадратуру круга. В основе их (как и большинства кардинальных действий) лежал утопизм: уверенность, что литература может быть «хорошей», не хуже преж-

²⁰ А. М. Смелянский, *Михаил Булгаков...*, с. 82.

²¹ М. О. Чудакова, *Литература советского прошлого...*, с. 383.

²² М. Булгаков, *Под пятой...*, с. 31.

ней, но «нашей», т. е. совпавшей со всеми – отчетливо выраженными и латентными – требованиями власти²³.

Периодика того времени транслировала эти требования как обязательный и единственно возможный норматив творчества. Сугубо профессиональные издания (кино, театра, литературы) обязаны были соответствовать официальному канону. Характерны ответы авторам не принятых пьес в рубрике «Почтовый ящик Моск. Театр. Из-ва»:

Детские пьески, в которых фигурируют «травки», «солнечные лучи» и «насекомые», хотя бы и красивые, абсолютно сейчас неприемлемы. Пора оставить этот лживый жанр. Или: *Та, которая* – не пойдет. Интимная лирика и любовные переживания нас не интересуют. [...] Не подходит и другая ваша пьеса *Лишние* – интимные драмы из жизни представителей мелкой буржуазии, без яркого общественного фона и социального углубления сейчас никого не интересуют²⁴.

Решается проблема учета и отражения современности, которая должна мыслиться в первую очередь в категориях революционной истории. Лишь революционная современность и декларировалась как настоящий, витально обоснованный ориентир для писателя, да и для всего искусства в целом.

В искусстве наших дней назревает перелом [...]. Да, нам нужно в театре простое сильное чувство, нужна ясность и прямолинейность моральных критериев. Мы ищем простых ответов на основные вопросы и противоречия СОВРЕМЕННОСТИ. Нам хочется прочувствовать у автора органическое сродство с РЕВОЛЮЦИЕЙ, непосредственную увлеченность НАСТОЯЩИМ²⁵.

Автор, не слившийся с революцией, рисковал быть заподозрен в отставании от современности, подвергнуться остракизму за приверженность к мещанским меткам прошлого, быть выброшенным за границы сегодняшнего дня. Новое время аннулировало прошлое без остатка, без оговорок, до основания, а затем... Революция утверждала новые универсалии. Новое становилось правильным уже фактом своей новизны, которая подразумевала отказ от прошлого.

Нам нужны трагические коллизии на основе новых социальных и моральных отношений. Нам нужно то, что является правдой для сознания нашей эпохи²⁶.

²³ М. О. Чудакова, *Литература советского прошлого...*, с. 395.

²⁴ «Новый зритель» 1925, № 13, с. 18.

²⁵ В. Масс, *Театр наших дней*, «Новый зритель» 1924, № 1, с. 2–3.

²⁶ Там же, с. 3.

Перед искусством ставятся задачи практически политические: выявить новое (читай – революционное) и противопоставить его старому (читай – антиреволюционному), стать революционером, борцом, выявляющим враждебное прошлое и активно обличающим всякого, кто в нем заблудился.

Вопрос же идеологии является в настоящее время центральным рычагом нового искусства. Только, круто повернув рычаг, мы сможем перевести искусство на рельсы нового, рождаемого эпохой жизнечуствования²⁷.

Решать подобную задачу предстояло еще научиться. Надо было не просто вырвать самого себя из родового гнезда, но научиться его не любить, презирать, обличать, выработав для этого новый язык, стать носителем этого языка. Поэтому неудивительно, что чтение многих статей в периодике того времени рождает ощущение тотального нездоровья, истеричности, ирреальности, а вслед за этим и тревоги. Скальпель революции как бы сделал из народа шариковых, не помнящих о человечности.

«Новые» задачи, новый взгляд на театр и театральное искусство отражаются, в том числе, и в задачах профессиональной подготовки кадров. Они формулируются следующим образом:

Наша театральная школа должна перестать быть школой профессионального актера. Она должна стать школой физического воспитания. [...] Театральщина должна быть изгнана. Надо дать понять учащимся, что основным предметом является не сцена, а общий тренаж; что на сцену пойдут только единицы, имеющие для этого особые данные, а вся остальная масса получит прекрасную физическую выучку, нужную ей помимо всякой сцены²⁸.

Голос самого драматурга до середины 1930-х еще прорывался на полосы периодики, но все чаще прятался за иносказательность сатиры. Пример своеобразного сатирического «плача» от имени драматурга читаем в «Новом зрителе»:

Долгое время спорили, кто важнее в театре: режиссер, актер или художник? И вдруг во время спора обнаружили, что чего-то не хватает. Оглянулись – автор и спец. [...] взяли за покойников: спрыснут покойника живой водичкой – вот и новая пьеса. [...] но на покойниках далеко не уедешь [...]. Стали искать живых авторов по сходной цене. Устроили даже драматургический завод под названием М.А.Д. – Московская ассоциация драматургов. Стали появляться авторы. Их – совсем как лошадей – выводят, заглядывают

²⁷ В. Масс, *Театр наших дней*, «Новый зритель» 1924, № 2, с. 2.

²⁸ *Фабрика безработных*, «Новый зритель» 1924, № 34, с. 5.

в зубы и крадутся к глазу с соломинками, чтобы узнать, не слепой ли – чувствует ли современность и революцию²⁹.

Современный писатель должен

[...] не поклоняться растроченным фетишам старой культуры, а критически проработать доставшееся наследство буржуазии, использовать его для служения задачам новой эпохи, – вот что делает и будет делать революционный театр. Пока вконец не оболванит трясущиеся от духовной дряхлости головы его последних неугомонных защитников³⁰.

Вводятся в оборот такое понятие, как «теаполитика», фундаментальной задачей которой объявляется «оробочивание» (еще одно новое понятие) театра. «Трезвая деловая теаполитика сегодняшнего дня не в „черте оседлости“ драмкружков и пролеткультовских ячеек, а в оробочении всей театральной территории»³¹. Объектами, входящими в «территорию», становятся и драматургия, и актер, и зритель. «Оробочить» репертуар – задача не лозунговая, а прикладная, материалистическая. Это нужно и для обеспечения прочной экономической базы театров.

В этом есть, если хотите, своя диалектика, где роль тезиса играет рабочая государственная власть, антитезиса – нэповская «общественная» стихия, и где синтез выльется в форму пролетарской общественной стихии. И диалектика эта сулит перспективы, которые выведут из тупика ультра-интеллигентских исканий в идеологии и форме теапроизводство на вольный и широкий путь здорового и крепкого революционного искусства³².

В ночь на 28 декабря 1924 г.

Вечером у Никитиных читал свою повесть *Роковые яйца* [...]. Боюсь, как бы не саданули меня за все эти подвиги «в места не столь отдаленные».

Политических новостей нет, нет. Взамен них политические мысли³³.

К проблеме «воспитания» нового драматурга официальная культура подключает нового зрителя. В этом смысле журнал «Новый зритель» буквально нацелен на эту технологию, которая нарабатывается по нескольким направлениям. Во-первых, «революционность народническая, эсэровская, мелкобуржуазная», которая «великолепно укладывается в рамки старой романтики», понимается как совершенно непригодная для «романтизации» «революционности нашей – марксистской, комму-

²⁹ В. Чернышев, *Театр наших дней*, «Новый зритель» 1924, № 2, с. 6–7.

³⁰ В. Масс, *Театр наших дней*, «Новый зритель» 1924, № 6, с. 2

³¹ В. Тихонович, *Театр наших дней*, «Новый зритель» 1924, № 32, с. 2.

³² В. Рудин, *Теабытие, теасознание*, «Новый зритель» 1924, № 35, с. 1.

³³ М. Булгаков, *Под пятой...*, с. 38.

нистической, пролетарской». Так называемая «старая романтика» маркируется в терминах «нелепой пожелтевшей славянофильской страницы», вызывающей, самое меньшее, недоумение: «каким боком это реакционное воспевание самобытных путей „русской дубинушки” вяжется с нашей современностью?». Полагается, что логика революционных перемен запрашивает тексты о «машинизации, электрификации деревни, о тракторах, о смычке мужика с индустриальным пролетариатом». Театр понимается как незащищенный в условиях нэпа фронт, который захлестывает мелкобуржуазная волна, «романтическая муть, всякого рода стилизованно-салонное жеманство, „пугающая” жуть мистики, бенгальские огни всяческой дьявольщины». И предпринимать самые решительные меры, чтобы «не заедали» репертуарные «блохи» «старого рынка»³⁴. Во-вторых, «пора революционному драматургу повернуться лицом к массе» – и «романтизировать» самое существо и основной пафос переживаемой эпохи³⁵. В-третьих, «необходимо вплотную подвести зрителя к строительству нового театра». Разрешение этой задачи журнал реализует двумя путями. С одной стороны,

[...] нужно дать возможность практическому строителю [полагаю, под последним имеются в виду режиссер, драматург, актеры и пр. – Н. О.] нового театра на страницах журнала рассказать о тех целях, которые он преследует в своей работе, обосновать общий план работы театра и осуществление этого плана в отдельных постановках. С другой стороны, необходимо дать возможность массовому зрителю организованно высказать те требования, которые он ставит новому театру и дать свою оценку тех или иных театральных явлений³⁶.

Собственно, журнал последовательно следовал сформулированным задачам и технологиям их решения. Таким образом, пути театральной политики определяются через постановку и разрешение вопроса «Как оработать наш театр?» Так как «само собой, что иной политики, как оработать театр, у нас нет и не может быть»³⁷. И если режиссеры легче поддавались дрессуре, то драматургам сложнее было встроить себя в новую парадигму ТЕАполитики.

У театра нет большего врага, чем автор. Вечно он у всех под ногами вертится [...]. Вместе с тараканами появились и авторы. Они появились

³⁴ К критике премьеры во 2-м Художественном (МХТ-2) спектакля «Блоха», «Новый зритель» 1925, № 7, с. 3.

³⁵ В. Блюм, *О псевдо-революционной драматургии*, «Новый зритель» 1925, № 2, с. 4.

³⁶ «Новый зритель» 1925, № 4, с. 3.

³⁷ *На путях к театральной политике*, «Новый зритель» 1925, № 8, с. 3.

с НЭПОМ. Авторы, по-видимому, типичный «угар НЭПА». Они требуют, чтобы их пьесы ставили, чтобы им платили и обращались как с порядочными людьми [...]. Смешно. Автор просто паразит. Режиссер ставит, художник декорирует, актер играет, администратор выдает контрамарки... Подумаешь – пьесу написать. Раз плюнуть³⁸.

5 января 1925.

Не следует, конечно, это преувеличивать, но у меня такое впечатление, что несколько лиц, читавших *Белую гвардию* в «России», разговаривают со мной иначе, как бы с некоторым боязливым, косоватым почтением³⁹.

Политический роман «Нового зрителя» с Булгаковы предваряется обращением к читателю, театру, автору:

С новым годом! С новыми премьерами! Кто знает, что принес нам театр в новом году? Цари уже отыграны, провокаторы отыграны, нэлманы отыграны, пародии на них отыграны – надо начинать играть заново⁴⁰.

Итак, «публика» замерла в ожидании нового. И к этому ее готовит хроника на страницах газет и журналов. В обойму попадает пьеса Булгакова *Белая гвардия* во МХАТе, премьера которой намечается на конец сезона.

Пьеса Булгакова *Белая гвардия*, написанная им на тему своего романа того же названия, охватывает эпоху гетмановщины и петлюровщины на Украине до прихода красных. Цель спектакля – показать, как революция меняет людей, как отживает старый быт мещанской интеллигенции, не принявшей революцию. Трагическая судьба гибнущей семьи белогвардейской интеллигенции на фоне развала Белой гвардии, бегства Гетмана, революционные события на Украине⁴¹.

Современность пьесы определяется тем, что в ней – «наши темы, наши злобы дня, наша идеология»⁴².

Пьеса ожидается как новая, современная русская, политически ангажированная:

В течение мая должна быть показана пьеса М. А. Булгакова *Белая гвардия* (на Большой сцене), которая является первой работой МХАТ на современной русской пьесой из эпохи революции⁴³.

³⁸ В. Черняров, *Авторы*, «Новый зритель» 1926, № 38, с. 10–11.

³⁹ М. Булгаков, *Под пятой...*, с. 42.

⁴⁰ В. Черняров, «Новый зритель» 1926, № 1, с. 6.

⁴¹ «Новый зритель» 1926, № 2, с. 14.

⁴² *Вступительное слово*, «Новый зритель» 1926, № 35, с. 5.

⁴³ П. А. Марков, *Театры о себе. Итоги, уроки и перспективы*, «Новый зритель» 1926, № 14, с. 12.

Достижением театрального развития признается то, что театр «окончательно повернулся лицом к современности, в том смысле, что общественно-политический элемент начинает преобладать в большинстве новых постановок»⁴⁴. «Театральное зрелище – не только средство забавы, но и воспитания массы, массовой агитации и пропаганды», и в этом смысле «героический спектакль должен выразить свое отношение к красной или белой героике гражданской войны (МХАТ в *Белой гвардии* взятой из эпохи 1919 года)»⁴⁵.

В категориях авангардности, новизны об этой пьесе в 1927 году скажет Луначарский на диспуте о спектаклях *Дни Турбиных* и *Любовь Яровая*. Не только «первая новая», но и «первая политическая на нашем горизонте»⁴⁶.

Сезон 1925–1926 годов считается поворотным в том смысле, что наконец оформилось «понимание» того, каким театр не должен быть, а каким быть обязан. Театральные критики констатируют, что

[...] все направления, течения и движения господствующие на театре, в прошедшем сезоне были в высшей степени бесцветны и беспринципны – левые поправили, правые полевели, потерялись грани различия, и неведомо, где правая, где левая сторона⁴⁷.

В будущем же сезоне театр должен определиться, будет ли он стремиться соответствовать критериям революционности.

В 1926 году Новый театр и «Новый зритель» готовятся к еще одной постановке по пьесе М. А. Булгакова. Хроника информирует, что *Зойкина квартира*, показанная в конце предыдущего сезона в Студии им. Вахтангова на закрытой генеральной репетиции, будет значительно переработана⁴⁸. А уже в следующем номере уточняются сроки: *Зойкина квартира* Булгакова будет показана в Студии в конце октября⁴⁹. И далее:

В студии имени Евг. Вахтангова ближайшей новой постановкой в середине октября будет *Зойкина квартира* Мих. Булгакова, в постановке А. Д. Попова. Пьеса заново переработана автором и сведена в три акта⁵⁰.

⁴⁴ М. Кубатый, *К итогам сезона*, «Новый зритель» 1926, № 22, с. 5.

⁴⁵ А. Орлинский, *Пути революционного завоевания театра*, «Новый зритель» 1926, № 28, с. 5–6.

⁴⁶ «Дни Турбиных» и «Любовь Яровая» (*Диспут в театре им. Мейерхольда*), «Новый зритель» 1927, № 7, с. 11.

⁴⁷ М. Кубатый, *Правая и левая – где сторона?*, «Новый зритель» 1926, № 25, с. 5–6.

⁴⁸ «Новый зритель» 1926, № 33, с. 14.

⁴⁹ «Новый зритель» 1926, № 34, с. 13.

⁵⁰ «Новый зритель» 1926, № 37, с. 12.

Критикам прибавляется работы, автору – боли, а зрителю – любопытства. Забавно, но в те далекие годы был смоделирован весьма эффективный, с точки зрения современных рекламных технологий, способ привлечь устойчивое внимание к спектаклю. И в одном безымянном фельетоне это было точно подмечено. Приведем его почти полностью:

[...] я уже слышу следующий разговор между воображаемым директором театра где-нибудь в Киеве или Одессе с его администратором. При постановке, хотя бы, *Зойкиной квартиры* М. Булгакова.

– Ну что, выругали?

– Как же-с! Вот «Новый Зритель», а вот «Жизнь Искусства». Зело ругают. Даже неприличные слова в ход пускают!

– Ну, слава богу, значит, все благополучно! Слова-то какие?

– Вот пишут, что драматург использовал приемы некоторых эротических фарсов Сабурова!

– Вот хорошо-то! Вы так и напишите на афише: *Зойкина квартира* – современный эротический фарс Сабурова в переделке Булгакова!

– Вот еще пишут о том, что вряд ли публичный дом, открываемый в Зойкиной квартире под флагом опытной школы Наркомпроса, имеет такое существенное значение, чтобы...

– Стойте, стойте! Да это же не рецензия, а Христово яичко к заутрени! Вот молодец, вот угодил, дай тебе господь-бог на том свете полное отпущение грехов! Так и пишите на афише: Все это имеет существенное общественное значение! Первый в СССР публичный дом, открытый в квартире гражданки Зойкиной под флагом...

– Нет, это неудобно! Пишите лучше под флагом Наркомздрава! Им там, в столицах, все можно! А у нас, пожалуй, не разрешат!

– Вот еще какой-то рецензент негодует по поводу разных там раздеваний и обнажений в ателье мод, специально введенных Булгаковым в пьесу для того, чтобы...

– Вот и прекрасно! Пишите: Автор пьесы, Михаил Булгаков, специально и с сознанием дела обнажил всех своих персонажей. В том числе и дам, для того, чтобы вид обнаженного тела внушал отвращение к пороку и любовь к добродетели! Граждане! Не зевайте!

– А вот кто-то пишет о том, что булгаковский Борис Гусь очень похож на ромашевского Семена Рака...

– Вот идиот! Гуся сравнивает с раком! Пишите: У Ромашева – рак, а у Булгакова – гусь. Кто победит в этой неравной борьбе? Граждане, десяток раков в буфете – 80 к.! Гусь – порционно!

– Вот еще об агентах МУРа тоже пишут! Нельзя, дескать, изображать уважаемых работников уголовного розыска так, чтобы зритель принимал их за бандитов и взломщиков...

– Очень хорошо! А еще в центре живут? Зрителя в искушение вводят! Пишите: В третьем акте перед зрителем пройдет нападение агентов Уголов-

ного Розыска на преступную Зойкину квартиру! Дирекция просит нападающих не принимать за бандитов и взломщиков и отнестись к ним с должным уважением. Граждане! Берегите карманы!

А вы говорите, что печать не оказывает влияния на театр и не способствует его развитию!

Слушайте внимательно музыку печати, и вы увидите, как хорошо танцуется под нее музам рекламы и кассы!⁵¹

С октября 1926 года *Дни Турбиных* занимают прочное афишное место в разделе «программы и либретто». Однако с этого времени «роман» с «Новым зрителем» становится буквально политическим показательным процессом. *Дни Турбиных* трактуются как «безопасный и нежно действующий огнетушитель гражданской войны»⁵². Булгаковская *Белая гвардия* выступает своего рода провокацией, лакмусовой бумажкой, показывающей, что судьба искусства в молодом советском государстве отныне не может мыслиться иначе, как судьба политическая.

На диспуте в Доме Печати «обстоятельную отповедь» дал МХАТу т. Орлинский. Оратор разбором Булгаковской *Белой гвардии*

[...] иллюстрировал метод вхождения в современность художественного театра. Психологию человека нужно раскрывать в его столкновении с социальными группами. [...] Необходимо, чтобы театр поставил себе задачей правильное разрешение проблем современности. Между тем, «булгаковщина», на которую ориентируются МХАТы, обещает в этом отношении мало хорошего⁵³.

В другой статье этого же автора читаем:

О пьесе, не блещущей никакими выдающимися литературными и художественными достоинствами, не стоило бы говорить, если бы игра артистов МХАТ не делала и достоинства, и недостатки пьесы столь выразительными.

[...] казалось бы, ничего катастрофически плохого в таком спектакле быть не могло, если бы не было двух обстоятельств: 1) если бы речь шла не об одном из этапов величайшей эпохи гражданской войны, родившей социальную революцию и 2) если бы эта гражданская война не была столь сложно, односторонне и кривобоко показана путем приукрашивания и художественной идеализации белой гвардии – главной силы старого строя.

[...] Сами белогвардейцы даны в идеализированном виде, и зритель невольно спрашивает себя: «за что же пролетариат расправляется со столь

⁵¹ MOMUS, *Сюзанна – хороша баба или Как делать рекламу*, «Новый зритель» 1926, № 46, с. 12–13.

⁵² О. Литовский, «Дни», *которые потрясли театральную общественность*, «Новый зритель» 1926, № 43, с. 5.

⁵³ *Перспективы театрального сезона*, «Новый зритель» 1926, № 40, с. 12.

„хорошими ребятами”, которые, если не считать пьянства, обладают почти всеми человеческими добродетелями, от идейности и мужества до человечности и добродушия в каждом шаге, единственная вина которых в том, что они временно заблудились, пойдя за генералами?»

Самое поразительное то, что автор и пошедший за ним академический театр умудрились совершенно изолировать всю белую гвардию от каких бы то ни было прикосновений с другими классами и социальными группами.

[...] Точно также вся семья Турбинных умудряется просуществовать все четыре действия без прислуги и каким-то техническим фокусом начинают казаться все эти самовары, обеды и ужины, появляющиеся как из под земли, на всегда убранном столе, во всегда убранных комнатах.

[...] сильная критика петлюровщины и скоропадщины, данная в спектакле, носит тот же характер критики справа, критики сквозь белые очки, в самом лучшем случае, сквозь очки сменовеховские.

[...] В последнем акте, где мещанство автора достигло своего высшего выражения, потащив за собой на этот убогий путь и театр со всем его культурным мастерством. Сделана попытка дать сменовеховское оправдание революции, т. е. принятие революции ради новой советской «Великой России», а не ради чего-либо пореакционнее.

[...] для кого же этот спектакль предназначается? Мы думаем, что если отбросить сильную игру артистов МХАТ, то спектакль этот будет приемлем лишь для тех отдельных, наиболее отсталых обывательски-мещанских групп, которых и политическая могила не исправит.

[...] Наш совет театру – свое мастерство направить в другую сторону. В сторону подлинного, исторически и художественно правдивого изображения прошлого и настоящего нашей советской страны. И чем скорее, тем лучше [...]»⁵⁴.

Из другого диспута:

Т о в. О р л и н с к и й. Надо беречь Островского, но не надо путать его с Булгаковым [...]. Если нам необходим Островский, то это еще не значит, что нам необходим Островский-Булгаков. Никто не оспаривает старого мастерства, но разве не стыдно, что МХАТ, обладающий таким большим мастерством, попадает вместе с пошляком – Булгаковым в лужу!

[...] Театр, который благодаря Булгакову перемигивается с теми, кто еще не сложил оружия, нетерпим.

Т о в. М а я к о в с к и й. *Белая Гвардия* не случайное явление. Это логическое продолжение *Тети Мани* и *Дяди Вани*⁵⁵.

Дискурс театральной политики уточняется из опыта суда над *Белой гвардией*. Пьеса становится неким антиреволюционным клише, сопо-

⁵⁴ А. Орлинский, *Против булгаковщины*, «Новый зритель» 1926, № 41, с. 3–4.

⁵⁵ *О теа-политике (На диспуте в Ком. Академии)*, «Новый зритель» 1926, № 42, с. 4.

ставлением с которым можно измерять и другие пьесы на предмет соответствия / несоответствия канонам ТЕАполитики.

Л и т о в с к и й. Драматургически она незначительна. Но беда не в том. Беда в том, что пьеса лжива и тенденциозна в сторону симпатий к белым. Это попытка задним числом оправдать белое движение. Поставив эту пьесу, МХАТ сделал большой шаг вправо.

Г р а н д о в. Я всегда любил актеров МХАТ, как хороших актеров. Но раньше я не знал их политического лица [...]. Я утверждаю, что МХАТ понимал, что он делал. Мне теперь ясно, что МХАТ – театр белой кости.

О р л и н с к и й. Постановка позорно рабская в том смысле, что она пошла за Булгаковым. *Белая Гвардия* в течение нескольких дней была сенсацией. Но это уже кончается [...]. Поднимается массовый протест против *Белой Гвардии*. Мы завалены коллективными протестами. Историческая макулатура, начавшаяся *Заговором императрицы* и кончившаяся *Белой Гвардией*, потерпела крах.

К и р ш о н. [...] даже положительные моменты пьесы антиреволюционны⁵⁶.

Вслед за пьесой в идеологически ангажированную оптику попадают и «так называемые академические» театры, которые утратили понимание того, что «искусство представляет один из тех идеологических пластов общественной настройки» и к концу первого десятилетия после Октябрьской революции, сохранились «в виде уголков старо-русского, буржуазно-дворянского, по своему социальному содержанию, театрального искусства»⁵⁷.

В этом смысле Московский Художественный театр (МХАТ 1-й) в дни постановки этой пьесы превращается в подлинный «белый уголок». Отходит

[...] от присущего ему последовательного исторического реализма, принесенного в жертву в интересах автора *Дней Турбинных*, сознательно и грубо-тенденциозно извратившего обстановку гражданской войны на Украине, в целях политического оправдания контрреволюционной борьбы белой гвардии против восставшей черни⁵⁸.

Театр упрекается в призыве к советскому зрителю примириться с белой гвардией, белой эмиграцией. Указывалось на «растущее влияние упадочно-мещанской идеологии на нашем театре». С пафосом говори-

⁵⁶ *Проблемы теа-политики: Суд на «Белой Гвардией» (Диспут в Доме Печати)*, «Новый зритель» 1926, № 42, с. 3–6.

⁵⁷ *Лицом к эпохе*, «Новый зритель» 1926, № 43, с. 3.

⁵⁸ Там же.

лось о «бесчисленных записках» учащейся молодежи с вопросом: «Каким образом была допущена к постановке пьеса *Дни Турбиных*, называемая теперь идеологически-вредной?»⁵⁹. Логика подобного рода оценок запрашивала «общеобязательной партийной директивы, выпрямляющей нынешнюю линию театральной политики». Если же не последует со стороны партии немедленного «умелого выпрямления классовой линии и смелого маневрирования в театральной политике, то «булгаковщина» станет тем знаменем, под эгидой которого будет оформляться поворот старых государственных театров «лицом к буржуазии».

Как известно, спектакль в 1929 году был снят, несмотря на аншлаги в течение двух с половиной лет. Возобновление ее в начале 1930-х связывают с очередным визитом Сталина в МХАТ на спектакль *Страх* (по пьесе Афиногенова), который ему не понравился. «Хозяин» почти директивно рекомендовал ставить *Дни Турбиных*.

21 апреля 1932.

Прежде всего, о *Турбиных*, потому что на этой пьесе, как на нити, подвешена теперь вся моя жизнь, и еженощно я воссылаю моления Судьбе, чтобы никакой меч эту нить не перерезал⁶⁰.

В заключение скажем, что на страницах журнала «Новый зритель» замечательно прослеживается, как творческий портрет М. Булгакова оформляется (закрепляется) на глухой идеологический подрамник. И завязавшийся в 1920-е годы на фоне *Белой гвардии* «политический роман с „Новым зрителем“» при жизни автора так и не разовьется в любовный, а сохранит свое невротическое наполнение.

⁵⁹ *Молодежь о театре (Диспут на педагогических курсах)*, «Новый зритель» 1927, № 15, с. 13.

⁶⁰ «Когда я вскоре буду умирать...»: *Переписка М. А. Булгакова с П. С. Поповым (1928–1940)*, Москва 2003, с. 114.



**МИХАИЛ БУЛГАКОВ
И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА**

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

Марина Николаевна Капрусова*

Россия

«БУЛГАКОВСКИЙ МИФ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ «ЗВУЧАЩЕЙ» И СЕТЕВОЙ ПОЭЗИИ

Воздействие романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита* как культурного феномена на произведения современной российской литературы проявляется двояко: во-первых, посредством влияния «булгаковского мифа», во-вторых, через воздействие «булгаковского текста». О влиянии на современную литературу текста романа написано немало¹. И мы ре-

* Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературы и методики ее преподавания Борисоглебского государственного педагогического института.

¹ См., напр.: Ю. М. Смирнов, *Театр и театральное пространство в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в кн.: *Михаил Булгаков: «Этот мир мой...»*. Сборник статей, ред.-сост.: Ф. Р. Баллонов, А. А. Грубин, И. Е. Ерыкалова, Т. Д. Исмагулова, т. 1, Санкт-Петербург 1993, с. 140; А. Е. Нямцу, А. В. Беридзе, *Булгаковская традиция в русской фантастике (на материале романа А. и Б. Стругацких «Хромая судьба»)*, в кн.: А. Е. Нямцу, *Традиционные сюжеты, образы, мотивы*, Черновцы 2001, с. 47–53; З. Г. Харитоновна, *Формы диалога с М. А. Булгаковым в современной отечественной прозе (1980-е – 2000-е годы)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Казань 2009; Г. Л. Иванюта, *Из наблюдений за поэтикой поздних Стругацких («Хромая судьба»)*, <http://fandom.rusf.ru/about_fan/ivaniuta_1.htm>; В. Сербиненко, *Три века скитаний в мире утопии: Читая братьев Стругацких*, «Новый мир» 1989, № 5, с. 254; И. Н. Арзамасцева, *Стругацкие*, в кн.: *Русские писатели 20 века*.

шили остановиться на еще неисследованной составляющей булгаковской традиции – влиянии на современную «звучащую» (песенную)² и сетевую поэзию «булгаковского мифа», хотя и понимали определенную уязвимость нашей позиции. Влияние любого мифа на широкие массы всегда сильнее, чем влияние собственно текста. Для того, чтобы попасть под влияние мифа, не обязательно погружаться в глубины текста, иногда достаточно подпасть под его очарование. Следовательно, качество таких текстов будет заведомо разным, иногда невысоким. Но это факты литературы, значит, они должны изучаться, а мы вправе говорить о них.

Биографический словарь, гл. ред. и сост. П. А. Николаев, Москва 2000, с. 670; Л. Н. Мальнокова, *А. Ахматова: Эпоха. Личность. Творчество*, Таганрог 1996, с. 161–164, 166–168, 171–175; В. И. Сахаров, *А. Ахматова и М. Булгаков*, в кн.: *Ахматовские чтения*, вып. 1: «Царственное слово», Москва 1992, с. 206; Н. Е. Тропкина, *Структура художественного пространства в «Поэме без героя» Анны Ахматовой и в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в кн.: *Из истории советской литературы. Межвузовский сборник*, Пермь 1992, с. 72–79; Т. Т. Давыдова, *Диалог Ч. Айтматова с М. Булгаковым и традиция назиря*, в кн.: *Традиции русской классики XX века и современность. Материалы международной научной конференции*, Москва 2002, с. 237–239; Е. В. Суровцева, *Евангельская тема в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова и «Плахе» Ч. Т. Айтматова: опыт сопоставления*, в кн.: *Поэтика художественного текста. Материалы Международной заочной научной конференции. В двух томах*, ред.: Е. В. Борисова, М. Н. Капрусова, т. 2, Борисоглебск 2008, с. 152–158; М. Н. Капрусова, *Булгаковская традиция в романе Стругацких «Отягощенные злом»*, в кн.: *Актуальные проблемы современной литературы. Сборник материалов межвузовской научно-практической конференции*, отв. ред. Н. К. Нежданова, Курган 2002, с. 25–33; М. Н. Капрусова, *Булгаковский текст в «Поэме без героя» А. Ахматовой*, в кн.: *Пушкинские чтения. Филология в XXI веке: проблемы и методы исследования. Материалы научной конференции*, ред. Т. В. Мальцева, Н. Е. Синичкина, Санкт-Петербург 2004, с. 186–193; М. Н. Капрусова, *Мифологический подтекст повести Н. Садур «Вечная мерзлота»*, в кн.: *Проблемы целостного анализа художественного произведения. Межвузовский сборник научных и научно-методических статей*, вып. 7, ред.: А. Ф. Тараканов, М. Н. Капрусова, В. В. Карпова, Борисоглебск 2007, с. 25–38; М. Н. Капрусова, *«Моя цыганская» В. С. Высоцкого: текст и подтекст*, в кн.: *Зыряновские чтения. Материалы Всероссийской научно-практической конференции*, ред.: Н. Л. Попова, Н. М. Устюгова, Курган 2009, с. 146–147; М. Н. Капрусова, *Рок-композиция «Кровь за кровь» группы «Ария»: диалог с М. Булгаковым*, в кн.: *Актуальные проблемы филологии: языкознание, литературоведение, методика преподавания филологических дисциплин. Сборник статей международной научно-практической конференции*, отв. ред. И. В. Соколова, Мариуполь 2010, с. 151–156; М. Н. Капрусова, *Мотив кризиса веры в поэзии последней четверти XX–XXI века: два диалога с М. Булгаковым*, в кн.: *М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве. Сборник научных статей*, отв. ред. В. А. Коханова, Москва – Ярославль 2011, с. 209–214.

² См.: В. А. Гавриков, *«Убежать от филологии»: проблема литературоведческого инструментария к синтетическому тексту*, в кн.: *Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник статей*, вып. 11, Екатеринбург – Тверь 2010, с. 6.

Понятие «булгаковский миф» существует в литературоведении уже три десятка лет и включает в себя самые разные трактовки (например, Б. М. Гаспарова, И. З. Белобровцевой, С. К. Кульюс, Ю. М. Смирнова и др.)³. Нам представляется продуктивным выделение в «булгаковском мифе» трех компонентов⁴ и рассмотрение влияния каждого из них на современную литературную ситуацию по отдельности.

Первая (в том числе и по времени возникновения) составляющая «булгаковского мифа» – «миф о творце (художнике)». Она может быть определена как «биографический миф»⁵. В этой своей составляющей «булгаковский миф» родственен «пушкинскому», «лермонтовскому», «ахматовскому» и другим⁶. «Миф о творце (художнике)» часто, и в случае М. Булгакова это так, включает в себя «автобиографический миф»

³ Например, этот термин употребляется и определяется в статьях Б. М. Гаспарова *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, опубликованной в 1978 году, и *Новый Завет в произведениях М. А. Булгакова*, опубликованной в 1983 году. См.: Б. М. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*, Москва 1993, с. 80, 109–110, 111, 113, 114, 115; И. Белобровцева, С. Кульюс, *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий*, Таллинн 2006, с. 86, 87–88, Ю. М. Смирнов, *Театр и театральное пространство...*, с. 146.

⁴ См.: М. Н. Капрусова, «Булгаковский миф» и его эволюция, в кн.: *Проблемы целостного анализа художественного произведения. Межвузовский (с международным участием) сборник научных и научно-методических статей*, вып. 6, ред.: М. Н. Капрусова, С. Ю. Толоконникова, И. А. Полуэктова, В. В. Карпова, Борисоглебск 2006, с. 6–20; М. Н. Капрусова, «Булгаковский миф»: вариант определения и описания, в кн.: *Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Второй международной научной конференции 16–17 ноября 2006 года*, ред.-сост. С. И. Кормилов, Москва 2006, с. 116–120.

⁵ См.: Ю. М. Лотман, *Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора)*, в кн.: он же, *Избранные статьи. В трех томах*, т. 1, Таллинн 1992, с. 365–376; Е. Местергази, «Литературная личность», «писатель с биографией» и проблема житнетворчества, в кн.: *Начало. Сборник статей*, отв. ред. Т. А. Касаткина, вып. 3, Москва 1995, с. 32–46.

⁶ См., напр.: Ю. М. Лотман, *Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя*, Ленинград 1983, с. 53–58, 63–66 и др.; А. А. Кудряшова, *Формирование лермонтовского мифа в свете романтической концепции творчества*, «Вестник Московского университета», сер. 9: «Филология», Москва 2007, № 3, с. 64–74; З. Г. Минц, «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов, в кн.: она же, *Поэтика русского символизма*, Санкт-Петербург 2004, с. 140–143; К. Э. Слабких, *Литературоведение 2000-х годов о творческом диалоге Ахматовой и Гумилева*, «Филологические науки» 2010, № 2, с. 70–79; И. Ю. Лагыпова, *Становление поэта: космогонический и биографический миф (на примере творчества М. И. Цветаевой)*, в кн.: *Кормановские чтения. Материалы межвузовской конференции*, вып. 6, Ижевск 2006, с. 360–363; Ю. В. Доманский, «Тексты смерти» русского рока, Тверь 2000.

(определение этого феномена дано Д. М. Магомедовой)⁷. Нельзя не заметить, что у разных писателей особо актуализируется определенная часть или сразу несколько частей мифа («миф о несчастливом или исключительном детстве поэта», «миф о созидающей или разрушающей любви», «миф о „распятии”», жертве художника», «миф о безвременной, но запрограммированной смерти», «миф о фатальных числах» и т. д.). В случае Булгакова на первый план выходят «миф о „распятии”», жертве художника⁸ и «миф о безвременной, но запрограммированной смерти», а также достаточно редкий среди «писательских мифов» – «миф о посмертном существовании».

Согласно «мифу о творце», художник – избранный, он не такой, как все, противостоит среде, массе, обыденности, его жизнь полна знаков и сбывающихся предчувствий. Этот (первый) компонент «булгаковского мифа» был сформирован, в первую очередь, самим М. Булгаковым, а также Е. С. Булгаковой, В. Я. Лакшиным, С. Ермолинским⁹. То, что автобиографичность образа Мастера особенно подчеркнута в воспоминаниях С. Ермолинского, что есть в них и прямое соотнесение умирающего Булгакова с Иешуа, отмечено Б. М. Гаспаровым¹⁰.

Влияние этой составляющей «булгаковского мифа» обнаруживается в посвященном М. Булгакову стихотворении А. Ахматовой¹¹. Если же

⁷ См.: Д. М. Магомедова, *Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Москва 1998, с. 7. Именно так понимает «булгаковский миф» Б. М. Гаспаров. (См.: Б. М. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы...*, с. 80, 109–110, 111, 113, 114, 115).

⁸ См.: *Мифы Мастера. К 70-летию со дня смерти Михаила Булгакова (07.03.2010 16:00)*. Из цикла радиопрограмм «Мифы и репутации»:

«Иван Толстой: Если бы можно было в категориях мифа охарактеризовать его творчество, что до сих пор есть главный миф о нем?»

Анатолий Смелянский: Мне кажется, что это миф о человеке, который страдал, заплатил своей собственной жизнью, потому что никто у нас не верит, что он умер сам (как отец его – в 49 лет, который умер не при советской власти, но ровно в 49 лет, от той же болезни), что человек заплатил своей жизнью за каждую строчку, которую он написал. А без этого у нас в стране миф писательский не стоит. И как бы через себя, через свою судьбу он повторил историю Христа. [...] Остался миф о писателе, который сделал то, что 2000 лет назад сделал основатель христианской религии» (<http://www.liveinternet.ru/users/fox_umbra/post131599987/>).

⁹ М. А. Булгаков, *Письма*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 5, Москва 1992, с. 572, 573–574; *Дневник Елены Булгаковой*, сост. В. Лосев, Л. Яновская, Москва 1990, с. 260, 265, 271, 277, 294–297, 318, 321; В. Я. Лакшин, *Елена Сергеевна*, в кн.: он же, *Вторая встреча*, Москва 1984, с. 364–365; Б. М. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы...*, с. 80.

¹⁰ Б. М. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы...*, с. 80.

¹¹ А. Ахматова, *Сочинения. В двух томах*, т. 1, Москва 1990, с. 251.

говорить о современной литературной традиции, то посвящения писателю М. Булгакову, отражающие его «биографический» и «автобиографический» миф, чаще встречаются в сетературе¹². Мы бы это объяснили тем, что в наш непафосный век жанр классического, не иронического посвящения не очень актуален и распространен. Ему место в дневнике, а дневник сейчас – в сети. В этих произведениях актуализируется «миф о „распятом” писателе, вернувшем людям веру». Булгаков благодаря своему закатному роману любим народом: и гуманитариями, и людьми, очень далекими от филологии. Среди авторов сетературы есть такие, кто пишет в честь Булгакова тексты, могущие привлечь только своим искренним желанием признаться в любви к писателю. К таковым относится, например, сочинение Александра Дыбина *Воскресивший вторично Христа (М. Булгаков)*¹³.

Более интересным нам представляется стихотворение-посвящение, созданное в процессе литературного турнира-игры *Маскерад «Мастер и Маргарита»*¹⁴:

Не праведник. Не Сын. Талант – от Бога.
Не Мастер. И не Воланд. Человек...

Поди тут разбери, где чья голгофа,
Когда рычит над миром зверский век...

Природа не приемлет белых пятен,
Всему всегда найдет противовес...
А жизнь Таланта – череда распятий
За то, что вхож был в таинства небес.

И пусть «быть знаменитым некрасиво»,
Услышанным хотелось очень быть.

¹² В широком смысле термин «сетература» означает любые художественные произведения, появляющиеся в Интернете (А. В. Вурман, *Сюжет крысолова в сетевой литературе: специфика бытования и механизмы трансформации*, в кн.: *Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Материалы международной научной конференции*, отв. ред. Г. Н. Ермоленко, вып. 4, ч. 2, Смоленск 2008, с. 44). Однако «наиболее целесообразным представляется употребление термина «сетература» по отношению к тем художественным текстам, которые **изначально создавались для сети и которые полноценно существовать могут только в сети**, а их перенос на бумагу сопряжен со значительными потерями. Признаками собственно сетевой формы литературы являются: 1) нелинейность; 2) динамичность; 3) многоавторство» (И. Зубченко, *Литература и сетература в Рулинете*, <<http://www.ub.uit.no/munin/bitstream/handle/10037/3292/article.pdf?sequence=1>>).

¹³ <<http://stroki.net/content/view/6534/36/>>.

¹⁴ <<http://www.forum.svetkidoma.net/forumdisplay.php?f=93>>.

«Назначено!» – нить творчества курсивом,
Ты сам себя воздел на эту нить.

Назначено ли мне тебя услышать,
Услышу – дай возможность и понять...
«О, сколько их...» – но гул все тише... тише...
«Назначено!»... для неба... для меня...¹⁵

В стихотворении явственно ощущается влияние «булгаковского мифа», но здесь он понимается и как исключительный, и как часть «писательского (биографического) мифа». В тексте звучат голоса и других «распятых» художников: О. Мандельштама (отсылка к строчке «Мне на плечи кидается век-волкодав...»¹⁶); Б. Пастернака («Быть знаменитым некрасиво...»¹⁷, «Гул затих. Я вышел на подмостки...»¹⁸); М. Цветаевой («Уж сколько их упало в эту бездну...»¹⁹). Так автор помещает Булгакова в контекст его трагической эпохи, рассматривает варианты судьбы художника: лагерь, самоубийство, триумф, закончившийся травлей и могиллой.

Слово «назначено» – отсылка к *Театральному роману*, центральный персонаж которого – Максудов – автобиографический герой. Но если там ситуация со словом-паролем подана иронически, и встреча «назначена» всего лишь с будто бы всеильным Иваном Васильевичем, то в стихотворении, как часто у самого Булгакова, ирония смешана с грустью и серьезностью. Автор стихотворения подчеркнул, что гению «назначено» услышать голос Бога, донести его истину до людей, а затем взойти на свою Голгофу перед тем, как в назначенный срок предстать перед Богом. В строчке: «„Назначено!“ – нить творчества курсивом...» – ощущается влияние «булгаковского мифа» («мифа о распятом писателе»). Следующая строка не менее важна: «Ты сам себя воздел на эту нить». Сначала кажется, что автор стихотворения спорит с Булгаковым²⁰, становится на точку зрения Пилата или И. Бездомного, который считал, что жизнью «сам человек и управляет»²¹. Но нет, в стихотворении говорится о дру-

¹⁵ <<http://www.forum.svetkidoma.net/showthread.php?t=586>>.

¹⁶ О. Мандельштам, *Сочинения. В двух томах*, т. 1, Москва 1990, с. 172 («За гремучую доблесть грядущих веков»).

¹⁷ Б. Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, Москва 1988, с. 441.

¹⁸ Там же, с. 400 (*Гамлет*).

¹⁹ М. Цветаева, *Собрание сочинений. В семи томах*, т. 1, Москва 1994, с. 190.

²⁰ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 5, Москва 1992, с. 28.

²¹ Там же, с. 14.

гом: «назначено» – это решение Бога о предназначении человека, а вот «воздеть» ли себя на нить, исполнить ли предназначение и волю Бога – решение самого человека. И строкой этой автор подчеркивает, что жребий «чужого» в советской России Булгаков выбрал сам.

Второй существующий сейчас «булгаковский (биографический) миф» – «миф о писателе, продавшем душу дьяволу», по нашим наблюдениям, в основном, бытует в устной форме в околоцерковной среде, в журналистике и сочинениях вроде книги Ю. Воробьевского *Неизвестный Булгаков. На свидании с сатаной*²².

Вторая составляющая «булгаковского мифа» может быть отнесена к «мифу о творении» («мифу о произведении искусства»). Эта составляющая «булгаковского мифа» построена на переосмыслении «теургического мифа символистов»²³, «мифа о несчастливом произведении искусства»²⁴, «мифа о плате за получение сакрального знания»²⁵. Суть этой составляющей «булгаковского мифа» – проявление посмертных поощрения или недовольства создателя текста, проявление отношения к происходящему героев романа. Прослеживается четкая связь с бытованием («жизнью») книги Булгакова в современном социуме и производимыми ею или из-за нее «чудесами».

Согласно мифу творение может изменить жизнь как самого творца, так и всех, кто его узнаёт, пытается интерпретировать или тем более трансформировать. Творение может мстить за «поругание» и поощрять или карать за «приближение к сакральному знанию». Важное место в этом компоненте «булгаковского мифа» занимают сказания о культовых местах и «чудесах», там произошедших (Патриаршие пруды, квартира Булгакова и т. д.); сказания о появлении в нашем мире булгаковских героев (свиты Воланда) и их «шутках».

²² Ю. Воробьевский, *Неизвестный Булгаков. На свидании с сатаной*, Москва 2011.

²³ См.: А. В. Лавров, *Мифотворчество «аргонавтов»*, в кн.: *Миф – фольклор – литература. Сборник статей*, отв. ред. В. Г. Базанов, Ленинград 1978, с. 137–170; З. О. Юрьева, *Андрей Белый: преобразование жизни и теургия*, «Русская литература» 1992, № 1, с. 58–67.

²⁴ См.: О. Ронен, *Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни*, в кн.: *Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации*, ред.: Р. Вроон, Д. Мальмстад, Москва 1993, с. 291–298. О том, что для Булгакова таким несчастливым произведением являлась, например, пьеса *Мольер*, пишет А. Варламов (см.: А. Варламов, *Михаил Булгаков*, Москва 2008, с. 528–529).

²⁵ Быт. 3.

Первым о влиянии на его писательскую судьбу собственных героев сказал сам Булгаков в письме В. Вересаеву в 1931 году²⁶, что отмечает в своей книге А. Варламов²⁷. Подхватила миф творческая интеллигенция, культивировали журналисты, они же сейчас занимаются десакрализацией. Тем не менее, эта часть мифа бытует в достаточно широких кругах: от части студенчества и обычных читателей до части булгаковедов, которые говорят об этом то серьезно, то шутя (но в каждой шутке, как известно, есть только доля шутки)²⁸.

В художественной прозе мотив «книга мстит за поругание» присутствует в повести Н. Садур *Вечная мерзлота*²⁹, в поэтических произведениях этот мотив пока нами не обнаружен.

Другим примером отражения в тексте анализируемого (второго) компонента «булгаковского мифа» является выложенное на литературном портале СТИХИ.РУ стихотворение Снежного Рыцаря *Мастер... М. Булгакову*. Прочитируем (все выделения наши. – М. К.):

И вышит вензель нитью золотой
 На скатерти, в т в о е м старинном доме,
 Где ждет **меня** обещанный покой,
 И лунный свет в изогнутом проеме
 Венецианских окон... Сонный день
 Устало упадет в т в о и ладони –
 Как яблока сорвавшегося тень,
 Как отголосок пережитой боли.
 И будет сад... и будет в нем скамья,
 И на скамье – забытые страницы
 Той книги, что уже не про **меня** –

²⁶ М. А. Булгаков, *Письма...*, с. 461.

²⁷ А. Варламов, *Михаил Булгаков...*, с. 637.

²⁸ См.: А. Кораблев, *Мастер. Астральный роман. В трех книгах*, Донецк 1996–1997; В. И. Немцев, *Вопросы изучения художественного наследия М. А. Булгакова. Учебное пособие. Материалы к лекциям*, Самара 1999, с. 58–59; А. Варламов, *Михаил Булгаков...*, с. 636–638, 658, 528–529, 595, 732, 774–775.

²⁹ Н. Садур, *Вечная мерзлота*, Москва 2004. Героиня повести – Римма Лазуткина, глупая, пошлая, вульгарная, развратная женщина – «любила сидеть у трельяжа, и в трех зеркалах отражаясь, шептать: „Я ведьма, я буду летать, я Маргарита. Мессир, я согласна...”» (с. 48). Римма Лазуткина – существо ущербное. Она ничего не поняла в булгаковском романе. Ей льстит роль Маргариты, которую она примеряет на себя, но жаждет она только шабаша с классическим дьяволом. И роман мстит за себя – героиня гибнет от рук наемного убийцы, действующего с подачи ее малолетнего сына, который часто был свидетелем и участником ее игры в Маргариту. См.: М. Н. Капрусова, «*Булгаковский миф*» и его отражение в повести Н. Садур «*Вечная мерзлота*», в кн.: *М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве...*, с. 98–103.

Про ливни над уснувшю столицей.
Я все забыл... Оставил тишине –
Фалернского горячее забвенье...
Все голоса – тебе и о тебе.
И бредит вечность полночью весенней,
И вышит вензель нитью золотой,
И волосы твои чернее ночи...
А где-то, над оставленной Землей,
Живет строка... И все еще пророчит³⁰.

Стихотворение построено как монолог Мастера, обращенный к своему создателю – М. Булгакову. Уже это является проявлением мифа о «влиянии на писательскую судьбу созданных автором героев, о возможности общения с ними». Как ранее Маргарита Мастеру, так теперь Мастер своему создателю рассказывает о том, что есть и что будет. Текст, сочиненный Снежным Рыцарем, коррелирует с финалом 32-й главы романа *Прощение и вечный приют*³¹. То, что говорила Маргарита, то, что задумал создатель романа, исполнилось или исполняется. В стихотворении все время чередуются местоимения «я» и «ты» (не «Вы»!), что демонстрирует близость героя и его создателя и наводит на мысль, что они оба находятся в одном топосе – «вечном приюте». Видимо, Булгаков – один из тех, кто «приходит» к Мастеру, кого он «любит». Мастер и Булгаков делаются образами-двойниками: Булгаков в пространстве инобытия, как ранее Мастер, Коровьев и другие, меняет свой облик: «И волосы твои чернее ночи...», – а ведь мы знаем, что Булгаков при жизни был светловолос. «Брюнетом» был Воланд³², «темноволосым» Мастер³³. Булгаков после смерти становится похож на своих героев. Строки «Сонный день / Устало упадет в твои ладони – / Как яблока сорвавшегося тень, / Как отголосок пережитой боли» одинаково могут быть отнесены и к Мастеру, и к самому Булгакову. Оба ничего уже не хотели в конце жизни, кроме прекращения страданий, наступления покоя и присутствия любимой преданной женщины рядом³⁴. Как отмечали исследователи (например, В. И. Немцев³⁵), Булгаков моделировал свою посмертную жизнь, в том числе, он это делал и в своем закатном романе. Так выстроено и стихотворение Снежного Рыцаря, явно ориентирующегося на рассматрива-

³⁰ <<http://www.stihi.ru/2011/04/15/9295>>.

³¹ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 372.

³² Там же, с. 10.

³³ Там же, с. 129.

³⁴ Там же, с. 280, 284; *Дневник Елены Булгаковой*..., с. 291.

³⁵ См.: В. И. Немцев, *Вопросы изучения художественного наследия*..., с. 58.

емый компонент «булгаковского мифа». Но автор стихотворения подчеркивает, что его герой – Мастер – не отождествляет себя с Булгаковым. Булгаков – его создатель, он автор книги, словами которой заговорила вечность. И он – писатель-теург, искусством своим до сих пор преобразующий мир. Недаром «[...] где-то, над оставленной Землей, / Живет строка... И все еще пророчит».

Достаточно часто отражение анализируемого компонента «булгаковского мифа» можно встретить в рок-текстах, бардовской или эстрадной песне. Об освоении романа массовой культурой еще в 1993 году говорил Ю. М. Смирнов³⁶.

Как известно, к местам, где могут происходить чудеса, связанные с булгаковским романом, где могут появиться булгаковские герои, относятся прежде всего Патриаршие пруды и квартира № 50. Это уже часть «московского мифа»³⁷. Примером может служить песня рок-группы *Лотос Кот Бегемот* (текст И. Фрадкиной)³⁸. Другой пример – строка песни А. Розенбаума *Покажите мне Москву...*: «Бродит кот на Патриарших прудах»³⁹.

Третья часть «булгаковского мифа» – отражение читательского отношения (реализованного в устных или письменных высказываниях и поведении) к описанному в романе как к чему-то, действительно случившемуся и могущему повториться с каждым, хотя бы в каких-то своих аспектах: вера в новое явление Воланда или Коровьева и встречу с ними; вера во встречу со своим Мастером (Маргаритой) или даже восприятие себя кем-то из героев. Как выразился Ю. М. Смирнов,

[...] роман словно просится для инсценирования, и каждый читатель потенциально выступает постановщиком спектакля, представляя все по-своему, – и каждый уверен в том, что именно он понял произведение до конца, постиг его скрытую для непосвященных сущность. Авторы сценических переложений и режиссеры нередко подставляют себя вместо Булгакова и вместо Мастера, даже в том случае, когда они по своему амплуа могли бы претендовать разве что на роль Рюхина⁴⁰.

³⁶ Ю. М. Смирнов, *Театр и театральное пространство...*, с. 140.

³⁷ См.: В. Н. Топоров, *Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)*, в кн.: он же, *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное*, Москва 1995, с. 268–274, 327–334.

³⁸ <<http://ficd.ru/songtext-print-3639.html>>.

³⁹ <<http://www.akkords.ru/ru/song/23691/>>.

⁴⁰ Ю. М. Смирнов, *Театр и театральное пространство...*, с. 141.

Также составляющими этой части «булгаковского мифа» являются: вера в то, что «рукописи не горят»; вера в то, что «все будет правильно, на этом построен мир»; вера в то, что существует «такая ночь, когда сводятся счеты» и свой счет можно «оплатить» и «закрыть»⁴¹. Эта часть «булгаковского мифа» бытовала и бытует в среде романтически настроенных граждан разных возрастов. Чаще всего авторы сетературы откликаются именно на этот компонент «булгаковского мифа». Так, на вышеуказанном литературном портале выложено написанное с доброй улыбкой стихотворение *Патриаршие пруды* Вадима Константинова 2:

Элементы чертовщины!..
Что влекут нас беспричинно...
Словно бы, им придан некий
Магнетический заряд?!..
И, похоже, души наши
На Прудах, на Патриарших
Подсознательно увидеть
Свиту Воланда хотя?!..⁴²

При этом следует отметить, что сейчас наблюдается скептическое отношение у части интеллигенции к этой составляющей «булгаковского мифа». Это отражено в журналистских публикациях⁴³.

На эксплуатации этого компонента «булгаковского мифа» (осознанной или неосознанной) основаны, по нашему мнению, популярные эстрадные песни *Мастер и Маргарита* (текст Н. Зиновьева) и *Маргарита* (текст А. Маркевича). Еще более смелым выглядит отражение «булгаковского мифа» в песнях А. Розенбаума. В песне *Мастер и Маргарита* его герой отождествляет себя с существом, достойным войти в свиту Воланда (в роли разочаровавшегося, исстеганного плетью пророка, превратившегося в павшего ангела или кого-то подобного)⁴⁴. А в песне *Не хочу стареть* герой А. Розенбаума отождествляет себя с Мастером, который встретил свою Маргариту, который воспринимает себя творцом, но которому не помог Воланд, не соединил с возлюбленной⁴⁵.

⁴¹ См.: М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 278, 368, 370 и др.

⁴² <<http://www.stihi.ru/2011/04/03/1858>>.

⁴³ См., например, статью-рецензию С. Солодских на фильм В. Бортко: «*Мастер и Маргарита*»: во власти мифа, «Ставропольская правда» 2006, 13 января, <http://pda.stpravda.ru/20060113/Master_i_Margarita_vo_vlasti_mifa_11520.html>.

⁴⁴ <http://bookmix.ru/groups/viewtopic.php?id=831&begin=40&num_point=20&num_points=20>.

⁴⁵ <<http://www.nomorelyrics.net/ru/song/18490.html>>.

Можно задаться вопросом, почему большинство приведенных примеров – явления массовой культуры. Вероятно, дело в том, что поверивший в эту часть «булгаковского мифа» человек, отождествляющий себя с главными персонажами, творит свой «авторский (биографический) миф», а на это (во всяком случае на его озвучивание) надо иметь право, иначе написанное приобретает пошловато-комический эффект.

Именно этот – третий – компонент «булгаковского мифа» в наибольшей степени допускает вторжение в сакральное пространство творчества и творения обычного человека из толпы. Условно говоря, в произведениях, ориентированных на «биографический булгаковский миф», отражается отношение к Булгакову как необыкновенному человеку, недостижимой вершине. В произведениях, ориентированных на «миф о творении и его воздействии на людей и мир», кроме отношения к роману как к чему-то сакральному, уже заложен элемент сотворчества, но пока это отношения (в основном) «художник» – «художник». Произведения же, основанные на третьем компоненте мифа, – это уже миф о себе в предлагаемых романом обстоятельствах. Эти сочинения требуют особой душевной тонкости, литературного вкуса. И чем более скромную роль в этом мифе отводит себе лирический герой, тем лучше.

Таково стихотворение В. Егорова *Патриаршие пруды*⁴⁶, в котором отражены второй и третий компоненты «булгаковского мифа». Патриаршие пруды – топос, который не только имеет границу, проходимую не для каждого, но и обладает способностью менять личины. Свою тайну Патриаршие пруды не откроют ни уткам, которые грезят лишь о «полете за море» и жизнь которых определяется только тем, что «здесь так холодно и так голодно», ни бабушкам «на скамеечке», которые также мистики места не ощущают и, видимо, ведут беседы о своем, бытовом. А между тем чудеса уже происходят, но пока это еще чудеса не булгаковские, а привычные: «ветер песенку поет», «стареющий ноябрь рядышком» с бабушками и лирическим героем присел на скамейку. Но «колдовству, как известно, стоит только начаться, а там уж его ничем не остановишь»⁴⁷. Строка «Над прудами тает день, тает день, витает тень Воланда» отсылает читателя к «булгаковскому мифу»: Воланд пока не считает нужным материализоваться вновь, но тень его «витают» над Патриаршими каждый вечер, когда «тает день» и наступает время теней. И лирический герой – читатель, которому роман приоткрыл свои тайны, – ощущает присутствие Воланда. Значит, все еще может повториться.

⁴⁶ <<http://www.bards.ru/archives/part.php?id=3734>>.

⁴⁷ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 75.

Патриаршие пруды, словно Океан из *Соляриса* С. Лема, посылают свои импульсы. И если в начале лирический герой с доброй иронией отмечает, что «ни русалок, ни наяд» рядом не оказалось и тень Воланда, видимо, уже растаяла, то потом странное место напускает на героя свои чары: «В свете меркнувшего дня вдруг опутает меня оторопь, / И проступят из воды бывшей Козьей слободы контуры»⁴⁸.

Состояние героя стихотворения похоже на состояние Берлиоза, у которого жизнь «складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык»⁴⁹. Хотя интенсивность переживания у героев разная. Ср.: «[...] Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки»⁵⁰; герой же стихотворения испытал всего лишь оторопь, да и та быстро прошла. Лирический герой В. Егорова испугался классического морока, настоящей нечистой силы. Пространство же булгаковского романа для него свое, он с радостью входит в него, воспринимает как давно желаемое чудо:

И уже я не живу, и как будто наяву снится мне,
Что, летя в желанный ад, Маргарита кружит над Сивцевым,
Хвост поднявши, словно меч, Бегемот толкает речь тронную,
И прогнулась у стены под пятой у Сатаны Бронная.

От подобнейших чудес может, кто бы и полез на стену,
Для меня же благодать – да вот только не видать Мастера.
В той долине теневой да пребудут для него зорькие
Патриаршие пруды, как награда за труды горькие.

Написанное Булгаковым оживает для избранного читателя, воплощается в реальность, из фантазии писателя становится «мифом», то есть реальностью, в которую абсолютно веришь.

Последнее четверостишие – описание полного воплощения «булгаковского мифа» для героя. Теперь он не просто наблюдатель происходящих чудес – он их участник. История, рассказанная Булгаковым, начинается повторяться с героем В. Егорова:

...Вечер, отходя ко сну, красной по небу мазнул краскою.
Оградят ли от беды Патриаршие пруды нас с тобой?
Оцарапав, как иглой, что-то на сердце легло камушком –
То ли вспомнил про дела, то ли масло пролила Аннушка...

⁴⁸ Об истории Патриарших прудов см.: Г. Лескис, К. Атарова, *Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Москва 2007, с. 314–316.

⁴⁹ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 8.

⁵⁰ Там же, с. 8.

Как и Берлиозу, герою дается знак – ощущение иглы в сердце. И человеку, знающему роман, не надо повторять дважды (являть прозрачного Коровьева). Однако, как в 1930-е годы, время атеизма, так и в 1989 году (когда вышел альбом, включающий эту песню) или в наши дни, в человеке борются трезвый рассудок и интуиция. Многозначие, которое венчает стихотворение, показывает, что на самом деле герой прекрасно знает, что означает его тревога: что-то стало почти неотвратимым, множество ошибок совершено в жизни, и главное теперь – не сделать последнего шага (финальной ошибки). От беды не оградят даже Патриаршие пруды, они уже сделали все, что могли, погрузив героя в ирреальное пространство. Наступил вечер, когда надо принимать решение, что-то менять в себе и жизни. А сделать правильный выбор должны помочь Булгаков и его герои.

Итак, произведения, сочиненные под влиянием «булгаковского мифа», – это не диалог и не спор с Булгаковым, не попытка продолжить его мысль, как это бывает в сочинениях, созданных под влиянием непосредственно текста романа. Главное в этих произведениях – обращение к проблеме личности: восхищение личностью исключительной, самим Булгаковым (в посвящениях) или способ разобраться в себе, а иногда попытка расцветить собственную жизнь. Первый и третий компоненты «булгаковского мифа» будят в большей степени эмоции, а не разум. Поэтому под его влиянием создаются преимущественно стихи. «Миф о творении» – явление более сложное, для его восприятия мало голой эмоции, здесь требуются умение и желание рассуждать, начитанность и кругозор, укорененность в философии и эстетике романтизма и Серебряного века. Потому примеры отражения в современном поэтическом произведении этого компонента «булгаковского мифа» достаточно редки.

Людмила Викторовна Гурленова*

Россия

МАСТЕР И МАРГАРИТА М. БУЛГАКОВА КАК ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА (НА МАТЕРИАЛЕ МОСКОВСКИХ СКАЗОК А. КАБАКОВА)

В новейшей русской литературе сохраняется традиционный для всего постсоветского периода интерес писателей к творчеству М. Булгакова; иллюстрацией данной тенденции могут служить романский цикл *Останкинские истории* В. Орлова, *Чапаев и Пустота* В. Пелевина, роман *Кысь* и рассказы Т. Толстой, произведения Л. Петрушевской, В. Маканина, С. Соколова, В. Пьецуха, чуть раньше *Москва – Петушки* Вен. Ерофеева и др.

Сегодня можно говорить об эволюционировании булгаковской традиции в современной литературе. В начале постсоветского периода творчество М. Булгакова воспринималось в свете актуальных на тот момент задач литературы: критики материалистической картины мира с ее однозначностью и механицизмом (философский аспект) и критики основ социалистической системы (социально-политический аспект). В первом случае текстом-ориентиром был роман *Мастер и Маргарита*, во втором – повести *Собачье сердце* и *Роковые яйца*. В новейшей литературе

* Доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств Сыктывкарского государственного университета.

первый аспект сохраняется с некоторыми изменениями, что же касается второго, то он реализуется в форме критического пафоса, направленного уже на постсоветскую действительность. На этом фоне приобрели особую актуальность жанры антиутопии и сатирической сказки (об этом пишут Ю. Подлубнова, А. Чанцев и др.¹, а писатель А. Кабаков обозначил данную тенденцию фразой: сказки «носятся в воздухе», от них не убережешься²); чаще всего внимание исследователей привлекают сказки А. Кабакова, Л. Петрушевской, Л. Улицкой, Б. Акунина, В. Пелевина.

Самый интересный для настоящего исследования писатель – А. Кабаков, автор книги *Московские сказки* (кстати, немало современных произведений из обозначенной линии можно отнести к «московскому тексту»), так как он наиболее последовательно обращается к творчеству М. Булгакова, прежде всего к роману *Мастер и Маргарита*, к его и философскому, и социально-политическому аспектам (Г. Юзефович называет А. Кабакова прямым наследником М. Булгакова³), а в содержании и форме этих обращений обнаруживаются характерные признаки новейшей литературы.

Сказки А. Кабакова густо пронизаны отсылками к булгаковскому тексту, выполняющими главную функцию – создание подтекста, расширяющего и углубляющего смысл рисуемой картины московской жизни. Рассмотрим, как и во имя каких художественных задач это делается.

Художественная топография Москвы

В работах о романе М. Булгакова различные исследователи отмечают, что образ Москвы является одной из важнейших содержательных «опор» текста, обладает философским, культурологическим и мифологическим смыслом (М. Чудакова, Л. Яновская, Б. Гаспаров, И. Галинская и др.). В рамках данного исследования важно напомнить, что «общим местом» в булгаковедении является идея зеркального отображения двух топосов – Москвы и Ершалаима (в художественной топографии М. Булгакова важное место отводится также Киеву). В связи с этим отметим публикацию И. Галинской, в которой утверждается, что топография бул-

¹ Ю. Подлубнова, *Современный литературный процесс. Проза 2000-х гг.*, <<http://proza.ru/2009/11/29/346>>; А. Чанцев, *Александр Кабаков. «Московские сказки»*, <http://www.litkarta.ru/rus/dossier/chantsev-kabakov/dossier_1417>.

² А. Кабаков, [От автора] *Рассказы на ночь*, «Знамя» 2005, № 1, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2005/1/kaba2.html>>.

³ Г. Юзефович, «Московские сказки» Александра Кабакова возрождают булгаковскую традицию в литературе, <<http://www.stengazeta.net/article>>.

гаковской Москвы соответствует принципу размещения Иерусалима, предложенному в макете Ю. Ф. Виппера (1881). Суть градостроительной модели Иерусалима, по Ю. Випперу, в разделении города на «верхний» и «нижний», расположении храмов и дворцов на холмах (дворец Ирода Великого и Ершалаимский храм), обнесении древнего Иерусалима зубчатой стеной⁴. По такой же модели строится и художественное пространство Москвы в романе М. Булгакова: оно ограничивается Садовым кольцом (знак равновеликости размера пространств), захватывает кремлевскую стену (выступает как аналог стены Ершалаима), включает здания, которые повторяют градостроительный принцип Ершалаима, в изображении обоих городов прочерчены пути движения героев.

В сказках А. Кабакова основное действие происходит также в центре Москвы (на Арбате, Красной площади, в районе Центрального дома литераторов, на Кутузовском проспекте и др.), в том числе называются и места, известные по роману *Мастер и Маргарита*. Художественное пространство ограничивается более широким кругом – Кольцевой дорогой (это можно связать с мыслью А. Чанцева, что проблемы Москвы по сравнению с булгаковским временем более масштабны и неоднозначны и слишком многие современники в чем-то грешны⁵). Кольцо прочерчивается прямыми – путями движения героев. Так, Кутузовский проспект (вариант: Минское шоссе) предстает аналогом Яффской дороги – пути наказания и смерти Иуды.

Москва А. Кабакова строится по ершалаимской модели города (деление на верхний и нижний город). Автор реализует эту модель, создавая свой вариант географии Москвы: он вводит историю двух вымышленных деревень – Верхнее Брюханово (элитный район для богатых) и Нижнее Брюханово (место обитания людей, обслуживающих Верхнее Брюханово) – делает их районами города и связывает с Кремлем как центром московского пространства, окружает его кольцевой дорогой. На этом примере видно, что А. Кабаков в рамках заданной М. Булгаковым формы стремится к расширению эпичности своего текста: Москва становится опознавательным знаком современной России в целом, так как используемые детали имеют общероссийское значение. К модели пространства прикрепляются фрагменты-рассуждения о ментальности русского человека, движении русской истории, вводящие в текст истори-

⁴ И. Галинская, *Ершалаим и его окрестности в романе Михаила Булгакова*, в кн.: она же, *Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях*, <http://igalinsk.narod.ru/bulgakov/b_ersh.htm>.

⁵ А. Чанцев, *Александр Кабаков. «Московские сказки»...*

ко-философскую проблематику. Именно философскую, так как художественное пространство преодолевает границы России, а художественное время – границы XX века. Происходит это за счет того, что сквозь образ Москвы просвечивает (мерцает) «исходный» образ древнего Ершалаима и в художественной топографии, и в дополнительных специальных маркерах: так, герой сказки *Странник* – современный Агасфер «смотрел на Москву, но другой город он видел» – по описанию это Ершалаим⁶).

Образ Москвы в сказках А. Кабакова помогает понять особенности художественной техники автора, которые также напоминают об опыте М. Булгакова. Применительно к А. Кабакову назовем технику модульной (система модулей): ее образуют заявочный модуль (заявка образа, мотива, сюжета, темы); модуль-концентрация определенного мотива; модуль-инвариант этого мотива; модуль-дезактиватор (переводящий активный ранее модуль в состояние ожидания, т. е. на второй план). Рассмотренная художественная топография Москвы дана в тексте в виде заявочного модуля в сказке *Бабилон*, модуля-инварианта – в сказке *В особо крупных размерах*, модуля-концентрации мотива в последней сказке книги *Огонь небесный*.

В художественной топографии М. Булгакова важное место отведено особняку Маргариты в одном из переулков близ Арбата, в сказках А. Кабакова – дому Анечки Балконской на ул. Восстания, подобная параллель – заявка на особую роль героини *Московских сказок* и близость ряда компонентов ее образа образу Маргариты.

В общем виде Ершалаима М. Булгакова выделяющиеся по своей высоте здания имеют отрицательную коннотацию: это «страшная Антониева башня», Ершалаимский храм, вызывающий ненависть прокуратора, описанный как страшный в своей высоте, как «глыба мрамора», «великая глыба в крошечной тьме»⁷, в плане Москвы – это здание Драмлита: громада восьмизэтажного дома с фасадом, выложенным черным мрамором (с. 443). В сказках А. Кабакова в подобной роли предстает высотное здание Бабилон:

[...] круглая, широкая внизу и понемногу сужающаяся кверху башня. Стены взламывались в темно-синее небо и исчезали [...] в черноте верхних воздушных слоев. И сами стены тоже были [...] просто темного камня. [...]

⁶ А. Кабаков, *Московские сказки*, Москва 2005, с. 88. В дальнейшем ссылки на издание даются в тексте в круглых скобках с указанием названия сказки и страницы.

⁷ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Дьяволиада. Повести и роман*, Архангельск 1989, с. 507, 241, 524. В дальнейшем ссылки на издание даются в тексте в круглых скобках с указанием страницы.

Просто жуть брала [...] до того огромен был дом, и сумрачно небо, и угрюма земля [...] (*Бабилон*, с. 35–36).

Образ башни (высотного дома) у М. Булгакова и А. Кабакова мы понимаем как схожие ответы на идеи и образы пролетарской технократической утопии – в виде сатирической трактовки составляющих семиотического кода пролетарских писателей (применена М. Булгаковым неоднократно). А. Кабаков использовал уже проверенную его предшественником художественную стратегию.

Образ башни отражает одну из самых пафосных идей пролетарских поэтов – Человека-созидателя мира как успешного соперника Творца. А. Гастев, известный пролетарский поэт, пишет гимн башне – символу человеческих возможностей:

Железную башню венчает прокованный светлый, стальной, весь стремление к дальним высотам, шлифованный шпиль. Он – синее небо, которому прежние люди молились, давно разорвал, разбросал облака, он луну по ночам провозжает [...], он тушит ее своим светом, спорит уж с солнцем...⁸

В сказке А. Кабакова образ башни получает гротескное воплощение, что видно из приведенной выше цитаты. Интересно, что дом строится в виде башни, похожей на спираль, высеченную из темного камня. Отметим перекличку с образом нисходящей спирали в итоговом романе современника М. Булгакова, намного его пережившего. Речь идет о романе *Пирамида* Л. Леонова. Нисходящая спираль – знак «развития вспять», регресса человечества. Эта перекличка особенно явна в сказке Кабакова в описании крушения здания-спирали:

Стены стали оседать, оплывать... [...] Потекли, шурша, песочные струйки... Дунул ветер, и улетел песок... (*Бабилон*, с. 50).

В новейшей литературе существует такая мало развернутая ниша, как экологический постмодернизм, к которому относят А. Битова. Эта проблематика заявляется и у А. Кабакова. Характерно, что перечисленные писатели также обращаются к опыту М. Булгакова. А. Кабаков, как и М. Булгаков, считает бесперспективными претензии человека на роль Творца, т. е. задает философскую основу образа, затем подключает к этой основе другие смыслы – историко-политический и культурологический (уже без прямого посредничества М. Булгакова).

Автор включает в сферу деятельности владельца Вавилона поддержание проектов грандиозных памятников: герой способствует установке

⁸ *Рабочий чтец-декламатор*, сост. С. Городецкий, Ленинград 1925, с. 158.

300-метрового памятника Ивану Грозному и колонны с бюстом Пушкина выше Александрийского столпа. Памятник Ивану Грозному является аллюзией на известный исторический факт – планы строительства грандиозного Дворца Советов архитекторов Б. Иофана и В. Шуко. Дворец представлял собой в проекте огромное, сужающееся кверху здание, действительно в виде башни-спирали, высотой более 300 метров. В сказке А. Кабакова используется отражающий высоту слоган «Достань до небес!» с уточнением: «Чего только не ляпнут ради рекламы...» (*Бабилон*, с. 36). На вершине планировалась гигантская статуя В. И. Ленина скульптора С. Меркулова с устройством на поднятой вверх ладони смотровой площадки. О связи проекта «Бабилон» с проектом Дворца Советов свидетельствует имя деда владельца Бабилона – Вилор, которое является аббревиатурой слов «Владимир Ильич Ленин Октябрьская революция». В сказке памятник возводится в честь Ивана Грозного, эта деталь подключает смыслы драматургических произведений М. Булгакова.

Дом-башня Бабилон напоминает о событиях в Варьете, связанных с мотивом наказания за грех жадности. В описании Варьете М. Булгаков вставляет деталь – надпись красными горящими словами: «Сдавайте валюту!» (с. 372), у А. Кабакова горящие надписи появляются дважды: багровое слово Бабилон (*Бабилон*, с. 36), телефонный номер из трех огненных шестерок для внесения валюты за будущую квартиру (с. 36), «по этому номеру позвонишь – а там вой какой-то, вопли страшные, пламя гудит» (с. 49); в Варьете исчезают маг, Фагот и Бегемот, как исчезли затем все подарки зрителям, в сказке исчезает дом-башня и вложенные в нее деньги.

Вообще многие детали, напоминающие роман М. Булгакова, воспринимаются в духе сентенции Воланда о том, что Москва изменилась внешне, а люди остались прежними. Эта мысль об изменениях, порой достаточно существенных, материальных составляющих жизни при практической неизменности духовно-нравственной сферы человека была актуальна в литературе и литературоведении на закате советской эпохи; в значительной степени она инициирована культовым уже тогда романом *Мастер и Маргарита*, но в условиях нарастания в обществе оппозиционных настроений она применялась преимущественно как способ критики социалистической эпохи. У М. Булгакова эта мысль имеет широкий философский смысл, поскольку в словах Воланда представала длительная история России. Такой же смысл имеет эта идея и у А. Кабакова, так как он размышляет над итогами XX века со всеми его грандиозными общественно-экономическими перестройками.

Неслучайно поэтому пути героев сказок напоминают пути героев М. Булгакова: путь поисков истины, путь наказания и др. Путь поисков истины в тоске и страданиях, в затемнении разума проходят Агасфер (Кузнецов), бывший десантник Игорь Капец, Тимофей Болконский и др.

А. Кабаков неоднократно направляет своих героев по пути наказания, он даже дважды концентрирует этот мотив (в сказках *Летучий голландец* и *Из жизни мертвых*) (кстати, также дважды концентрируется мотив любви; таким образом они предстают в качестве главных и равных, как и в романе М. Булгакова). В материальном воплощении пути наказания писатель акцентирует детали, напоминающие булгаковский текст. Так, путь героя сказки *Из жизни мертвых* имеет приметы пути Иуды по Ершалаиму. Цель пути Иуды – масличное имение по Яффской дороге, где его должна была ждать возлюбленная; цель героя сказки – Мавзолей, где находится его «любовь» – Ленин. Иуду в пути сопровождает пятисвечие над ершалаимским храмом, героя А. Кабакова – кровавые звезды башен Кремля.

И тот, и другой путь проходят через никем не охраняемые ворота (знак неотвратимости гибели). В *Мастере и Маргарите* не охраняются ворота масличного имения, в сказке – Мавзолей: «нет караула, давно устал и отпущен караул» (*Из жизни мертвых*, с. 259). Ситуация дополняется мотивом шепота: падающей воды в *Мастере и Маргарите*, шепота прогрессивного человечества в сказке А. Кабакова. Детали усиливают идею неотвратимости наказания.

Основные образы и мотивы

Рассмотрим группу образов и мотивов, связанных у М. Булгакова и А. Кабакова с мотивом наказания. Это трамвай в *Мастере и Маргарите* и автомобиль (старый «Фольксваген-Пассат») в сказке *Летучий голландец*. В романе трамвай описывается как воплощение демонической силы с опорой на два основных мотива: нарастающая скорость и внезапный свет: «тотчас и подлетел этот трамвай», «внезапно осветился изнутри электричеством, взвыл и надал» (с. 254). С использованием этих же мотивов с дополнением мотива тьмы строится описание автомобиля в *Летучем голландце*: «осветился ярким, клубящимся голубым светом, будто в нем зажгли [...] зенитный прожектор» (с. 9), «бесконечное пространство тьмы, будто там, в салоне, вместились вся чернота мира», «передвижной ад» (с. 19), автомобиль не сбавлял ход, легко обгонял любую машину.

Можем утверждать, что автомобиль в сказке представляет собою вариант свиты Воланда, поскольку есть общие детали: в машине едут мертвецы, представляющие мир тьмы, у них черные бездонные дыры глазниц (*Летучий голландец*, с. 12), что напоминает описание глаз Воланда: правый глаз Воланда – пуст, черен и мертв (с. 251), имя Воланда и название страны-производителя автомобиля обозначены латинскими буквами как знак Иного (W, NL).

Автомобиль, как и трамвай, является орудием усекновения головы, последнее же также имеет общее в сценариях. Господин N, председатель думского комитета по льготам и привилегиям, предстает как прямая параллель с Берлиозом из МАССОЛИТа; именно ему, как и Берлиозу трамваем, «каким-то удивительным образом край отлетевшей крышки багажника буквально отрубил [...] голову» (*Летучий голландец*, с. 23); голову Берлиоза (круглый темный предмет) выбросило на булыжный откос, «скатившись с откоса, он запрыгал по булыжникам Бронной» (с. 254), похожим образом изображается отделившаяся от скелета голова одного из пассажиров автомобиля: она прикатилась к ногам другого героя, как «круглый предмет со скромную дыньку» (*Летучий голландец*, с. 15).

В сказке наказаны автомобилем многочисленные персонажи (перечисление занимает полстраницы, среди перечислений есть переключки с МАССОЛИТом и Варьете).

Можно было бы сказать, что А. Кабаков излишне близко следует за М. Булгаковым, если бы перечисленные мотивы и сюжет в целом не были бы снабжены большим количеством вставных эпизодов и персонажей, их ироническим толкованием. Исходный булгаковский образ трамвая-наказания в книге А. Кабакова используется как корневая система, из которой густо растет «кустарник» минисюжетов.

Галерея булгаковских героев – система зеркал, в которых многократно отображаются персонажи А. Кабакова. Имея возможность самостоятельно произвести перекодировки героев, А. Кабаков в духе литературной эпохи использует ресурсы булгаковского текста: система уподоблений позволяет автору придавать трагическую глубину или лирические интонации иронически сниженному образу, реализовать свой потенциал сострадания современному человеку. В интервью О. Орловой на вопрос: «Ваш повествователь, понимая своих героев, зная им цену, любит их смиренной любовью. Писатель Кабаков с ним согласен?», – А. Кабаков ответил: «Да, абсолютно»⁹. В размышлениях о даже сугубо отрицатель-

⁹ Интервью А. Кабакова О. Орловой, <<http://www.polit.ru/article/2002/09/23/kabakov>>.

ных персонажах – «почтенных персонах» (мастерах пиара и др.) – рассказчик замечает: «и они люди, и в них живые сердца бьются, ворочаются, болят» (*VIP*, с. 282). А в одном из фрагментов такой герой – Тимофей Болконский – сопоставляется в своем жизненном пути с Андреем Болконским, героем Л. Толстого: обоих поразило звездное небо над ними и нравственный закон внутри них (*VIP*, с. 279).

Литература постмодернизма принципиально не принимала любое проявление «высокого» в своих героях, А. Кабаков же демонстрирует другой художественный ракурс: иронически сниженная картина современной жизни в его книге имеет подтекст, который создает образ человека, способного на высокие чувства и глубокое осмысление жизни. Немалую роль в формировании подобного угла зрения, как свидетельствует текст сказок, сыграл М. Булгаков.

В зеркале образа Маргариты отражаются две героини. Анна Балконская, у которой с Маргаритой общие детали судьбы: они замужем за крупными функционерами, не имеют детей, изменяют мужу; Маргарита – из королевской семьи, Анна – из известной дворянской семьи. Второй героине, Лауре, придаются черты ведьмы, ее, как и Маргариту, сопровождает мотив луны и лунного света. Героини вводят в книгу тему высокой любви, несмотря даже на то, что эта линия густо насыщена ироническими деталями.

Лаура напоминает о Маргарите и в любовных отношениях с героем, которого автор называет «ходоком», уточняя, что он в этом – «звездострадатель» (по сути, синоним романтика). Отношения Лауры с героем напоминают отношения Маргариты с Мастером: любовь поразила их с первого взгляда; Лауру останавливают необыкновенно грустные глаза Ходока, как Мастера одиночество в глазах Маргариты. Место, где обитает Ходок, напоминает подвал Мастера – это медпункт в лагере, он же называется красным уголком, библиотечным закутком (уединенность, полутьма, книги, место свершения любви). Сближение с М. Булгаковым, думаю, важно А. Кабакову методологически: ему была необходима авторитетная поддержка для восстановления в современной литературе высокого – любви как тайны, которая согревает и очищает несовершенную жизнь. С этой же целью он обращается и к пушкинскому сюжету о Дон Жуане, совмещая его с булгаковскими мотивами и деталями.

Часть финала сказки *Ходок* даже стилизована под пушкинский текст – обращение Дон-Жуана к Каменному гостю:

Не муж ли твой покойный
решил со мной поговорить о нашей

дальнейшей жизни здесь, в его квартире?

(Смеется)

Он, видно, думает, что даже после смерти
меня он снова может посадить?

Вот хрен ему!

(Берет трубку, слушает и падает замертво.) (*Ходок*, с. 76).

Переключки героев часты и в социально-философской линии сказок. Фокусом уподоблений является образ Ленина, который отражает в себе сразу три булгаковских образа: Иуды, Пилата и Иешуа.

С Иудой роднит мотив красоты мертвого лица, применительно к Ленину он дается иронически. Убийца заглядывает в лицо мертвого Иуды, оно представляется ему белым и каким-то одухотворенно красивым (с. 525). Описание лица Ленина заканчивается итоговой фразой: «Спящий ты наш красавец!..» (*Из жизни мертвых*, с. 260).

С Пилатом сближают также детали описания лица – акцентирование его желто-бурого цвета. Можно было бы сказать, что это случайная и ничтожная по ценности деталь, однако Кабаков в сказках нередко иронически использует черты семиотики советского текста, в том числе принимает во внимание важность цветового кода, поэтому таким деталям следует придавать значение.

Параллель с Иешуа выстраивается на основе текстовых переключек: слов из молитвы «смертью смерть поправ» и слов из культовой для советского времени песни «Ленин всегда живой». Мы говорим не о Христе, а об Иешуа, потому что Иешуа предстает как герой романа Мастера, а Ленин – как герой массового советского искусства. Аллюзии дополняются размышлениями о характере массового сознания, о ментальных свойствах русского человека.

Рассмотренные сопоставления еще раз убеждают нас в том, что А. Кабаков избегает плакатности в изображении своих героев, в том числе исторических персонажей. А сопоставление Ленина с Пилатом можно оценить как предельно свернутый сюжет об исторической ответственности людей, наделенных властью.

Мотив книги развивается в сказках А. Кабакова как язвительное продолжение темы МАССОЛИТа, то есть официальной советской литературы. Центральный герой этой линии – Устин Балконский, автор гимнов, высеченных после его смерти в мраморе, «за текст песни можно получить премию от правительства, народа и всех остальных» (*Из жизни мертвых*, с. 251–252). Определенное значение текста песни (в камне) – демонстрация несоответствия советской официальной литературы афоризму

романа «Рукописи не горят»; она дополняется мыслью об обреченности подобной литературы: она представлена «спецкнигой» и «спецбиблиотекой», которые находятся на кладбище.

А. Кабаков обыгрывает в своих сказках и крупные мотивные блоки романа М. Булгакова. Прежде всего – психологический комплекс, обуславливающий поведение центральных персонажей, которое можно определить как потерянность в неблагоприятном историческом времени. Кабаков вслед за своим предшественником акцентирует мотивы страха, тревожности, тоски, попыток переоценки своей идеологии, сумасшествия. На первом плане два разных по своей судьбе и положению героя. Автор проводит их через тоску к вопросу героев в первой главе романа М. Булгакова «Есть ли Бог?». Герои быстро приходят к положительному ответу: один из них (Тимофей Болконский) в размышлениях о Боге даже произносит молитву: «Господи Иисусе Христе [...], Сыне Божий, прости мя, грешного» (*ИП*, с. 280). А. Кабаков не затрудняет своих героев системой доказательств наличия Бога, так как марксистско-ленинское мышление человека советской эпохи для него – Пустота.

Клиника для душевнобольных (у М. Булгакова – профессора Стравинского, у А. Кабакова – имени Ганнушкина) в силу разных художественных установок писателей имеет различные характеристики: у Булгакова – место жалости и заботы персонала о больных (автор даже эстетизирует детали: лекарство в шприце называется жидкостью густого чайного цвета – с. 603), у Кабакова – конвейер, на котором лечат опасными лекарствами. Писатель меняет местами понятия «больной – здоровый»: сумасшедший у него жалеет здоровых, «жалеет всех, и переживает, и расстраивается [...]» (*Красная и серый*, с. 130). А. Кабаков играет с культурным наследием разных эпох: в булгаковской ситуации он использует типаж, известный по произведениям фольклора и литературы – блаженного, воплощающего чистоту младенческого духа.

С мотивом наказания у М. Булгакова связан мотив смерти, изображение мира мертвых и отношения его с миром живых. У А. Кабакова герои, как и булгаковские персонажи, могут приходиться из мира мертвых в мир живых; например, явно параллельно балу Воланда строится сцена восстания из могил исторических персонажей, захороненных на Красной площади. У М. Булгакова проницаемость границы между мирами является знаком амбивалентности бытия, А. Кабаков же, создавая подобную ситуацию, дает ее как дискурс инфантильного сознания своих героев, иронически снижает авторской сентенцией: «не след шляться между миром живых и вселенной мертвых, это не игрушки» (*Из жизни мертвых*,

с. 266). Поэтому же его герои приходят из мира мертвых не для того, чтобы кого-то пожалеть и успокоить, как Маргарита, а по привычной бытовой надобности: Анна Балконская, кремированная после смерти, приходит, чтобы в районе метро Брюханово «у какого-нибудь грязного ларька хватить сто, а то и сто пятьдесят грамм» (*Из жизни мертвых*, с. 256). Рассказчик предстает носителем материалистического сознания, что используется автором как один из способов усиления комического (в этом смысле текст оставляет ощущение отсылки к известному фильму М. Захарова *Формула Любви*).

Композиция *Московских сказок* близка логике построения романа *Мастер и Маргарита*. Сказка *Летучий голландец* выполняет роль первой главы романа, то есть заявляет проблематику, вводит сквозных героев, которым придается характер вечных типов, и основные мотивы (мотив дороги-наказания, декапитации и др.). Роль последних глав и эпилога романа дается сказке *Из жизни мертвых*. Любовную линию представляет *Ходок*, а *Бабилон* – тему «квартирного вопроса». Художественная структура вбирает многочисленные аллюзии и реминисценции, создающие насыщенный подтекст.

Техника художественного образа в тексте *Московских сказок* напоминает технику М. Булгакова; в данном случае имеется в виду образ как отражение исторической реальности. Например, образ Тимофея Балконского, клипмейкера, режиссера (автор культовых фильмов *Друган*, *Друган возвращается*), держателя ресторанов и пр. собирается как ироническое сканирование суммарных свойств современной творческой интеллигенции, в которые вставляются прозрачные намеки на известные кинематографические семьи.

Наконец, есть общее в авторской позиции, о чем мы уже говорили выше. В романе Булгакова Маргарита несколько раз заступает за наказанных: за Фриду, за Пилата («Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много?») – с. 590); слова Воланда о том, что «все будет правильно, на этом построен мир», она воспринимает как утверждение жестокости: «Отпустите его, – вдруг пронзительно крикнула Маргарита [...]» (с. 590). В сказках автор восклицает: «Это ж наш народ русский [...]» (*Из жизни мертвых*, с. 263). Е. Ермолин справедливо замечает, что автор – «наблюдатель-гуманист, сочувствующий связанному путами социального быта человеку»¹⁰. Следует отнести сказанное и к философскому плану авторской позиции.

¹⁰ Е. Ермолин, *На полях Большой книги*, <<http://arkada-ivanov.ru>>.

В связи с этим интересно, что в сборнике 12 сказок – число, принимаемая во внимание знаковый характер текста, являющееся неслучайным. Эта цифра связана с творческой установкой А. Блока в его одноименной поэме: изображение пестрой плохо устроенной народной жизни в ее порыве к великому и вечному, знаменующемуся числом апостолов. Со смыслом цифрового кода соотносима идейная сфера и романа М. Булгакова, например, изображение в эпилоге состояния в полнолуние двух героев с зеркальными именами: Николая Ивановича, бывшего соседа Маргариты, и Ивана Николаевича, бывшего поэта Ивана Бездомного. Когда наливается «золотом светило, которое когда-то висело выше двух пятисвечий» (с. 601–602), Николай Иванович сидит «в мечтательной позе, со взором, обращенным к луне» (с. 602), а Иван Николаевич после своего ритуального обхода мест, связанных с его встречами с Воландом, «будет спать до утра со счастливым лицом и видеть [...] возвышенные и счастливые сны» (с. 603).

Какие же выводы мы можем сделать из сказанного?

Текст сказок густо расцвечен отсылками к мотивно-образной системе, вариантами сюжетно-композиционных схем романа М. Булгакова, напоминает пестрый ковер со сложным орнаментом. Заметим, что в сказках часто используется и режим отсылок к произведениям А. Пушкина, массовой мировой культуры. Интертекстуальное расширение смыслов, в том числе с использованием иронического модуса (пожалуй, с одним исключением – текста М. Булгакова), является типичным явлением постмодернистской литературы.

Принцип моделирования текста сказок А. Кабакова можно определить термином из области математики и программирования, в последнее время используемым разными науками, – «итерация»; под ней понимается использование версии продукта с установочными файлами, которые получают новые версии.

Традиционным является также то, что «чужой» текст позволяет вводить читателя в интеллектуальную игру, он рассчитан на хорошее знание интертекстуального источника, что текст моделируется как рецептивно ориентированный – рассчитан на читателей с различным горизонтами эстетического ожидания.

Творческая лаборатория М. Булгакова помогла А. Кабакову сформулировать и продемонстрировать новую художественную стратегию литературного процесса первого десятилетия нового века (в публикациях вводится термин для его обозначения – «нулевое») – возвращение тексту глубины, эпичности, высокого.

В сказках сохраняется социально-политический аспект содержания, как и в литературе двадцатилетней давности, но он является теперь, во-первых, лишь составным элементом, значительно теснится социально-философской проблематикой, во-вторых, реализуется как критика современной действительности, постсоветской, и это свидетельствует о том, что литература начинает возвращаться в отношениях с властью к своей традиционной роли оппонента. При этом сугубо критическое понимание русской ментальности, характерное для литературы 1980–1990-х годов, теряет свою однозначность – дополняется у А. Кабакова сочувственно-драматическими и даже лирическими нотами. Вероятно, именно смена идеологической установки новейшей литературы придала булгаковской «школе» особую актуальность.

Сказки Кабакова сигнализировали также о наличии в современном литературном процессе запроса на целостность повествования; фрагмент, главный строительный материал литературного текста в недавнем прошлом, преобразуется в книге писателя в модуль, закрепленный в структуре.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Дарья Ростиславовна Невская**

Латвия

«ПРЕНЕБРЕЖЕНИЕ ЛИЧНОСТЬЮ» И «ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕЙ» КАК УСЛОВИЯ ВОЗВРАЩЕНИЯ К БОГУ (К РЕЦЕПЦИИ ХРИСТА-ЧЕЛОВЕКА В ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ 1960–1970-Х ГОДОВ)

Большинство известных экранизаций романа М. А. Булгакова *Мастер и Маргарита* решали проблему режиссерского тщеславия – поставить этот странный, «закатный роман» так, чтобы затмить предшественников и угодить поклонникам «лебединой песни» Булгакова. Но появление в 1972 году первой и наиболее оригинальной экранизации польского режиссера Анджея Вайды *Пилат и другие. Фильм на Страстную пятницу* сигнализирует об иных мотивах постановки и иных режиссерских задачах¹. Безусловно, этот фильм нельзя рассматривать вне обществен-

* Доктор филологии (Dr. Philol.), специалист по русской культуре и литературе, Рига.

¹ В том же году известный югославский режиссер Александр Петрович (1929–1994) обращается к экранизации *Мастера и Маргариты*. Судьба режиссера не менее сложна, чем судьба главного героя его фильма – драматурга Максудова, автора пьесы о Христе и Пилате. Награжденный на югославском национальном кинофестивале, фильм стал причиной травли режиссера, как считалось, по указу советских властей. В 1973 году Петрович за антикоммунистические воззрения был уволен из Белградской киноакадемии и вынужден был эмигрировать в ФРГ, а его фильм по роману Булгакова не дошел до российского зрителя даже в период перестройки.

но-политического и культурно-исторического контекстов 1960–1970-х годов. Нельзя не учитывать, что фильм появился на волне почти революционной трансформации / либерализации идей в Европе и активного вовлечения в процесс переоценки ценностей европейской молодежи. То время было отмечено расцветом леворадикалистских, нонконформистских настроений, которые нашли свое отражение в студенческих волнениях 1968 года («красная весна») в Европе, в уничтожении фашизма «черных полковников» в Греции (1967–1974 гг.), а также в ультраправом и ультралевом терроре. В Советском Союзе 1960–1970-е годы были связаны как с надеждами на либерализацию общественно-политической ситуации в стране после мрачной эпохи сталинизма, так и с разочарованиями, постигшими «шестидесятников» уже в первые годы правления Брежнева. И еще следует признать, что упомянутые нонконформистские и леворадикалистские тенденции удивительным образом совпали с очередным периодом возвращения людей к вере, к Богу². Этот период, сменивший время антирелигиозного фанатизма хрущевской поры в СССР и умеренного отношения к вере в Европе, совпадает с окончанием «оттепели», началом советского диссидентского движения и движения американских хиппи. Об этом необъяснимом явлении в духовной жизни постхрущевской эпохи свидетельствуют в своих воспоминаниях протоиерей и миссионер Александр Мень, церковный писатель и диссидент Анатолий Левитин, философ, священник Владимир Зелинский, «обращенная Советского Союза» Татьяна Горичева³. Свидетели и участники событий

² О способности веры возрождаться всякий раз, когда уже нет никакой надежды и от «христианства остается только оболочка», писал английский философ Г. К. Честертон в 1925 году в книге *Вечный человек*: «Мы знаем сами, как окончательно и полно утратило общество свою веру, не отменяя обрядов, как люди поголовно становятся агностиками, не смещая епископов. И еще мы знаем, как случилось чудо – молодые поверили в Бога, хотя его забыли старые. Когда Ибсен говорил, что новое поколение стучится в двери, он и думать не мог, что оно стучится в церковные врата. Да, много раз – при Арии, при альбигойцах, при гуманистах, при Вольтере, при Дарвине – вера, несомненно, катилась ко всем чертям. И всякий раз погибали черти. Каким полным и неожиданным бывало их поражение, мы можем убедиться на собственном нашем примере.

Чего только не говорят об Оксфордском движении и католическом возрождении во Франции! Но почти никто не говорит о самом очевидном их свойстве – полной неожиданности. Они поразили, более того, озадачили всех, словно река потекла вспять и даже вверх, в гору. Вспомните книги XVIII и XIX столетий. Всем было яснее ясного, что река веры вот-вот оборвется водопадом или, на худой конец, разольется дельтой безразличия. Даже спокойное ее течение показалось бы чудом, невысказанным, как ведовство». Г. К. Честертон, *Пять смертей веры*, в кн.: он же, *Вечный человек*, <<http://www.chesterton.ru/everlasting-man/part2-chapter06.html>>.

³ Воспоминания А. Мень, собранные французским писателем Ивом Аманом, подтверждаются в его книге *А. Мень – свидетель своего времени* (Москва 1994) и другими

тех лет указали на несколько признаков возвращения советского человека к христианскому мировоззрению:

Вот еще знак того, что отношение к религии изменилось: «коммунистические» надгробные памятники в форме пирамиды или обелиска, увенчанные пятиконечной звездой, в эти годы вышли из употребления. На кладбищах почти над всеми свежими могилами вновь стали появляться кресты. В конце 70-х гг. в СССР внезапно появился новый обычай: массы людей стали ездить на Пасху на кладбища. В Москве, например, дошло до того, что городским властям пришлось организовывать специальные рейсы автобусов. Многие проявляли все возрастающий интерес к йоге, парапсихологии, аномальным явлениям, неопознанным летающим объектам, астрологии, оккультизму, ко всему тому, что представляет собой суррогат веры... Стало очевидным, что религия больше не является достоянием старых необразованных женщин. Молодежь, интеллигенция, не только женщины, но и мужчины тоже обратились к Богу⁴.

К Богу в 1960-е годы в СССР обратилась и новая интеллигенция. С. Аверинцев упоминает и другой важный источник интереса к христианству – книги. И если бытовая культура умирает безвозвратно, то у книжной культуры, по мнению Аверинцева, есть способность воскресать:

Не найдя достаточной укорененности в нарушенной жизненной связи поколений, не всосав веру с «молоком матери», читатель книг, переходящий от одной книги к другой и приведенный ими к святой Книге книг, может получить укоренение в небесах⁵.

В качестве подтверждения своей мысли С. Аверинцев приводит пример из своего детства, когда четырнадцатилетним мальчиком обнаружил в библиотеке своих родителей припрятанный экземпляр запрещенной *Дьяволады* (1925) М. Булгакова, который он «читал и перечитывал, запомнив чуть ли не наизусть»⁶. В числе книг, подготовивших Аверинцева к восприятию христианства, были книга М. В. Алпатова об Андрее

современниками эпохи возвращения советских людей к Богу в 1960–1970-е гг.: В. Зелинский, *Приходящие в Церковь*, в кн.: *La Presse libre*, Paris 1982; С. Адашев, *Побелевшие нивы* (неизданная рукопись); А. Э. Левитин-Краснов, *О положении Русской Православной Церкви*, «Вестник РСХД» 1970, № 95–96; Т. Горичева, *Мы, обращенные Советского Союза*, «Nouvelle Cité» 1983. Цит. по второму изданию: Ив Аман, *Брежневские годы*, в кн.: он же, *Отец Александр Мень. Христов свидетель в наше время*, Москва 1995 (2000), <<http://www.alexandrmn.ru/books/aman/aman06.html>>.

⁴ Ив Аман, *Брежневские годы*...

⁵ С. С. Аверинцев, *Обращение к Богу советской интеллигенции в 60–70-е годы*, «Община XXI век» 2002, № 9, <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/obr_bg.php>.

⁶ Там же.

Рублеве и *История византийской живописи* В. И. Лазарева. А в числе друзей юности будущего ученого были

[...] умники вроде бы советской формации, которые еще сохраняли канон круга обязательного чтения, куда входили, например, основные романы и статьи Мережковского, которые вычитывали из Гегеля соображения о роли христианства в становлении идеи личности⁷.

Путь к Библии и к миссионерству замечательного лондонского проповедника Антония Блюма также начался, по словам Аверинцева, «с его обращения в четырнадцатилетнем возрасте, без всякого религиозного воспитания и на фоне катастрофической судьбы русского беженства», и все

[...] произошло как результат попытки прочесть Евангелие от Марка, предпринятой не только без всякой подготовки, но и с намерением раз и навсегда разделаться с религией, отделаться от нее. Он был наедине с Евангелием, он читал – и непосредственно убеждался в реальном присутствии Христа⁸.

И, наконец, вывод Аверинцева, к которому подводит история обращения Антония Блюма, очень важен для раскрытия темы нашей статьи: «Сколько юношей советской поры, уловленных в галилейские сети чтением книг, узнавали себя в этом рассказе!»⁹.

Среди книг, способствующих приобщению советской интеллигенции к христианству, можно назвать и роман М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, впервые опубликованный в купированном виде в 1966–1967 годах в журнале «Москва».

Книжный путь к Богу в 1960–1970-е годы проходит параллельно, иногда пересекаясь, с дорогой духовных исканий хиппи. В конце бурных 60-х в Америке стало набирать силу неконформистское пацифистское антимеркантилистское движение хиппи. Хиппи увлекались восточными религиями и медитацией, боролись против загрязнения окружающей среды и войн. Важно отметить, что это движение, несмотря на свою контркультурную составляющую, не было движением антихристианским. Более того, в среде хиппи, которых часто сравнивали с Христом¹⁰, формирова-

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Проблемам отношения хиппи к Иисусу Христу посвящена глава книги Джона Каминска *Иисус Христос был хиппи* из его книги *Путь хиппи* (John Kaminski, *The Way of The Hippie*). Оригинал доступен: <http://www.gnosticliberationfront.com/jesus_christ_was_a_dirty_hippy.htm>; русский перевод: <ru-hippy.livejournal.com/1187700.html>.

лось движение «фриков от Иисуса», продвигавших идеи Христа¹¹. Для некоторых людей путь к Христу был извилист, на нем могла оказаться не только йога, книга, но и фильм, как, например, в случае с Александром Огородниковым, сыном коммуниста, родившемся в СССР в 1950 году:

Он пришел к вере, увидев фильм Пазолини *Евангелие от Матфея* на просмотре в Московском институте кинематографии, где он учился и откуда его не замедлили исключить. Антиконформизм привел его к жизни хиппи. Затем он крестился в православной церкви и организовал религиозно-философский семинар. Это была группа молодых неопитов. Они регулярно собирались, дабы усовершенствовать свои познания в области религии, но, главное, им страстно хотелось жить «христианской общиной, соединенной любовью»¹².

Следует признать, что неконформистские тенденции в общественно-политических взглядах, поддержанные искусством и литературой, во многом способствовали возвращению этого поколения к вере. Позволю предположить, что в 1960–1970-е годы поиск Бога обернулся для многих новообращенных или просто любопытствующих осознанием исключительно человеческой, «тварной» сущности Христа, и следствием такого осознания являлось желание приладить / примерить свое мировосприятие и дела к его жизни и деяниям. Происходило ли при этом снижение образа Христа? С теологической точки зрения это вычленение одной ипостаси из троичной сущности Бога греховно. Но для обывателей, чьи предки раз и навсегда отказались от онтологического осмысления Бога, восприятие Христа как реального человека явилось спасением и оправданием как виктимного существования одних, так и неконформистского прорыва других. Российский писатель-«еретик» и вечный неконформист Эдуард Лимонов, например, считает, что *Мастер и Маргарита* – самый любимый российскими обывателями роман, в том числе, и потому, что

[...] в *Мастере и Маргарите* обыватель с его бутылкой подсолнечного масла, с его ЖЭКаами и прочей низкой реальностью присоединяется к высокой Истории. К Понтию Пилату и Христу. Ну как же обывателю не любить

¹¹ «Фрики от Иисуса (Jesus Freaks) – движение людей, которые открыли для себя Иисуса и христианство» и стали их пропагандировать. «Многие хиппи пошли этой дорогой. С другой стороны, часто это были „ложные“ хиппи», использовавшие новый образ «для обращения в христианство других. Хиппи, которые были искренними христианами, тоже были фриками от Иисуса... и были круты». Слип Стоун, *Хиппи от А до Я. Секс, наркотики, музыка и влияние на общество с шестидесятых до наших дней*, <<http://www.hippy.ru/az/p156.htm>>.

¹² Ив Аман, *Брежневские годы...*

такую книгу?! Он ее и любит с завидным простецким задором. Хотя, если считать по высокому гамбургскому счету, книга получилась вульгарная, базарная, она разит подсолнечным маслом и обывательскими кальсонами. Эти кальсоны и масло преобладают и тянут вниз и Понтия Пилата, и Волаанда, и Христа¹³.

Несмотря на спорный характер самого высказывания, нельзя не согласиться с тем, что роман ввиду своей многоуровневой жанровой структуры – минипеи – привлек обывателей, которые в процессе радостного узнавания бытовых подробностей советской жизни заодно проникались страданиями Христа и переживаниями Пилата подобно тому, как они посочувствовали бы переживаниям своего соседа по коммунальной квартире. Вместе с тем, обывательское восприятие страстей Христа, сопряженное с осознанием его человеческой природы, не могло не перевести это восприятие в более высокий регистр чувствований. Когда 11 июля 1971 года в Питтсбурге была осуществлена первая постановка рок-оперы Эндрю Ллойда Уэббера *Иисус Христос – суперзвезда*¹⁴, то она сразу же вызвала неоднозначные отклики. Критики «упрекали Спасителя из мюзикла в том, что „он и не католик, и не иудей, а скорее коммунист”». Его изображали как врага церкви – главаря аутсайдеров и ничтожеств, друга проституток, уголовников и бомжей»¹⁵. И еще его причисляли к обывателям, так как он был очень эмоционален, чувствителен и не вполне понимал цель собственной жертвы. Его называли первым хиппи. Кроме того, в либретто Тима Райса были введены сатирические сцены, пародирующие нравы шоу-бизнеса 1970-х годов. Например, царь Ирод, беседа с Иисусом как потенциальный антрепренер, назвал его популярность в народе «хитом», а его самого – «чудом года». Таким образом, рок-опера также способствовала примирению двух действительностей – современной, сатирическо-бытовой, низкой и исторической, религиозной, высокой. Это «примирение» Христа с современностью и с обывателями происходило как бы за счет «снижения» образа Спасителя, вернее, за счет выявления его человеческой сущности. Последствиями такого осознания стало восприятие Христа как современника и даже конкурента неконформистов в борьбе с законами, установленными государством. Достаточно вспомнить, что в это же самое время

¹³ Э. Лимонов, *Булгаков: льстит обывателю*, в кн.: он же, *Священные монстры*, Москва 2003, с. 54.

¹⁴ «*Иисус Христос*» из суперзвезды хиппи стал классическим обывателем, <<http://www.pravda.ru/news/culture/11-07-2006/190383-jesuschristssuperstar-0/>>. В 1973 г. по одноименному мюзиклу режиссер Норман Джуисон снял фильм *Иисус Христос – суперзвезда*.

¹⁵ Там же.

[...] дети-цветы в перерывах между чтением Мао рисовали плакаты, стилизованные под полицейскую ориентировку: «Разыскивается опасный смутяк. Возраст 33 года, склонен к подрыву устоев. Особые приметы – колотые раны на ступнях и ладонях»... «Если Христос вернется, его снова распнут!» – утверждали граффити на стенах Нантера и Беркли. «Иисус – наш политический конкурент», – голосами теледикторов вопили первосвященники в бродвейском рок-шоу *Иисус Христос – суперзвезда*¹⁶.

Что же привело это поколение к Христу? Одним из проявлений человеческой сущности Христа в романе и в рок-опере является его чувство собственного достоинства, которое очень трудно сохранить в исторических условиях пренебрежения личностью. История знает только три основных поведенческих сценария в таких условиях: либо смириться (христианская форма смирения как непротивления злу насильем), либо активно бороться против произвола властей (бунтарство), либо виктимизироваться, идентифицируя себя с агрессором / властью, и предавать тех, кто не заражен виктимностью. Модель поведения Христа в этих условиях непостижима для людей. Это тот род смирения / умирения гордыни Человека, который ценой своей смиренной жертвы уже второе тысячелетие приговаривает людей мучиться от осознания своей «тварной» общности с Ним, но невозможности не только следовать Ему в условиях пренебрежения личностью, но и время от времени становиться причастными к толпе, требующей очередной жертвы. Именно такие условия возвращения людей к Христу в течение всей истории христианства описал в 1925 году в своей книге *Вечный человек* английский философ и апологет Иисуса Христа Гилберт Кийт Честертон. Название философского труда указывает на связь между оптимизмом философа («христианство приходит в упадок, но Господь с нами остается») и причиной этого оптимизма – демократизмом и реализмом поступков Христа, описанных в Библии («рассказ о Кане Галилейской демократичен, как книги Диккенса»). Честертон убежден, что слова и поступки Христа-человека («Он и человек и нечто большее») носят вневременной характер: «Он не произнес ни единой фразы, ставящей Его учение в зависимость от какого бы то ни было общественного уклада»¹⁷. Вместе с тем, философ не устает напоминать о том, что сделали бы его современники, увидев такого человека:

¹⁶ С. Добротворский, *Понтий Пилат и другие официальные лица*, «Коммерсантъ», 26.11.1994, <<http://kommersant.ru/doc/96242>>.

¹⁷ Г. К. Честертон, *Загадки Евангелия*, в кн.: он же, *Вечный человек*, <<http://www.chesterton.ru/everlasting-man/part2-chapter02.html>>.

Хорошо напоминать нам о странствиях Иисуса, чтобы мы не забыли, что Он разделял бродячую жизнь бездомных. Очень полезно думать о том, что Его прогоняла бы, а может, и арестовывала бы полиция, потому что не могла бы определить, на что Он живет¹⁸.

Честертон в 1925 году проводит параллели между современной ему действительностью и тем, что происходило с Христом в последние часы его жизни:

Какого-то разбойника превратили наспех в живописного, популярного героя и противопоставили Христу. Поневоле узнаешь чернь наших городов и наши газетные сенсации. [...] Мы уже говорили о пренебрежении к личности, даже к личности, голосующей за казнь, тем более к личности осужденного. Заговорила душа улья, душа язычества. Это она требовала в тот час, чтобы один Человек умер за народ. [...] Толпа пошла за саддукеями и фарисеями, за мудрецами и моралистами. Она пошла за чиновниками и жрецами, за писарями и воинами, чтобы все человечество, скопом, запятнало себя и все сословия слились в едином хоре, когда оттолкнули Человека¹⁹.

Развивая мысли философа, выскажу крамольное предположение, что в повторяющихся из века в век исторических условиях пренебрежения личностью люди только тогда начинают осознавать, что они люди, когда за них умирает Человек. И условия пренебрежения личностью заставляют людей в каждую последующую историческую эпоху, осознавая разницу между смыслом и фактом, постигать всё новые и новые смыслы того, что Он когда-то сделал и сказал, соотносить их со своими поступками и словами и с теми искупительными жертвами, которые сопровождают это осознание. Вспомним, что именно в условиях тотального пренебрежения личностью в Советской России 1920-х годов М. А. Булгаков начал писать роман *Мастер и Маргарита*. А Уэббер и Райс задумали свою рок-оперу в том памятном 1970 году, когда произошла бойня студентов-хиппи в Кенте (штат Огайо). Это было знаковое событие в жизни Соединенных Штатов и переломный момент в движении хиппи. Напомню, что 30 апреля 1970 года президент Никсон заявил, что хочет расширить военные действия и ввести войска в Камбоджу, что привело к вспышке протестов в университетских городках по всей стране. Национальная гвардия разгоняла студентов силой, а один из солдат открыл огонь, убив четырех студентов и ранив еще девятерых. Кровавые новости были на

¹⁸ Г. К. Честертон, *Самая странная повесть на свете*, в кн.: он же, *Вечный человек*, <<http://www.chesterton.ru/everlasting-man/part2-chapter03.html>>.

¹⁹ Там же.

первой странице каждой газеты и транслировались по теленовостям, сопровождаемые фотографией плачущей молодой женщины, склонившейся на коленях над студентом, истекающим кровью. Эта сцена, напоминающая пьету Микеланджело Буонаротти, наглядно демонстрировала то, что «грязные хиппи» оказались ближе к Христу, чем выхолощенные критики контркультуры и благообразная и «богоподобная» власть. На глазах современников гибель студентов превращалась из факта в событие, включенное в цепь тех мировых событий, значение которых сразу обретало вневременной характер и неизменно напоминало о Страстной неделе, которая никогда и не заканчивалась.

Светское искусство долгое время было глухо к страданиям Христа как человека. Честертон в 1925 году заметил по этому поводу:

Никакими словами, кроме тех простых слов, и отдаленно не передашь весь ужас, царивший на Голгофе. Его никогда не перестанут описывать, а в сущности – и не начинали²⁰.

Фильм Анджея Вайды *Пилат и другие. Фильм на Страстную пятницу*, снятый для второго телевизионного канала ФРГ и показанный в канун Пасхи 1972 года, вырастает на этой, удобренной физическими страданиями и нравственными муками, почве. Если сузить исторический контекст до пределов социалистической Польши, то мы можем увидеть польский политический кризис 1968 года, спровоцированный «закручиванием гаек» со стороны потерявшего власть первого секретаря ЦК ПОРП В. Гомулки. Чтобы продемонстрировать лояльность Советскому Союзу (в противовес соседней Чехословакии, где в это же самое время набирала обороты Пражская весна), с санкции Гомулки внутри Польши началась цензура польской классики, которая традиционно была направлена против Российской империи. События 1967–1968 годов сопровождалась антисемитской кампанией, в ходе которой польские евреи были объявлены Гомулкой «пятой колонной» израильского сионизма, после чего Польшу покинуло около 20-ти тысяч евреев. Извечный нонконформист Анджей Вайда в 1968 году сразу же откликается на эти события и пытается на фоне набирающей обороты антисемитской кампании снять фильм *Страстная неделя*, в котором гибель евреев в Варшавском гетто уподоблялась страданиям Христа. Тогда попытка не удалась – на режиссера обиделась церковь, но Вайда – человек упорный – в 1992 году все-таки снимает этот фильм, в котором события в Варшавском гетто 1943 года, при всем их реалистическом воплощении, имеют иносказательный

²⁰ Там же.

смысл: люди наказаны тем, что они не могут не предавать других и себя – еще и по этой причине Страстная неделя не имеет окончания.

На рубеже 1960-х и 1970-х годов Вайда не оставлял тему Христа, а может быть, это она его не отпускала. И в 1971 году он начинает снимать фильм *Пилат и другие* по мотивам так называемых библейских глав романа *Мастер и Маргарита*. Позднее режиссер вспоминал, что «изначально хотел снять историю о Христе сегодня»:

Из романа Булгакова я взял только линию рассказа о Христе, потому что прекрасно осознавал, что не смогу весь роман вместить в фильм. И еще потому, что у меня были три сценария, но ни один мне не нравился. И я подумал: зачем пытаться написать то, что написано? А ничего лучше, чем у Булгакова в *Мастере и Маргарите*, о Христе в художественной литературе не существует²¹.

По признанию режиссера, ему «было очень важно снять вовремя и донести его до зрителя тоже вовремя»:

Я снял много картин, и каждая из них в определенный момент разочаровывала меня по той или иной причине: одну я не мог сделать в то время, когда нужно было, другую сделал вовремя, но ее не допустили до зрителя. [...] Картина *Пилат и другие* была показана только по ТВ и никогда не выходила на киноэкране. Это меня очень расстраивало, потому что я считаю ее важнейшей в своей жизни! Она стала для меня картиной больших надежд, а потом большого разочарования, потому что так и не встретилась со своим зрителем в свое время. Этот фильм еще и своеобразный тест на свободу²².

Обращает на себя внимание то, что для Анджея Вайды было важным не только снять фильм о Христе именно в 1971 году, но и тогда же довести его до широкой зрительской аудитории²³. Видимо, с помощью

²¹ Культовый кинорежиссер Анджей Вайда: «Фильм о Христе по роману Булгакова „Мастер и Маргарита“ я снимал в Нюрнберге – в том месте, где когда-то собиралась вся гитлеровская партия», [интервью А. Мельничук с А. Вайдой], «Бульвар Гордона» 2006, № 19 (55), <http://www.bulvar.com.ua/arch/2006/19/4460c255529c7/view_print/>.

²² Там же.

²³ Наверно, нет ничего случайного в том, что именно поляк Анджей Вайда взял впервые экранизировать роман, который явился знаком возвращения целого поколения к Богу. Г. К. Честертон обратил внимание на роль поляков в сохранении веры: «Из христианского мира надежда не уходила никогда; скорее можно сказать, что она часто ошибалась в выборе. Наши бесконечные перевороты и переустройства свидетельствуют о том, что у нас, по крайней мере, есть бодрость. Юность Европы много раз обновлялась; римские орлы взлетели над войском Наполеона, и мы видели сами серебряного польского орла. Что до Польши, здесь сама революция связана с религией». Г. К. Честертон, *Снасение от язычества*, в кн.: он же, *Вечный человек*, <<http://www.chesterton.ru/everlasting-man/part2-chapter05.html>>.

этого фильма должно было произойти «оформление зрителя в желаемой направленности», а ведь это и есть именно та задача, которую ставил перед режиссерами в 1923 году Сергей Эйзенштейн²⁴. Но воздействующий потенциал фильма был замечен польской цензурой, и он был запрещен к показу в Польше²⁵.

Итак, в экранизации Вайды роман использовался лишь как подходящий художественный материал о последних днях жертвы и палача. Действие перенесено в современный немецкий мегаполис, где стукач-Иуда получает свою награду десятипфеннинговыми монетками, вывалившимися из телефона-автомата, а распятие совершается на городской свалке, предварительно расчищенной бульдозерами, а мимо по оживленной автостраде несутся машины и туристы фотографируют из автобуса распятых разбойников. Левий Матвей – журналист, одетый как типичный представитель «цветочной революции», а Афраний выглядит как агент спецслужб; допрос Иешуа происходит на развалинах нюрнбергского конгресс-холла, некогда служившего ареной нацистских съездов и воспетого в *Триумфе воли* Лени фон Рифеншталь. Фильм *Пилат и другие* поражает своей хроникальностью, репортажностью заснятого события, словно мы смотрим прямую трансляцию с того места, где все произошло (эту иллюзию репортажа поддерживают не только кадры хроники, но и звук города, который иногда перекрывает реплики героев). Документальные кадры Германии начала 1970-х (рестораны и уличные гулянья) создают образ современной обывательской действительности, которая заменяет в фильме опущенную режиссером московскую обывательско-сатирическую линию. Следует отметить, что репортажный стиль соответствует воспроизведенной в романе летописной манере изложения ершалаимских событий. Несмотря на современные мотивы и образы, все происходящее на экране носит вневременной характер. А в Иешуа, как было и задумано Булгаковым, преобладает человеческая природа, «тварная гуманистическая сущность» Христа, который, скорее всего, не знает, за что идет на жертву. Человеческая природа Христа позволяет представлять его человеком из любой эпохи и любой национальности. Он может быть немцем, поляком, или русским, как это, например, и произошло в фильме Андрея Тарковского 1966 года *Андрей Рублев*²⁶. Русский ре-

²⁴ С. Эйзенштейн, *Монтаж аттракционов*, «ЛЕФ» 1923, <<http://kinoru.ucoz.ru/publ/14-1-0-15>>.

²⁵ Ср. *Культурный кинорежиссер Анджей Вайда...*

²⁶ В планы Андрея Тарковского входило экранизировать роман *Мастер и Маргарита*. Разговор с режиссером о замысле этой картины вспоминает актриса Маргарита

жиссер включил в фильм сцену распятия русского Христа на окраине русской же деревни, но, по сути, художник создал образ не столько русского Христа, сколько возведенной на Голгофу Руси.

Что двигало всеми этими художниками (писателями, музыкантами, режиссерами), решившими воплотить события Страстной недели с очевидной целью изобличить пороки современного общества? Отвечая на этот вопрос, можно было бы ограничиться словами Осипа Мандельштама, который сохранил чувство собственного достоинства в условиях чудовищного пренебрежения личностью:

Литературная злость! Если бы не ты, с чем бы стал я есть земную соль? Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты веселое сознание неправоты, ты заговорщицкая соль, с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие, в граненой солонке, с полотенцем!²⁷

Однако «литературная злость», понятая нами как «злость художника» жившего в условиях пренебрежения личностью, должна отливаться из форм, укоренившихся в культурной традиции, в сознании предков, поскольку сами условия, в которых созревает эта «литературная злость», отличаются повторяемостью. Если предположить, что очередной этап возвращения к Богу возник в условиях пренебрежения человеческой личностью, которые созрели в 1960–1970-е годы практически одновременно в странах победившей материальной культуры (Европа, Америка) и победившего фанатичного атеизма (СССР и страны соцлагеря), то было бы интересно понять, как художник распознает, какую форму для отливки художественного образа, отвечающего духовным потребностям общества, выбрать на этот раз? Происходило ли проявление в искусстве востребованного обществом образа так же необъяснимо, как проявление лика Христа на плащанице, или же этому явлению культуры 60–70-х годов можно попробовать найти объяснение вне пределов чудесного? Попробуем в этом разобраться.

В комментарии к роману *Мастер и Маргарита* исследователи Ирина Белобровцева и Светлана Кульюс определили «двойственность» как «основополагающий конструктивный признак организации» романа²⁸. При чем двойственность проявляется на всех уровнях текста.

Терехова: *Зеркала Тарковских. Эпизод 2: Маргарита Терехова*, «Татьянин день. Naday.ru» 2007, <<http://www.taday.ru/text/86113.html>>.

²⁷ О. Мандельштам, «*В не по чину барственной шубе*», в кн.: он же, *Шум времени*, <http://lib.ru/POEZIQ/MANDELSHTAM/shum_wremeni.txt>.

²⁸ И. Белобровцева, С. Кульюс, *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Комментарий, Таллинн 2006, с. 67.

На композиционном (роман в романе, или «текст в тексте»); в виде двоимирия (реальный и трансцендентальный миры); в существовании двух пространственных и временных миров (Москва и Ершалаим); в проблеме авторства [...]»²⁹.

По мнению исследователей, в основу романа положен и «игровой принцип», под действие которого частично попадает и «двойственность». Нас в данном контексте интересует то положение, в котором оказывается один из важнейших компонентов в структуре романа – архетип. Он, по мнению комментаторов романа, «вводится в роман в устоявшемся в истории культуры виде», затем «происходит актуализация архетипа, когда он осложняется», обнаруживая различные способы сочетания с другими компонентами, «зачастую также укорененными в традиции», но одновременно архетип «деавтоматизируется», поскольку «у каждого важного для текста архетипа есть сниженный вариант» или он «опровергается» «в результате индивидуального булгаковского смыслового наполнения»³⁰. Можно предположить, что именно эта, воссозданная Булгаковым «двойственность» на всех уровнях текста, предполагающая сосуществование устоявшегося архетипа и его «сниженных» или трансформированных версий, позволила Анджею Вайде пойти дальше и воплотить эту двойственность в фильме, изображая Христа на развалинах нюрнбергского конгресс-холла и на современной немецкой свалке, а Андрею Тарковскому – в русской деревне XV века. Однако традиция «двойственности» в изображении Христа, скорее всего, восходит к сущностным особенностям самого новозаветного текста, в том числе и к способности совмещать в себе «возвышенное» и «низкое» на уровне этических и богословских категорий, а также к средневековой традиции интерпретаций библейских сказаний с учетом этой антиномии уже на уровне стиля.

Крупнейший специалист по романским языкам и литературам Эрих Ауэрбах в своем итоговом труде *Мимесис* (1953) определил основную способность / назначение литературы как «миметическую», то есть как способность воспроизводить, подражать, истолковывать действительность. В своей работе Ауэрбах исследовал античные и раннехристианские тексты с точки зрения их миметической природы. Он сопоставил способы отражения действительности и методы воздействия в античных и библейских текстах³¹ и проследил трансформацию этих способов

²⁹ Там же, с. 67.

³⁰ Там же, с. 65.

³¹ Мерилом миметической природы двух исходных текстов – *Одиссеи* Гомера и Священного Писания – является реализм, понятий Эрихом Ауэрбахом как стиль, который

и методов в литературе последующих эпох с учетом «состояния общества, его социальной структуры, особенностей культурной жизни данной эпохи, исторической ситуации, открыто совершающихся или подспудно зреющих в обществе движений и изменений [...]»³². Обращая внимание на то, что «библейский рассказ по своему содержанию нуждается в истолковании» и «притязает на господство», Ауэрбах, вместе с тем, заметил, что уже со Средних веков в Европе, когда потребовалось «перелить содержание христианства в такую форму, которая была бы не простым его переводом, но и приспособлением к собственной традиции мировосприятия и выражения»³³, возникла интерпретирующая традиция. Ее суть заключалась в том, что библейские события представлялись в литературе как события повседневной жизни, происходящие на глазах людей. На этом этапе снижения библейских рассказов изложение по своему характеру было народным: «возвышенное событие древнейших времен должно предстать перед глазами всякого зрителя как современная, всегда возможная, доступная для представления каждого, интимно близкая история», которая должна была «врасти в жизнь и чувствования» любого человека³⁴. Такая возможность интерпретации ничуть не противоречила сущностным особенностям самого Священного Писания, выраженным, в том числе, и в смешении «тяжелого» / «возвышенного» (*sublimis*) и «низкого» / «смирненного» (*humilis*) стилей в изображении страданий Христа. Ауэрбах приходит к очень важному для постижения последующих интерпретаций образа Христа в искусстве выводу: если в античной литературе изображение жизни основывалось на резком разграничении *sublimis* и *humilis*, то «в христианстве, напротив, оба стиля слиты, особенно же в очеловечивании и в страстях Христовых – здесь осуществлены и объединены и *sublimitas* и *humilitas*, и при том сверх всякой меры»³⁵. В подтверждение своих слов философ приводит примеры того, как этот «старый христианский мотив пробуждается к новой жизни в богословской и, особенно, в мистической литературе XII века», в частности, в богословских текстах Бернарда Клервоского. В сочинениях святого оба понятия «нередко выступают в своем антитетическом противопоставлении как в приложении к Христу, так и безотносительно к чему-либо», однако в

с течением времени завоевывает все новые сферы социальной и духовной жизни, учитывая динамику общественного развития и отражая ее в литературе.

³² Г. Фридлендер, Э. Ауэрбах и его «Мимесис», в кн.: Э. Ауэрбах, *Мимесис*, Москва 1976, с. 10.

³³ Э. Ауэрбах, *Мимесис...*, с. 91.

³⁴ Там же, с. 161.

³⁵ Там же, с. 162.

[...] проповедях святого все снова и снова встречается это противопоставление *humilitas – sublimitas*, когда он говорит о вочеловечении Иисуса, и когда по поводу слов евангелиста Луки [...] «и был, как думали, Сын Иосифов» он восклицает: «*O humilitas virtus Christi! O humilitatis sublimitas! quantum confundis superbiam nostrae vanitatis!*» («О смирение, добродетель Христова! О смирения возвышение! Сколь поразило гордыню тщеславия нашего!») [...], и когда говорит о страстях Христовых и вообще о явлении Христа как предмете подражания³⁶.

Это важное положение о подражании в проповеди Бернарда Клервоского, обращенной к пастве, Ауэрбах цитирует полностью. Основная идея сказанного святым заключается в том, что

[...] только единое смирение возносит, единое ведет к жизни. Ибо Христос, по божественной природе не имея чем вознестись, ибо ничто сверх Бога, снизойдя, обрел чем вознесется, грядый воплотиться, страдать, умереть, да не умрем во веки веков...³⁷

Святой указал людям на возможность подражания – на человеческую сущность Христа, которая через смирение позволила ему вознестись и обрести жизнь вечную. В приведенных отрывках оба понятия – *sublimitas* и *humilitas* – являются «этическими и богословскими категориями, а не эстетическими и стилистическими категориями», которые стали «подчеркиваться» как «своеобразная черта Священного писания» только во времена отцов церкви³⁸. С течением времени в таких «демократических» жанрах средневековой литературы, как христианская драма страстей, мистерия, комический рассказ, фаблю шванка не только слышались отзвуки *sublimitas* и *humilitas*, но и, по мнению Ауэрбаха, то и дело побеждал «грубейший реализм» в сочетании с гротеском и фарсом³⁹. Философ допускает, что «перенос событий в современную среду и перевод их в современное житейское окружение» тоже был «в порядке вещей»⁴⁰. По мнению Ауэрбаха, в этой великой драме – от сотворения мира и грехопадения до вочеловечивания и страстей Христа и прихода святых, которые стараются подражать Христу всей своей жизнью –

[...] содержатся все события мирового исторического свершения, все подъемы и падения человеческого существования, все вершины и все спады стилистического выражения, – у всего есть тут нравственно и эстетически

³⁶ Там же.

³⁷ Там же, с. 163.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же, с. 169.

⁴⁰ Там же, с. 170.

вполне обоснованное право на существование. Нет почвы для размежевания возвышенного и низменно-повседневного, ведь уже в жизни и в страданиях Христа возвышенное и низменное сопряглись неразрывной связью. Нет почвы и для стремления к единству места, времени или действия, ведь есть только одно место – мир, и есть только одно время – сейчас, и оно с самого начала и всегда – сейчас; и есть только одно действие – это грехопадение и искупление человека⁴¹.

Совершенно очевидно, что Ауэрбах выводит эту формулу подражания в литературе, подобно тому, как святой Бернард Клервоский выводит формулу подражания в жизни, исходя именно из «тварной» сущности Христа. Именно поэтому переносить страсти Христа в «каждовременно-вневременную действительность» ученому кажется совершенно естественным для средневековой литературы. Однако если бы Э. Ауэрбах дожил бы до публикации *Мастера и Маргариты*, то он, возможно, согласился бы распространить свои выводы и на этот текст, поскольку его оценка миметических способностей русской литературы XIX века, на мой взгляд, оказалась совершенно провидческой по отношению к роману М. А. Булгакова и его кинематографическим интерпретациям. Дело в том, что Ауэрбах на основании реалистических романов Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого приходит к значимому выводу, что

[...] русская литература опирается на фундамент раннехристианского патриархального представления о «тварном» достоинстве каждого человека, к какому бы сословию он ни принадлежал и какое бы положение ни занимал; получается, что русская литература в своих основах скорее родственна раннехристианскому реализму, чем современному реализму Западной Европы⁴².

Если развивать вывод философа, то можно допустить, что «двойственность» романа восходит как к сущностным особенностям самого новозаветного текста, так и к средневековой литературе, выработавшей свой «каждовременно-вневременной» характер интерпретации, возможность смешивать стили и изображать Христа как человека. Другими словами, такой тип интерпретации восходит к раннехристианской / средневековой культуре и, соответственно, к определенному типу мимесиса. Но тогда возникает вопрос, а правомерно ли использовать по отношению к образу Христа в романе понятие «архетип»?

Понятие «архетип» предполагает заданность / узнаваемость характеристики объекта, который подражает первообразу, оригиналу. В этом

⁴¹ Там же, с. 168.

⁴² Там же, с. 512.

подражании преобладает не столько воздействующая, сколько информирующе-констатирующая функция (греч. *architypos*, от *archi* – первый, главный, и *typos* – отпечаток). Из всего многообразия определений архетипа можно вычленить главную его особенность – он относится, в первую очередь, к «голосу природы» и имеет отношение к инстинктам, поэтому отличается устойчивостью и сопротивляется попыткам искажения. В *Мастере и Маргарите* мы имеем дело с таким типом романа, который назовем романом-подсказыванием, воскресившим в сознании читателей / зрителей XX–XXI веков именно суггестивные образы, и в первую очередь образ Христа. Почему я предлагаю использовать понятие суггестивного, а не архетипического образа? У понятия «суггестивный» два основных значения – «подсказывание» и «внушение». Это понятие ориентировано прежде всего на воздействующую функцию художественного образа. Кроме того, «суггестия» имеет отношение к культуре, к текстам, а не к инстинктам. Попробуем дать определение «суггестии». Суггестия – это виртуозность воздействия, получающая качественную определенность своей структуры в зависимости от сущностных различий культурно-исторических эпох и соответствующих им типов подражания действительности в искусстве.

Стоит вспомнить, что о суггестивности / подсказывании сюжетов и образов писал Александр Николаевич Веселовский в монографии *Историческая поэтика* (1940). Ученый, рассуждая о жизни образов и сюжетов, имеющих эпическое или фольклорное происхождение, пришел к следующим выводам: отложившиеся в памяти народа образы, сюжеты и типы, вызванные деятельностью известного лица, каким-нибудь событием или анекдотом, обобщались и на какое-то время уходили «в глухую темную область нашего сознания», как многое испытанное и пережитое, и вдруг выныривали оттуда, поражая нас как «непонятное откровение, как новизна и вместе старина». Так и в жизни литературы, пишет Веселовский, какие-то старые образы откликаются на народно-поэтический спрос и требования времени, а другие находятся в забвении, а то и подвержены вымиранию. Причем

[...] вымирают или забываются, по очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время нам ничего не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее [...]»⁴³.

⁴³ А. Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, Ленинград 1940, с. 70.

Вместе с тем, ученый признает, что эпоха очередного обновления знакомых мотивов и образов может быть связана и с эволюцией общественных и личных идеалов: «Именно эволюция этих идеалов не обуславливает ли повторение спросов на тот или другой литературный сюжет, обновление старых?»⁴⁴. Предположу, что в процессе этой эволюции идеалов и присутствует момент сопоставления / столкновения нового образа / идеала с ранее сформировавшимися, накопленными как в результате нашего жизненного опыта, а также и теми, которые Веселовский обозначил как поэтические, забытые до поры до времени и востребованные для поддержки новых идеалов и образов. По мнению Веселовского, жизнеспособностью обладает те образы, чья «суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее», а «соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожелений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими»⁴⁵. И чем сильнее суггестия (способность к подсказыванию, внушению, добавлю, и к обновлению / трансформации) образа / мотива, тем сильнее его власть и над новыми идеалами и образами, и над нашим жизненным опытом. Суггестия образа Христа, типы подражания которому были закреплены еще в раннехристианской литературе, безусловно, одна из самых сильных в истории культуры. Суггестия образа Спасителя предполагает и трансформацию (вплоть до снижения и «опровержения»), следовательно, и то «индивидуально булгаковское смысловое наполнение», о котором писали И. Белобровцева и С. Кулюос. Но именно суггестивные, а не архетипические образы библейских персонажей способны наполняться новыми актуальными для каждой эпохи смыслами, сохраняя вневременной характер. А. Веселовский обратил особое внимание на то, что именно художник (поэт, а в нашем случае еще и режиссер) в наибольшей степени подвержен этой «атаке» суггестивными образами, и он же помогает нам раскрыть их новые смыслы и раскрыться в них самим:

Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперципирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая нас на время в такое же единение с собою [...]»⁴⁶.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же, с. 71.

⁴⁶ Там же, с. 72.

Задыхающийся в атмосфере 30-х годов и мучимый болезнью Булгаков не только возродил спрос на определенные суггестивные образы, но и «указал» с их помощью – как и полагается художнику – своему читателю «нормы личного символизма и импрессионизма».

Возможно, не случайно этот роман не пришел к своему читателю тогда же, когда был написан. Он «дождался» того самого удачного времени «эволюции идей», которое, по моему мнению, откликлось на суггестивные образы и их новое «смысловое наполнение», продиктованное условиями пренебрежения личностью. В революционную эпоху конца 1960-х и начала 1970-х годов музыканты, хиппи, режиссеры не только быстрее отреагировали на спрос, диктуемый временем, и вернули к жизни те образы, чья суггестивность полнее и отвечает требованиям того времени (например, суггестивность образов Христа, Пилата и Иуды), но еще и наполнили эти образы теми смыслами, которые для самих художников не только не входили в противоречие с новыми идеалами и образами действительности, но и поддерживали их, обеспечивая новую рецепцию действительности. Вот почему Анджею Вайде так важно было, чтобы фильм стал доступен широкой аудитории именно в то время, когда был снят. Режиссер был вправе рассчитывать тогда на соответствие нарастающих требований современников полноте суггестивности библейских образов. Такие суггестивные образы действительно должны приходиться к своему читателю / зрителю вовремя. Когда в 2006 году на берлинском кинофестивале Анджея Вайду чествовали за вклад в киноискусство, режиссер и сценарист, который уже имел «Серебряного медведя» берлинского кинофестиваля 1996 года за фильм *Страстная неделя*, пожелал, чтобы на церемонии награждения был показан его фильм *Пилат и другие*, снятый по мотивам романа Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита* в версии 1972 года. Упорный Вайда наконец показал на большом экране важнейший фильм своей жизни. И произошла долгожданная встреча со зрителем. Но современный зритель, скорее всего, уже воспринимал фильм как знак ушедшей эпохи победившего неконформизма и либерализма, неразрывно связанной со временем возвращения людей к Богу. Молодой кинокритик Сергей Добротворский, посмотрев *Пилата и других* во время премьерного показа фильма на российском ТВ осенью 1994 года, выразил отношение к увиденному от лица своего поколения:

Христос в джинсах, Христос под хэви-метал, Христос, замордованный левыми, отметил один из самых романтических мифов политизированного куска новейшей истории.

С сегодняшней точки зрения эта апология выглядит инфантильной, а местами и невыносимо пошлой. Посмотрев Пилата и других, легко в этом убедиться. А заодно понять, что сакрализация светской власти присуща не только советскому менталитету, но и интернациональной утопии конца 60-х годов. И если выразивший ее Пилат устарел, то лишь потому, что стареют не только фильмы, но и люди, которые когда-то эти фильмы смотрели⁴⁷.

⁴⁷ С. Добротворский, *Понтий Пилат и другие...*

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Галина Викторовна Заднепровская**

Россия

БЕГ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЬЕСЫ М. А. БУЛГАКОВА В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА

Жить значит спать,
Быть в этой жизни –
Жить сновиденьем каждый час [...]
И каждый видит сон о жизни
И о своем текущем дне,
Хотя никто не понимает,
Что существует он во сне.

П. Кальдерон, *Жизнь есть сон*
(пер. К. Бальмонта)

Следует, очевидно, признать, что теперь, когда с момента последней из неоднократных переделок пьесы *Бег* прошло более 70 лет, она полностью утратила ту политическую остроту, которая в свое время привела ее автора к состоянию, охарактеризованному им в известном письме как

* Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, доцент кафедры теории и истории музыки и музыкального образования музыкально-педагогического факультета Московского городского педагогического университета.

«нищета, улица, гибель»¹. А между тем, в отечественной литературной критике времен Булгакова под влиянием официальной правительственной позиции утвердилось суждение об основной идее пьесы как сатирическом изображении белогвардейского движения. И все же даже в современной Булгакову критике мы встречаемся с совершенно различными, порой полярными, мнениями о сути изображаемого в пьесе. Напомним о наиболее значительных. Так, М. Горький считал:

Со стороны автора не вижу никакого раскрашивания белых генералов. Это – превосходнейшая комедия, я ее читал три раза, читал А. И. Рыкову (председателю Совнаркома) и другим товарищам. Это – пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием [...]. Когда автор здесь читал, слушатели (и слушатели искушенные) смеялись. Это доказывает, что пьеса очень ловко сделана. *Бег* – великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех, уверяю вас².

И. В. Сталин дал резко отрицательную оценку *Бегу*:

Бег есть проявление попытки вызвать жалость, если не симпатию, к некоторым слоям антисоветской эмигрантщины, – стало быть, попытка оправдать или полуоправдать белогвардейское дело. *Бег*, в том виде, в каком он есть, представляет антисоветское явление³.

Режиссер МХАТа И. Я. Судаков, который готовил постановку пьесы в театре, говорил о том, что Серафима Корзухина и приват-доцент Голубков, интеллигенты, оказавшиеся в эмиграции вместе с белой армией, должны «возвращаться не для того, чтобы увидеть снег на Караванной, а для того, чтобы жить в РСФСР»⁴.

Сам Булгаков полагал одной из черт своего творчества «упорное изображение русской интеллигенции, как лучшего слоя в нашей стране»⁵.

Лишившись политической остроты (заметим, что для поколения начала XXI века события российской истории 20-х годов прошлого столетия с позиций политической актуальности мало чем отличаются от времен, допустим, Ивана Грозного или Петра I), пьеса эта еще явственнее

¹ Из письма М. А. Булгакова Правительству СССР от 28 марта 1930 г.

² Из выступления М. Горького на заседании художественного совета МХАТ 9 октября 1928 г. Цит. по: А. М. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Москва 1989, с. 166.

³ Из письма И. В. Сталина В. Н. Билль-Белоцерковскому от 2 февраля 1929 г. Цит. по: *Сталин 1946–1952*, т. 11, Москва 1952, с. 327.

⁴ Из выступления Я. И. Судакова на заседании Художественного совета МХАТ 9 октября 1928 г.

⁵ Из письма М. А. Булгакова Правительству СССР от 28 марта 1930 г.

обозначила глубинную связь творчества М. А. Булгакова с духом русской литературы XIX века, в частности, с ее способностью через сатирическое описание мира передавать эпическую вневременную суть изображаемого. Это свойство булгаковского миропонимания, по-видимому, было очень близко Н. Н. Сидельникову⁶, о чем свидетельствуют не только опера *Бег*, но и другие сочинения композитора, к примеру, сатирическая диалогия в двух операх-микста *Чертогон*, написанная по мотивам одноименного рассказа Н. С. Лескова.

Среди музыкально-театральных произведений Сидельникова опера *Бег* занимает особое место: ее сценическая история представляется, возможно, более счастливой, по сравнению, к примеру, с оперой *Чертогон*. И это вопреки тому факту, что завершенная автором после продолжительной работы в 1985 году опера была поставлена только в 2010-м, когда композитора уже не было в живых. Постановка осуществлена в Московском Камерном государственном академическом музыкальном театре имени Б. А. Покровского режиссером Ольгой Ивановой.

Работу над сочинением Сидельников начал в конце 1970-х. По воспоминаниям дочери композитора, А. Н. Сидельниковой:

К своему творчеству отец подходил с большой ответственностью. Я помню, как он работал по 16 часов над оперой *Бег*, многократно переписывая одну и ту же сцену, доводя ее до совершенства⁷.

Важным аспектом замысла было стойкое желание композитора дословно сохранить в опере весь текст пьесы Булгакова. Конечно, в русской музыке и до *Бега* появлялись присущие национальной традиции XIX века (идущей от *Каменного гостя* А. С. Даргомыжского) оперные либретто, которые неизменно следовали за текстом литературного первоисточника. Однако после завершения Сидельниковым работы над оперой стало ясно, что сочинение ждет безрадостная сценическая судьба: его продолжительность составила около пяти часов, что делало абсолютно невозможным исполнение в один вечер⁸. Переговоры о постановке ве-

⁶ Николай Николаевич Сидельников (1930–1992) – заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист России, лауреат Государственной премии России им. М. И. Глинки, автор трех опер (*Аленький цветочек*, *Чертогон*, *Бег*), балета *Степан Разин*, шести симфоний, трех ораторий, хоровых, камерно-инструментальных сочинений и др.

⁷ Из буклета к спектаклю *Бег* в Московском государственном академическом Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского (2010 г.).

⁸ Творческий почерк Сидельникова отличает склонность к масштабным театральным замыслам. Другая его опера, *Чертогон*, до сих пор не поставленная, по замыслу автора должна исполняться в театре в два дня – как «вечерняя» (*Загул*) и «утренняя»

лись с Академическим музыкальным театром имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, однако не дали результата, поскольку Сидельников настаивал на том, чтобы никаких сокращений в партитуре оперы не было. По той же причине не удалось поставить *Бег* в Большом театре, хотя масштабность замысла и грандиозность его музыкального воплощения, очевидно, более всего соответствовали духу Большого середины 1980-х годов.

В результате при жизни композитора опера так и не была поставлена. К 80-летию со дня рождения (в 2010 году) Сидельникова его ученик⁹, композитор Кирилл Уманский, с согласия А. Сидельниковой, передавшей ему партитуру, в которой было несколько тысяч страниц, сделал вариант оркестровки *Бега* для камерного состава и внес некоторые сокращения в текст. К примеру, сокращен Сон четвертый: исключены открывающие его сцены с Главкомандующим, Хлудовым, Корзухиным, Де Бризаром, архиепископом Африканом. Действие Сна-картины начинается сразу с описания Хлудовым детских впечатлений о «тараканах на плите». Отсутствует в новой редакции оперы и важный для булгаковского творчества мефистофельский мотив «власти денег»: из Седьмого сна изъята *Баллада о долларе*, которую в пьесе произносит Корзухин. Есть в партитуре оперы и другие сокращения.

Однако вовсе не наличие или отсутствие полностью сохраненного текста булгаковской пьесы заставляет нас обратиться к проблеме ее интерпретации в опере Сидельникова. Речь пойдет о нескольких важных для оперного искусства аспектах этой интерпретации. Главными являются следующие вопросы: к какой «жизненной правде» (по высказыва-

(*Похмелье*) оперы. Исследователи указывают на глубокое переосмысление литературного первоисточника: «Оценивая литературные достоинства либретто оперы, нужно отметить, что композитор создал оригинальное и блистательное литературно-драматическое произведение, которое могло бы стать основой самодостаточного театрального спектакля» (Т. Холостякова, *Карнавальнo-смеховой мир в опере Н. Сидельникова «Чертogон»*, в кн.: *Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее*, Москва 2010, с. 243). Создавая новый текст либретто, композитор трансформирует жанр литературного первоисточника: типичный святочный рассказ превращается в комедию-сатиру, вбирающую в себя признаки других типовых жанров оперы (см. об этом: О. В. Комарницкая, «*Чертogон*» Н. Н. Сидельникова – опера-микста, в кн.: *Festschrift Валентине Николаевне Холоповой*, Москва 2007, с. 81–89).

⁹ В течение 30 лет (1962–1992) Николай Николаевич был профессором Московской консерватории. Выдающийся педагог, Сидельников создал собственную композиторскую школу. В число его учеников входят такие крупнейшие современные российские композиторы, как В. Артемов, Э. Артемьев, В. Мартынов, Д. Смирнов, И. Соколов, В. Тарнопольский, К. Уманский, И. Юсупова и др.

нию А. С. Даргомыжского) ведет точное следование композитора тексту Булгакова: как понимал основную мысль пьесы Сидельников; кто главный герой его оперы; как жанровые и драматургические особенности пьесы повлияли на жанр и драматургию оперы; наконец, как озвучена в опере тонко прописанная в тексте пьесы музыкальная партитура?

Интерпретация *Бега* потребовала от Сидельникова творческого поиска, по крайней мере, в трех направлениях.

Точное воспроизведение в либретто оперы булгаковского текста обозначило тип, к которому принадлежит *Бег* Сидельникова. В музыковедении он определен немецким ученым Карлом Дальхаузом как литературная опера¹⁰. Сделав для себя выбор, Сидельников был вынужден решать неминуемо актуальную в подобных случаях сложную профессиональную задачу. На нее указывает Л. В. Кириллина, автор фундаментальных музыковедческих трудов, в частности, по истории и теории оперы:

Возникшая вследствие распространения на музыкальный театр законов разговорной драмы и эпико-повествовательных жанров «литературная опера» [...] (являющаяся как бы достоверной музыкальной версией по возможности точно перенесенного в либретто литературного или драматического первоисточника) дала немало замечательных произведений, однако в целом была чревата опасностью утраты оперой ее специфики. Музыка здесь могла превратиться (и иногда превращалась) в звуковое сопровождение текста, в иллюстрацию «чужого» слова. Но зачем тогда опера? Из соседних «ниш» ее обязательно вытеснит законный «хозяин» – драма или роман, поскольку в этих жанрах слово – главное, а в опере оно – лишь вспомогательное средство выражения смысла¹¹.

Не меньшего композиторского мастерства требовала тщательная детализация образов и событий в *Беге*, та, что создает плотное художественное пространство текста Булгакова. Это качество пьесы практически лишает свободы любую из ее интерпретаций – и тем самым усиленно побуждает фантазию интерпретирующего к обретению независимости от воли писателя.

Жанр *Бега*, обозначенный Булгаковым своеобразно и терминологически неопределенно – *Восемь снов*, – также создавал ряд сложностей. Сидельников сохранил булгаковскую интерпретацию жанра, назвав оперу так: *Бег, опера в восьми снах*. Композитор полностью перенес в опе-

¹⁰ О возникновении термина и истории литературной оперы К. Дальхауз пишет в своем труде С. Dahlhaus, *Dramaturgie der italienischen Oper*, в кн.: *Geschichte der italienischen Oper*, Hrsg. von L. Bianconi und G. Pestelli, Band 6, Laaber 1992.

¹¹ Л. Кириллина, *Драма – опера – роман*, <<http://www.21israel-music.com/DOR.htm>>.

ру структуру пьесы, сгруппировав восемь снов в четыре действия – по два в каждом. Сны-картины характеризуются таким образом: в Третьем преобладает трагедийность, в Первом, Втором и Четвертом трагические эпизоды чередуются с комическими; Пятый и Седьмой сны – пародийно-гротесковые, Шестой и Восьмой – лирико-трагические.

Внешне такой драматургический план оперы соответствует ходу пьесы, открытым остается лишь финал. Как известно из истории создания *Бега*, проблема финала так и не была решена Булгаковым однозначно¹². Неизвестной остается судьба Хлудова и в опере: в финале он прощается с Серафимой, Голубковым и Чарнотой и уходит, намереваясь ночью уехать с казаками в Россию. Завершается опера дуэтом Серафимы и Голубкова, и это, пожалуй, единственный эпизод, в котором Сидельников отходит от булгаковского текста (в пьесе говорить одновременно не принято). Однако именно в финале оперы, возможно, скрыто интуитивное приближение композитора к сердцу смысла пьесы. Заканчивая свое сочинение дуэтом согласия (в музыковедческой терминологии), Сидельников утверждает линию романтической любви Голубкова к Серафиме как основную; тема преступления и наказания, связанная с образом Хлудова, уходит на второй план¹³. В финале оперы содержится и скрытый намек на музыкальные предпочтения Булгакова: как известно, одним из любимых произведений писателя была *Аида* Дж. Верди. Заканчивая оперу любовным дуэтом, Сидельников повторяет финал *Аиды* (замечу, что завершение дуэтом не характерно для оперного жанра в целом).

Для преодоления вышеупомянутых недостатков жанра литературной оперы Сидельников обращается к особому типу организации музыкальной ткани. Композитор объединяет ее в три крупных интонационных группы: лирическую, трагедийную и комическую, содержательное поле которых расширяют дополнительные модальности. В опере есть персонажи, чей интонационный облик всегда сохраняет семантику только одной группы: Голубков и Серафима – лирическая (лирико-романтическая) сфера, Корзухин, архиепископ Африкан и Грек-донжуан – комическая (пародийно-гротесковая). У других персонажей интонационная сфера, при всей ее сосредоточенности в одной группе, все же дополнена другой

¹² Имеются в виду два различных варианта финала пьесы.

¹³ В этой линии Булгаков сохраняет безусловную историческую достоверность – это косвенно подтверждается воспоминаниями А. И. Деникина: «Та исключительная обстановка, в которой приходилось жить и бороться армии, неуловимость и потому возможная безнаказанность многих преступлений – давали широкий простор порочным, смущали неуравновешенных и доставляли нравственные мучения чистым» (А. И. Деникин, *Поход и смерть генерала Корнилова*, Ростов-на-Дону 1989, с. 65).

модальностью. У Люськи сочетаются лирическая и ироническая, у Хлудова – трагедийная и лирическая (лирико-романтическая), в партии Чарноты присутствуют все три (лирическая, трагедийная и комическая).

Круг интонаций в опере, безусловно, оригинален, но оригинальность эта кроется собственно не в самом языке, а в его парадоксальном для советского композитора 80-х годов XX века эстетическом обосновании. Композитор Ираида Юсупова, обучавшаяся в классе Сидельникова, в одной из бесед назвала его первым автором, который открыл в СССР законы постмодернизма в музыке. Включение разнородных интонационных элементов – джазовых и шлягерных оборотов, романтических идиом (лейтмотив Серафимы), клише советского музыкального быта (к примеру, туш, сопровождающий в СССР всякого рода награждения, в сцене тараканьих бегов) – все это говорит о чертах концептуализма, для которого характерно использование любых элементов, направленных на достижение определенной художественной цели, а не поиск самобытного интонационного строя. Другая примета постмодернистского мышления Сидельникова – интертекстуальные связи, которые выявляет анализ музыкального тематизма оперы.

В опере создана развернутая система лейтмотивов, и можно сказать, что она канонична. Лейтмотивы, характеризующие действующих лиц, образуют тематические арки, появляются как прием косвенной характеристики в партиях других персонажей. Особенно показателен в этом отношении лейтмотив Серафимы, звучащий в партиях самой героини, Голубкова, Чарноты, Хлудова, а также в оркестре – там, где речь заходит о Серафиме. В опере есть также лейтмотивы Голубкова, Корзухина, Люськи, коммунистов и др. Над всем царит лейтмотив сна-тьмы – колеблющийся, мерцающий, напоминающий марево болезни, обычно звучащий в конце сна-картины. Безусловно, в этом обнаруживается стремление автора оперы драматургически скрепить текст пьесы Булгакова, в котором ослаблены причинно-следственные связи, а художественное пространство дискретно. Перемещение в пространстве и времени, от одного действующего лица к другому, быстрая смена кадров укрепляются в опере тематическими арками, которые создаются лейтмотивной системой, а также темами-реминисценциями.

Сидельников следует не только за литературным текстом пьесы, он тщательно повторяет за Булгаковым ее музыкальную партитуру: хор монахов, модный гимназический вальс, егерский марш, голос муэдзина, шарманочная *Разлука*, *Светит месяц*, *Жили двенадцать разбойничков*, рефрен арии Томского из *Пиковой дамы* Чайковского, и др. Но здесь

в интерпретации музыкальных ремарок пьесы Сидельников проявляет большую свободу. К примеру, цитируя Чайковского на слова *Три карты*, он, тем не менее, не вводит музыкальной цитаты на текст *Графиня ценю одного рандеву*, так же, как и на текст *Получишь смертельный удар ты*.

В результате интерпретации Сидельникова звуковое пространство оперы оказывается иерархичным. Сохраненный булгаковский текст, безусловно, определяет ее смысл, однако имманентный музыкальный ряд создает второй план, своего рода комплементарную полифонию. Е. И. Чигарева, крупный российский музыковед, в своих работах об операх Моцарта определила этот комментирующий пласт термином «невербальная семантика»¹⁴. В нем скрыто авторское отношение Сидельникова к героям пьесы Булгакова. Есть в опере и третий план: это воплощение «странной симфонии» – музыкальной партитуры пьесы Булгакова.

В заключении вернусь к попытке обозначить интерпретацию жанра пьесы в опере. Как известно, общепринятое определение *Бега* – трагикомедия; есть также другие, но близкие ему: фантазмагория, сатирическая трагедия, сатирическая комедия, трагифарс.

Если бы мы взглянули на оперу Сидельникова из XVIII века, то, возможно, могли бы определить ее жанр как *dramma giocoso*, «веселая драма» – так, к примеру, назвали оперу *Дон Жуан* ее авторы – В. А. Моцарт и либреттист Да Понте. Однако и в пьесе, и, следовательно, в опере *Бег*, несмотря на смешение высокого и низкого, трагедийного и комического, слишком силен социально-исторический аспект, что не позволяет определить ее жанр подобным образом. Это и не лирико-психологическая музыкальная драма – для нее не характерны гротеск и пародия. В статье о Булгакове К. Рудницкий назвал *Бег* «странной» пьесой на том основании, что она «начинается как трагедия и кончается откровенным фарсом»¹⁵. Вероятно, именно такое определение адекватно отражает жанровую интерпретацию пьесы Булгакова в одноименной опере Сидельникова – об этом свидетельствуют откровенно шлягерные интонации финального дуэта Серафимы и Голубкова.

Бег Сидельникова – редкий пример обращения к типу литературной оперы – безусловная творческая удача автора. В тонкой интерпретации сюжетного многоголосия булгаковской пьесы в опере Сидельникова раскрылась общность философских и этических взглядов писателя и композитора.

¹⁴ См. об этом: Е. И. Чигарева, *О невербальной семантике в музыке Моцарта*, в кн.: *Семантика музыкального языка*, Москва 2004, с. 223–227.

¹⁵ К. Рудницкий, *М. Булгаков*, в кн.: *Вопросы театра*, Москва 1966, с. 127–143.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

Татьяна Степновска*

Польша

ПЬЕСА БАГРОВЫЙ ОСТРОВ МИХАИЛА БУЛГАКОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТУДЕНЧЕСКОГО ТЕАТРА «ОДУВАНЧИК»

Творчество Михаила Булгакова вызывает живой интерес у каждого поколения студентов. На лекциях по современной русской литературе рассматривается обычно проза писателя (*Мастер и Маргарита*, *Собачье сердце*, иногда *Белая гвардия*), а драматургия, к сожалению, остается вне поля зрения студентов. В 2002 году вместе с группой слушателей моих лекций в Лодзинском университете я организовала студенческий любительский театр «Одуванчик»¹ и предложила поставить пьесу Булгакова *Багровый остров. Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами* (2005 год). Пьеса заинтересовала молодых актеров своим динамичным сюжетом и юмором, показалась им во многих

* *Tatiana Stepnowska* – доктор филологических наук (doktor habilitowany), экстраординарный профессор Лодзинского университета.

¹ История студенческого театра «Одуванчик» представлена мной в статье: *Teatr studencki, czyli radość tworzenia*, в кн.: *Interdyscyplinarność w glottodydaktyce. Język – Literatura – Kultura*, Пlock 2007, с. 329–336. См. также: *Teatr «Dmuchawiec»* – Archiwum, <<http://www.rusinst.uni.lodz.pl/?q=node/163>>.

отношениях злободневной благодаря универсальности своей тематики и проблематики.

Выбор текста не был случайным, учитывая исторический контекст. В 1999 году Польша вступила в НАТО и поддержала бомбежки Югославии (1999 год), интервенцию войск Североатлантического блока в Афганистан (2001 год) и в Ирак (2003 год). В 2004 году Польша вступила в Европейский союз. Все эти события сопровождались острой полемикой в польском обществе, в процессе которой на поверхности вновь оказались вопросы о сущности колониализма, революций и моральном кодексе политической элиты.

В таком контексте пьеса Булгакова оказалась необычайно созвучной нашей современности, ведь она рассказывает не только о сложностях театральной жизни в советской России 20-х годов XX века, но и в сатирическом плане изображает ход февральской и октябрьской революций 1917 года, гражданскую войну, выводя на первый план универсальные вопросы о смысле революционных переворотов, о свободе творчества, проблеме добра и зла во всех аспектах жизни человека и общества.

Знакомясь с историей создания и постановки пьесы, студенты имели возможность не только углубить свои знания о биографии Булгакова, но и лучше понять скрытые в пьесе подтексты, автобиографические мотивы, а в процессе актерской игры – прочувствовать всю многогранность и тонкие штрихи образов героев, лучше понять реалии советской действительности, а также сущность рождавшейся тоталитарной системы.

Багровый остров, как и другие произведения Булгакова, не соответствовал требованиям, предъявляемым к социалистическому искусству. Пытаясь предупредить упреки в адрес автора *Багрового острова* и Камерного театра, в котором 11 декабря 1928 года состоялась первая постановка пьесы, режиссер Александр Яковлевич Таиров накануне премьеры так определил на страницах «Жизни искусства» (№ 49 за 1928 год) смысл драмы: «*Багровый остров* – спектакль, задача которого является путем сатиры ниспровергнуть готовые пустые штампы как общественного, так и театрального порядка»². Подобно другим драматургическим произведениям Булгакова, *Багровый остров* долго не продержался на подмостках московского театра. В 1929 году цензура вычеркнула пьесу из репертуара (за это время она прошла более 60 раз), несмотря на то что в постановке спектакля участвовала почти вся театральная труппа. Текст пьесы при жизни Булгакова не публиковался; впервые *Багровый остров*

² Цит. по: Б. В. Соколов, *Булгаков. Энциклопедия. Персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья*, Москва 2007, с. 43.

был издан в США в 1968 году, а на родине писателя – лишь в 1987 году, в 8-м номере журнала «Дружба народов». Как отмечает Лидия Яновская, «толчком для замысла [пьесы. – Т. С.] стал фельетон Булгакова *Багровый остров* (подзаголовок: *Роман тов. Жюль Верна с французского на эзоповский перевод Михаил А. Булгаков*), опубликованный в литературном приложении к „Накануне” весною 1924 года»³.

Судьбу *Багрового острова* решил сам Сталин, однако не без активного участия коллег Булгакова по перу, обидевшихся на него за то, что его сатира «пародировала идеи и мотивы спектаклей и пьес того времени»⁴. В декабре 1928 года к вождю обратились с письмом сотрудники творческого объединения «Пролетарский театр» В. Билль-Белоцерковский, А. Глебов, Б. Рейх и др.

Творцы явно «стучат» на Булгакова, облекая свою озабоченность в гневную форму недоумения: «Как расценивать фактическое „наибольшее благоприятствование” наиболее реакционным авторам (вроде Булгакова, добившегося постановки четырех явно антисоветских пьес в трех крупнейших театрах Москвы (*Дни Турбиных* – Художественный, *Зойкина квартира* – Вахтангова, *Багровый остров* – Камерный, и *Бег* – готовится в Художественном [...]); при том пьес, отнюдь не выдающихся по своим художественным качествам, а стоящих, в лучшем случае, на среднем уровне)? О „наибольшем благоприятствовании” можно говорить потому, что органы пролетарского контроля над театром фактически бессильны по отношению к таким авторам, как Булгаков»⁵.

В ответ на данное послание 1 февраля 1929 года Сталин написал письмо Билль-Белоцерковскому, в котором советовал писателям создать настоящие «левые» пьесы, «великодушно» замечая, что:

Дело не в запрете, а в том, чтобы шаг за шагом выживать со сцены старую и новую непролетарскую макулатуру в порядке соревнования, путем создания могущих ее заменить настоящих, интересных, художественных пьес советского характера. А соревнование – дело большое и серьезное, ибо только в обстановке соревнования можно будет добиться сформирования и кристаллизации нашей пролетарской художественной литературы⁶.

³ Л. Яновская, *Комедиант господина и господин комедианта. Пьеса гражданина Жюль Верна*, <http://tpuh.narod.ru/yanovsk14_4.htm>. См. также: Б. В. Соколов, *Багровый остров*, в кн.: он же, *Булгаков. Энциклопедия...*, с. 45–46. Здесь особое внимание отводится вопросом генеалогии литературных героев фельетона.

⁴ В. В. Новиков, *Михаил Булгаков – художник. Булгаков – драматург*, <<http://lib.rin.ru/doc/i/75198p9.html>>.

⁵ Ю. Алексеев, *Сталин и Булгаков*, <<http://prometej.info/new/history/676-stalin-i-byulgakov.html>>.

⁶ Там же.

В указанном письме Сталин называет пьесу Булгакова «макулатурой», Камерный театр «буржуазным», после чего, естественно, спектакль был запрещен. Пытаясь защищаться, Булгаков в письме советскому правительству сообщил:

Советская пресса, заступаясь за Главрепертком, написала, что *Багровый остров* – пасквиль на революцию. Это несерьезный лепет. Пасквиля на революцию в пьесе нет по многим причинам, из которых за недостатком места я укажу одну: пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать НЕВОЗМОЖНО. Pamфлет не есть пасквиль, а Главрепертком – не революция. Но когда германская печать пишет, что *Багровый остров* – это «первый в СССР призыв к свободе печати» («Молодая Гвардия» 1929, № 1), – она пишет правду. Я в этом сознаюсь. Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, мой писательский долг, также как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что если бы кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода⁷.

Из сказанного следует, что автор *Багрового острова* считал пьесу памфлетом, т. е. произведением, «для которого характерны злободневность, резкое обличение, направленное против какого-либо общественно-политического явления, государственной, философской или эстетической системы, или какого-либо влиятельного в обществе деятеля»⁸. Пасквиль является особого рода памфлетом, содержащим в себе «заведомую ложь». Называя пьесу пасквилом, гонители Булгакова подчеркивали тем самым отсутствие в ней правды и наличие клеветы. С этой точки зрения *Багровый остров* был язвительным доносом на советскую действительность. Время показало, однако, что оценка, которую дал Булгаков окружающему его миру, была справедливой и дальнозоркой. Булгаковское требование отмены в СССР цензуры осуществилось лишь 12 июня 1990 года, когда вышел закон *О печати и других средствах массовой информации*. В декабре 1993 года отсутствие цензуры было закреплено Конституцией Российской Федерации.

Пьеса Булгакова написана для профессионального театра. Она состоит из пролога, 4-х действий и эпилога. Ее постановка требует большого количества актеров: более двадцати основных мужских ролей и две женские (Лидия Иванна – она же леди Гленарван) и Бетси – горничная леди

⁷ М. Булгаков, *Жизнеописание в документах*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 8, Санкт-Петербург 2002, с. 282–283.

⁸ *Памфлет*, в кн.: *Словарь литературных терминов*, <<http://litterms.ru/p/188>>.

Гленарван), кроме того, гвардия арапов, красные туземцы и туземки, гарем Сизи-Бузи, английские матросы, музыканты, театральные школьники, парикмахеры и портные. Действие пьесы происходит в театре Геннадия Панфиловича, который получает от драматурга Дымогацкого экземпляр пьесы *Багровый остров*. Однако критик (а точнее, цензор), который должен оценить пьесу, уезжает на курорт, и поэтому труппа решает провести генеральную репетицию, хотя никто из актеров не знает сценария.

Стержневую часть произведения составляет пьеса Дымогацкого. Именно она стала материалом для студенческой постановки *Багрового острова*, так как образует относительно самостоятельное целое, которое без большого ущерба можно было сократить и сыграть за один час (как доказывает опыт, оптимальное время для любительских спектаклей). Прежде всего необходимо было сократить количество ролей до 13-ти, а также адаптировать эти роли под актерский состав (представленный главным образом студентками): некоторые мужские роли исполняли девушки, например, роли лорда Эдуарда Гленарвана, Жака Паганеля – члена географического общества, Тохонги – арапа из гвардии, влюбленного в Бетси – горничную леди Гленарван, говорящего попугая. Роль повелителя острова Сузи-Бузи Второго тоже сыграла студентка, однако в этом случае текст пьесы был соответствующим образом переделан. С точки зрения замысла писателя пол властелина острова не играл существенной роли. Более того, появление Сузу-Бузи Второй дополнительно подчеркнуло лукавство и хищность проходимца Кири-Куки, который все время стремился на сцене ухаживать за Сузи, чем она была очень довольна. Студенты решили, что Жак Паганель сыграет роль влюбленного в лорда мужчину, проявляющего свои чувства деликатно и несмело. Это дополнительно объясняло увлечение его жены молодым Кири-Куки.

Студенты создавали художественные образы героев, стараясь максимально использовать свои физические данные для усиления комического эффекта. Например, Тахонга – девушка низкого роста и плотного телосложения – приблизила свой персонаж к образу бравого солдата Швейка. Появляясь в доме лорда вместе с другими островитянами, она ведет себя за столом бесцеремонно, в какой-то момент даже кладет на него ногу.

Актеры, играющие лорда и леди Гленарван, не подходили друг к другу по комплекции: рядом с довольно высокой и полной леди появлялся маленький хрупкий лорд. Однако при всех различиях они одинаково жадные и хитрые люди, мечтающие завладеть необыкновенным жемчугом, добываемым красными жителями острова. Будучи типичными колонизаторами, как и Паганель, лорд и леди Гленарван стремились получить

жемчуг по минимальной цене, понимая, что безграмотная и не знающая реалий Англии Сузи-Бузи Вторая не понимает настоящей его стоимости. Королева острова, в принципе, такая же ничемная личность, как и представители европейской элиты. Сузи беспощадно эксплуатирует служанку Бетси, коренных жителей острова, что в результате приводит к бунту. После гибели королевы во время извержения вулкана власть переходит в руки проходимца Кири-Куки, который притворяется другом краснокожих туземцев.

Почти полностью был воспроизведен студентами диалог между Кири-Куки и генералом Ликки-Тикки, так как в своей постановке они стремились выдвинуть на первый план вопрос о безнравственности людей, стремящихся к власти. Студенты удачно разрешили проблему массовых сцен. Поскольку краснокожих туземцев в спектакле было только трое (лидеры туземцев – Кай-Кум и Фарра-Тетте и один дополнительный в роли их посланника), голоса народа, например, во время пропагандистской речи Кири-Куки раздавались за кулисами, а на сцене оставался лишь он вместе с Фарра-Тетте.

Поскольку принять участие в спектакле мог каждый желающий, среди актеров была и студентка с Украины, которая довольно плохо владела польским языком. Она сыграла роль попугая, погрешности в речи которого воспринимались зрителями как нечто естественное и отвечающее режиссерскому замыслу. Решение поставить *Багровый остров* в переводе (раньше спектакли шли, главным образом, на русском языке) было связано с желанием заинтересовать пьесой Булгакова как можно больше жителей Лодзи, так как премьера входила в программу ежегодного городского Фестиваля науки, техники и искусства.

Зрители восприняли спектакль доброжелательно, понимая, что любительство актеров компенсируется азартом и эмоциональностью их игры. Студенты старательно подготовили спектакль: не только добросовестно выучили текст, но сыграли свои роли тонко, с чувством, обсуждая на многочисленных репетициях работу коллег, пытаясь вместе найти как можно более интересные художественные решения. По словам Д. Мухи:

Лишенные условностей встречи становятся источником творческого вдохновения, создавая возможность поверить, что искусство рождается на наших глазах везде, где мы находимся. Это не табу, но частица нашей действительности, обладающая ценностью и красотой⁹.

⁹ D. Mucha, *Pozaprogramowe formy kultury literackiej studentów polonistyki*, Piotrków Trybunalski 2006, с. 36. Перевод мой. – Т. С.

Все это способствовало воспитанию у студентов умения работать в коллективе, отстаивать свою точку зрения, стимулировало их самостоятельный творческий поиск, создавая каждому из них возможность осознать свой творческий потенциал. С точки зрения педагогики

Творческое саморазвитие студентов вуза средствами любительского театрального искусства – это креативный, осознаваемый, целенаправленный процесс реализации собственных потенциальных возможностей, способствующий становлению личности студента в духовном освоении окружающего мира и протекающий в специфических условиях театрально-педагогической среды¹⁰.

Однако любительский театр может создать возможности для развития способностей не только студентам, одаренным сценическим талантом. В «Одуванчике» охотно участвовали и обучающиеся, которые проявляли организаторские и художественные способности. Это был своего рода «технический персонал» театра (два студента). На их плечи легли обязанности по ведению документации, в том числе и финансовой, театра, создание декораций, световое, звуковое и музыкальное оформление спектакля. Например, в *Багровом острове* зрители получили возможность увидеть извержение вулкана. Поддержку театру оказали и сотрудники лодзинского Нового театра (Teatr Nowy w Łodzi): «Одуванчик» мог пользоваться театральной костюмерной, что очень пригодилось при создании образов капитана Гаттераса, лорда и его жены Бетси, Паганеля, попугая. Остальные студенты приготовили свои наряды самостоятельно, с большим чувством юмора, понимая, что булгаковский сатирический текст допускает возможность экспериментировать в этой области.

В постановке студентов пьеса Булгакова прозвучала по-новому. Она оказалась прекрасным и заставляющим задуматься материалом для внеаудиторной работы с молодежью. 24 мая 2005 года (через месяц после лодзинской премьеры) студенты сыграли спектакль в настоящем профессиональном театре в Плоцке (Драматический театр имени Ежи Шпаянского) в поддержку больной раком студентки Государственной высшей школы города Плоцка.

«Одуванчик» не имел права зарабатывать деньги. Он существовал на скромные средства, выделяемые Лодзинским университетом, но мог участвовать в благотворительных мероприятиях. Участие в сборе средств для больной девушки не только придавало студентам энтузиазм, но и но-

¹⁰ П. И. Коздаев, *Творческое саморазвитие студентов вуза средствами любительского театрального искусства. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук*, Тамбов 2005, <<http://www.disserr.ru/contents/221189.html>>.

вый – общественно-полезный – смысл их бескорыстному труду, за который единственной наградой были аплодисменты зрителей и реализация потребности играть на сцене текст любимого писателя.

Занятия в театре «Одуванчик» принесли определенные положительные научные результаты. Большинство членов театральной группы успешно защитило магистерские работы по современной русской литературе, две студентки поступили в очную аспирантуру, а еще две стали преподавателями русского языка в Институте русистики Лодзинского университета.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

Гжегож Пшебинда*

Польша

ДРУГАЯ ЖИЗНЬ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Переведенная на польский книга Бориса Соколова *Булгаковская энциклопедия* содержит более сотни информативных статей, подробнейшую хронику жизни и творчества писателя, почти двести фотографий¹. Статьи посвящены как реальным людям (родителям, двум братьям, трем сестрам, трем женам, Ленину, Сталину, Троцкому, Бухарину), так и литературным персонажам (Абадонне, Берлиозу, Иешуа Га-Ноцри, Понтию Пилату, Жоржу Бенгальскому). Есть здесь и такие статьи, как *Кант Иммануил*, *Масонство*, *Демонология*, *Нехорошая квартира*, *Великий бал у сатаны*, *Христианство*. Обстоятельно говорится обо всех важнейших произведениях писателя – от *Адама и Евы*, *Блаженства* и *Белой гвардии* до *Мастера и Маргариты* и *Кабалы святош*. Особую группу составляют статьи о русских мыслителях первой половины XX века – Николае

* *Grzegorz Przebinda* – профессор, доктор наук (profesor zwyczajny doktor habilitowany), заведующий кафедрой культуры восточных славян в Институте восточнославянской филологии Ягеллонского университета в Кракове.

¹ В. Sokołow, *Michail Bulhakow. Leksykon życia i twórczości*, tłum. A. Wołodźko-Butkiewicz, I. Krycka, J. Skrunda, Warszawa 2003.

Бердяеве, Павле Флоренском, Льве Шестове, – личностях, которые, по мнению Соколова, существенно повлияли на представления Булгакова о Боге, человеке и сатане. Каждый читатель найдет в этой энциклопедии что-то для себя, независимо от степени знакомства с писателем и его творчеством. Некоторые сведения могут стать полной неожиданностью даже для посвященных.

Украинцы, евреи и польский вопрос

Генрик Сенкевич (1846–1916) – один из немногих иностранных писателей, о котором Соколов написал отдельную статью. Исследователь установил, что имя автора *Огнем и мечом* упоминается в произведениях Булгакова только один раз, в *Белой гвардии*, зато в очень примечательном историческом контексте. Говоря о крестьянских восстаниях на Украине в 1918 году, Булгаков пишет: «И в польской красивой столице Варшаве было видно видение: Генрик Сенкевич стал в облаке и ядовито ухмыльнулся»². Эта сцена, как убедительно доказывает автор энциклопедии, непосредственно восходит к трагическому образу из самых первых фраз романа *Огнем и мечом*, где Сенкевич в апокалиптических красках рисует восстание Хмельницкого:

Над Варшавой являлись в облаке могила и крест огненный, по каковому случаю назначалось поститься и раздавали подавание, ибо люди знающие пророчили, что мор поразит страну и погибнет род человеческий³.

В начале *Белой гвардии*, в самом первом абзаце, находим переключку с Сенкевичем:

Велик был год и страшен был год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды; звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный дрожащий Марс⁴.

Сенкевич наделен у Булгакова даром Кассандры, а его трагические предсказания о судьбе Украины, сделанные на основе событий, произошедших в середине XVII века, сбылись в 1918 году в Советской России. Известно, что автор *Огнем и мечом* считал возможным политический

² Б. Соколов, *Булгаковская энциклопедия*, Москва 1997, с. 418; М. Булгаков, *Белая гвардия*, в кн.: он же, *Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита*, Москва 1973, с. 73.

³ Б. Соколов, *Булгаковская...*, с. 418.

⁴ Там же, с. 418; М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 13.

альянс украинских казаков с Польшей, Булгаков же был против любых попыток отделения Украины от России. Тем не менее, оба писателя – и польский, и русский – одинаково оценивали вектор народного движения на Украине – как бунт, ведущий народ к гибели. Булгаков опирался на впечатления от нескольких дней службы в частях Семена Петлюры, куда он был насильно мобилизован в феврале 1919 году в Киеве. Будущий писатель был поражен тем, с какой легкостью петлюровцы переходят на сторону большевиков, и относился к ним как к бандам обычных уголовников, воюющих за свои собственные интересы и с одинаковой враждебностью относящихся ко всем: белым, красным, немцам, полякам и даже к самому Петлюре. К атаману Булгаков тоже относился крайне негативно и поэтому показал его в *Белой гвардии* как человека, знакомого с нечистой силой. Камера, из которой в романе освободили Петлюру, обозначена номером 666 (из статьи *Петлюра Семен*)⁵. Что же касается Сенкевича, Соколов обращает внимание на еще одно его произведение – роман *Омуты* (1909–1910), который мог повлиять на оценку в *Белой гвардии* тех идейно-политических доктрин начала XX века, которые вдохновляли и поддерживали всякие бунты масс, уничтожив впоследствии и интеллигенцию, и сами эти массы:

В *Белой гвардии* изображение стихии крестьянского мятежа на Украине перекликается не только с *Огнем и мечом*, но и с *Омутами*. Здесь Сенкевич под впечатлением событий революции 1905–1907 гг. и постепенного погружения всего мира в пучину военной конфронтации, приведшей в конце концов к первой мировой войне, гениально предвидел потрясения и страдания, выпавшие на долю человечества в XX в. Он показал опасность доктрин, могущих спровоцировать массовый стихийный взрыв возмущения черни, а также безразличие носителей этих доктрин к судьбе народа, к жизням людей, от имени и во имя которых они выступают. Героиня романа, 16-летняя скрипачка Марина Збытовская гибнет во время революционного погрома, защищая свою скрипку. Эта смерть становится как бы следствием нигилистических идей, проповедуемых влюбленным в Марину и застрелившимся после ее смерти студентом Ляскевичем⁶.

В 1989 году булгаковедов всего мира облетело сенсационное известие: в архивах Лубянки найден булгаковский дневник *Под пятой*, о существовании которого, конечно, было известно, но считалось, что он не сохранился. Этот дневник писатель вел в 1923–1925 годах. В мае 1926-го он был конфискован агентами ОГПУ. Позже, в 1929, его в конце кон-

⁵ Б. Соколов, *Булгаковская...*, с. 569–570.

⁶ Там же, с. 418–419.

цов вернули автору, а тот сразу его сжег... Но «рукописи не горят»... В ОГПУ, как оказалось, не только перефотографировали все три тетради воспоминаний, но даже приказали перепечатать их на машинке. Именно эту копию и нашли в 1989–1993 гг. в архивах «Лубянки».

Соколов утверждает, что некоторые места в дневнике носят антисемитский характер («свойственный Булгакову бытовой анисемитизм»). Писатель, например, постоянно отмечает, что тот или иной антипатичный ему человек – еврей (так он отзывается, в частности, об издателе *Белой гвардии* Захаре Каганском или о некоторых руководителях берлинского издательства «Накануне»). Писатель осуждает французского премьер-министра Эдуарда Эррио (1872–1957), который «этих большевиков допустил в Париж», и объясняет это его «еврейским происхождением» (добавим, что на самом деле это не так)⁷. Булгакова оскорбляет воинственный атеизм большевиков, их глумление над христианством, особенно статьи, печатавшиеся в журнале «Безбожник», где Иисуса рисовали в самых черных красках. Нападки на Христа Булгаков также объясняет еврейским происхождением авторов «Безбожника»⁸.

⁷ Там же, с. 379. Вот запись Булгакова из дневника *Под пятой*, сделанная в ночь с 20 на 21 декабря 1924 года: «Теперь очередь французам. Мосье Красин с шиком поднял на Rue de Grenelle красный флаг на посольстве. Вопрос ставится остро и ясно: или Красин со своим полпредством разведет бешеную пропаганду во Франции и одновременно с этим постарается занять у французам денег, или французам раскусят, что сулит флаг с серпом и молотом в тихом квартале Парижа. Вернее второе. В прессе [видимо, французской. – Г. П.] уже началась бешеная кампания не только против большевиков московских и парижских, но и против французского премьера Эррио, который этих большевиков допустил в Париж. У меня нет никаких сомнений, что он еврей. Люба [Белозерская. – Г. П.] мне это подтвердила, сказав, что она разговаривала с людьми, лично знающими Эррио. Тогда все понятно» (М. и Е. Булгаковы, *Дневник Мастера и Маргариты*, Москва 2004, с. 45). В общем Булгаков, конечно, имеет здесь в виду факт признания de iure советского правительства Францией (в телеграмме от 28 октября 1924 года премьер Эррио председателю Совнаркома и народному комиссару иностранных дел) и впоследствии открытие советского посольства в Париже. Первым советским полпредом в Париже был в 1924 году Леонид Красин (1870–1926), кстати, инициатор сохранения мумии Ленина и возведения Мавзолея на Красной площади.

⁸ Б. Соколов, *Булгаковская...*, с. 581. Из дневника Михаила Афанасьевича Булгакова от 5 января 1925 года: «Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера „Безбожника“, был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее: ее можно доказать документально – Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Нетрудно понять, чья это работа. Этому преступлению нет цены. [...] Большинство заметок в „Безбожнике“ подписаны псевдонимами. „А сову эту я разьясню“» (М. и Е. Булгаковы, *Дневник Мастера и Маргариты...*, с. 55–56).

Соколов умело реконструирует отношение Булгакова к полякам. Трудно было бы ожидать от писателя симпатий к Польше после того, как в 1920 году армия Пилсудского оккупировала его родной Киев – тем не менее, в его текстах сквозит уважение и даже восхищение рыцарством старой польской шляхты. В 1936 году Булгаков написал либретто к опере Бориса Асафьева *Минин и Пожарский*, в основе сюжета которой было нападение Польши на Россию в начале XVII века. Власти тут же обвинили писателя в том, что он не любит русский народ: поляки в его либретто вышли слишком уж привлекательными. В 1938 году польские сцены одна за другой были изъяты из радиомонтажа оперы. Соколов пишет, что конфликт в либретто легко ассоциировался с гражданской войной в России: лагерь поляков – с белыми, а ополчение Минина и Пожарского – с красными. Наверное, поэтому Булгаков изобразил поляков определенно не без доли благородства, точно так же, как когда-то белогвардейцев в *Днях Турбиных*⁹.

Роман с морфием

В энциклопедии Соколова описано немало драматических событий. В марте 1917 года Михаил Булгаков, направленный работать врачом в провинцию, заразился дифтерией. Ему сделали прививку и, чтобы смягчить боль, ввели морфий, к которому у Булгакова возникло мгновенное привыкание. Медик и наркоман в одном лице, он выписывал себе нужные рецепты, а покупать по ним морфий гонял свою первую жену, Татьяну Лаппу. Она вспоминала:

Я пошла, нашла аптеку, приношу ему. Кончилось это – опять надо. Очень быстро он его использовал... Ну печать у него есть – «иди в другую аптеку, ищи». И вот я в Вязьме там искала, где-то на краю города еще аптека какая-то. Чуть ли не три часа ходила. А он прямо на улице стоит, меня ждет. Он тогда такой страшный был¹⁰.

Булгаков впрыскивал себе морфий дважды в день. Жене, героически борющейся с его пагубной привычкой, он в отчаянии угрожал револьвером. Но верная Татьяна боролась за мужа и победила. Она постепенно уменьшала дозу наркотика в растворе, и в конце концов ей удалось полностью заменить морфий дистиллированной водой. Сам Булгаков в рассказе *Морфий*, созданном спустя десять лет после описанных со-

⁹ Б. Соколов, *Булгаковская...*, с. 341–347 (статья *Минин и Пожарский*).

¹⁰ Там же, с. 358.

бытий, изобразил состояние наркотического опьянения, приписав его, естественно, своему персонажу:

Первая минута: ощущение прикосновения к шее. Это прикосновение становится теплым и расширяется. Во вторую минуту внезапно проходит холодная волна под ложечкой, а вслед за этим начинается необыкновенное прояснение мыслей и взрыв работоспособности. Абсолютно все неприятные ощущения прекращаются. Это высшая точка проявления духовной силы человека. И если бы я не был испорчен медицинским образованием, я бы сказал, что нормальный человек может работать только после укола морфием¹¹.

В *Мастере и Маргарите* тоже есть наркотические реминисценции. Мы – уже зная подробности жизни писателя – сможем обнаружить их в эпилоге романа. Прежний Иван Бездомный превратился в солидного профессора Ивана Николаевича Поньрева, сотрудника Института истории и философии. Как эмпирик и реалист, профессор прекрасно осознаёт, что в молодости он стал жертвой шайки гипнотизеров. В конце концов ему все же удалось избавиться от дьявольского наваждения. Почему же каждое весеннее полнолуние его по-прежнему влечет на Патриаршие пруды, а оттуда в арбатские переулки к старому особняку в готическом стиле? После он возвращается домой совсем больной, ища успокоения рядом с верной женой:

И возвращается домой профессор уже совсем больной. Его жена притворяется, что не замечает его состояния, и торопит его ложиться спать. Но сама она не ложится и сидит у лампы с книгой, смотрит горькими глазами на спящего. Она знает, что на рассвете Иван Николаевич проснется с мучительным криком, начнет плакать и метаться. Поэтому и лежит перед нею на скатерти под лампой заранее приготовленный шприц в спирту и ампула с жидкостью густого чайного цвета.

Бедная женщина, связанная с тяжело больным, теперь свободна и без опасений может заснуть. Иван Николаевич теперь будет спать до утра со счастливым лицом и видеть неизвестные ей, но какие-то возвышенные и счастливые сны¹².

Ибо во сне ему приснится то, что он когда-то видел наяву: бессмертные образы и сцены из романа Мастера об Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате.

¹¹ Там же, с. 359; М. А. Булгаков, *Морфий*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1: *Записки юного врача. Белая гвардия. Рассказы. Записки на манжетах*, Москва 1989, с. 159.

¹² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Белая гвардия...*, с. 810–811.

Шифры и контекст Книги

В своей энциклопедии Соколов больше всего места отвел, естественно, *Мастеру и Маргарите*. Статей, посвященных роману, насчитывается около пятидесяти – *Мастер, Маргарита, Бегемот, Коровьев-Фагот, Барон Мейгель, Никанор Иванович Босой, Иван Бездомный, Театр Варьете, Стравинский, Лиходеев...* Соколов докапывается буквально до всего: до прототипов персонажей, происхождения имен, источников, которыми пользовался Булгаков. Га-Ноцри – одно из имен Христа, которое упоминается в Талмуде и означает «Назарянин». Автор энциклопедии раскрывает, каким образом это имя проникло на страницы романа. Оказывается, впервые, как утверждает вооруженный знаниями эпохи и архивов Соколов, оно встретилось Булгакову в пьесе Сергея Чевкина *Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины* (1922), а позже – в работе Фридерика В. Фаррара *Жизнь Иисуса Христа* (1873). Автор *Булгаковской энциклопедии* раскрывает и другие тайны Булгакова, расшифровывает имена его библейских персонажей и демонов из свиты Воланда, отыскивает сюжеты и мотивы, восходящие к *Фаусту*, раскрывает большинство прообразов гостей, явившихся на Великий бал у сатаны. Интересно, что, изображая этот бал, Булгаков опирается не только на описания средневекового шабаша ведьм, но и на свои впечатления от приема, устроенного в Москве американским послом Вильямом Буллитом 22 апреля 1935 года по случаю национального праздника США. Елена Сергеевна Булгакова, третья жена писателя, вдохновившая его на создание образа Маргариты, вспоминала в дневнике 23 апреля 1935 года:

Бал у американского посла. М. А. в черном костюме. У меня вечернее платье исчерна-синее с бледно-розовыми цветами. Поехали к двенадцати часам. Все во фраках, было только несколько смокингов и пиджаков. [...] Буденный, Тухачевский, Бухарин в старомодном сюртуке, под руку с женой, тоже старомодной. Радек в каком-то туристском костюме. [...] В зале с колоннами танцуют, с хор – прожектора разноцветные. За сеткой – птицы – масса – порхают. Оркестр, выписанный из Стокгольма. М. А. пленился больше всего фраком дирижера – до пят. [...] Часа в три заиграли гармоника и петухи запели. Стиль рюсс¹³.

¹³ Б. Соколов, *Булгаковская...*, с. 139 (статья *Великий бал у сатаны*); М. и Е. Булгаковы, *Дневник Мастера и Маргариты...*, с. 211.

Человек – *res sacra*

Наименее убедительными кажутся те фрагменты, в которых автор энциклопедии пытается вписать Булгакова и его роман в философский контекст эпохи. Бездоказательным представляется сравнение мировоззрения Иешуа Га-Ноцри с анархизмом Бердяева или с принципом Божественного Абсолюта Сергея Булгакова. Стоит ли иррациональный мир *Мастера и Маргариты* выводить из трудов Льва Шестова? (статьи: *Бердяев Николай Александрович, Булгаков Сергей Николаевич, Шестов Лев*). Заметное влияние на Булгакова оказал только Павел Флоренский, но можно ли утверждать, как это делает Соколов, что ключом в интерпретации *Мастера и Маргариты* является цифра три (у Флоренского «имманентная Истине»)?¹⁴ Если Воланд говорит: «Люди, как люди, любят деньги, но ведь это всегда было», – то обязательно ли искать в этих словах отзвуки полемики Булгакова с Кантом и его представлениями о нравственном прогрессе человечества?¹⁵

К счастью, в художественном мире Михаила Булгакова все не так сложно и по-человечески более нам близко. Вот сцена из романа, где Левий Матвей говорит печальным голосом: Мастер не заслужил после смерти света, он заслужил покой. Первоначально казалось, что Булгаков помещает своего героя в дантовское limbo, то есть в первый круг геенны – туда, где находятся души умерших, которым не по их вине закрыт доступ в рай (например, души древних мудрецов и поэтов, живших до Христа). Теперь становится очевидным, что покой в иерархии Булгакова и его Мастера гораздо выше света, в котором все должно расплавиться, слиться в какое-то мучительное единство. В этом оазисе покоя Мастер находит свой вечный дом – великую и недостижимую мечту самого Булгакова в его земной юдоли.

В главе тридцать второй *Прощение и вечный приют* счастливая в постутороннем мире Маргарита говорит Мастеру:

– Слушай беззвучие, [...] слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, – тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой

¹⁴ Б. Соколов, *Булгаковская...*, с. 480 (статья *Флоренский Павел Александрович*).

¹⁵ Там же, с. 238 (статья *Кант Иммануил*).

засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я¹⁶.

Спорной является интерпретация Соколовым *Мастера и Маргариты* в духе манихейства. Ни магия, ни масонские символы, ни демоны не исчерпывают подлинной сути булгаковского шедевра. Все это от силы декорация, красочный фон романа, в центре которого – человек и человеческая свобода. Ключ к пониманию *Мастера и Маргариты* читатель найдет в главе двадцать девятой – *Судьба Мастера и Маргариты определена*. Там дьявол Воланд – герой, в сущности, положительный – защищает от идеолога Левия Матвея (предтечи Сталина) человеческое царство теней, говоря:

[...] не успел ты появиться на крыше, как уже сразу отвесил нелепость, и я тебе скажу, в чем она, – в твоих интонациях. Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое, из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп¹⁷.

Последнее утверждение в 1930-х годах относилось к адептам «исторического материализма» в СССР, а сейчас оно воспринимается как предупреждение об опасности любой утопии. С манихейством и культом сатаны здесь нет ничего общего.

* * *

Особого внимания заслуживает содержательное эссе Алиции Володзько-Буткевич *Булгаков в Польше*, опубликованное в польском издании энциклопедии. Из него мы узнаём, что первым булгаковским произведением, изданным на польском языке, была пьеса о Пушкине *Последние дни*, переведенная в 1949 году Александром Бахрахом, бывшим функционером Союза польских писателей в Таджикистане. Премьера пьесы Булгакова *Кабала святош* состоялась в 1968 году в городе Забже (Верхняя Силезия), а в 1971 году этот спектакль шел в Лодзи. Среди переводчиков Булгакова на польский язык были Земовит Федецкий

¹⁶ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 810–811.

¹⁷ Там же, с. 776.

и Анджей Мандальян. *Кабалу святош* перевел Ежи Помяновский. Судьба этого произведения на польской сцене была очень удачной, ее великолепно поставил Мачей Войтышко, а Мольера с оглушительным успехом сыграл Тадеуш Ломницкий.

Роман *Мастер и Маргарита* переводили на польский язык дважды. Сначала, в 1967 году, – Ирена Левандовская и Витольд Домбровский (переводчики до 1973 года вносили в текст дополнения – по мере появления все более полных вариантов произведения). Потом, в начале 1990-х годов, лучший польский булгаковед Анджей Дравич сделал новый перевод, уступающий предыдущему в стилистическом отношении, хотя и более точный с языковой точки зрения¹⁸. Уже в 1990 году издательство «Оссолинеум» подготовило научное издание первого перевода *Мастера и Маргариты*, снабдив его вступительной статьей Дравича и комментариями автора этих строк¹⁹, – и с этих пор роман Булгакова вошел в Польшу в золотой фонд литературы. Существуют две польских экранизации шедевра Булгакова: *Пилат и другие* (1971, премьера в канун Пасхи 1972-го) Анджея Вайды и телевизионный сериал Мачея Войтышко (1988).

В конце прошлого века «Политика», «Газета выборча» и «Жечпосполита» провели среди читателей опрос с целью выявить самый любимый роман XX века – на первом месте с большим отрывом оказался *Мастер и Маргарита*. В мае 2002 году в Польше была осуществлена новая, пятнадцатая по счету, театральная постановка *Мастера и Маргариты* – режиссера Кристиана Лупы в Кракове. А в середине марта 2004 года режиссер Лукаш Чужа поставил *Мастера и Маргариту* на сцене Театра эстрады в городе Хожув. Волянда играл Мачей Маленчук, известный в Польше музыкант андеграунда, написавший к спектаклю зонги.

Интерес к Булгакову не ослабевает в Польше и в XXI веке.

¹⁸ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przełożył i posłowie napisał A. Drawicz, konsultacja naukowa dr G. Przebinda, Wrocław 1995.

¹⁹ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przekład I. Lewandowska, W. Dąbrowski, wstęp A. Drawicz, oprac. tekstu i przypisy G. Przebinda, Wrocław – Kraków (etc.) 1990.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Татьяна Абрамовна Rogozovskaya**

Украина

ЮБИЛЕЙНОЕ: ДО И ПОСЛЕ ДОМА ТУРБИНЫХ (БУЛГАКОВ, НЕКРАСОВ, ДРАВИЧ)

Решение о создании Музея Михаила Булгакова в Киеве было написано в феврале 1989 года (в год столетия «дома постройки изумительной»), через семь лет после появления мемориальной доски, посвященной писателю.

В 1991 году 100-летие Булгакова (по календарю ЮНЕСКО) отмечали в разных странах мира семинарами, коллоквиумами, собраниями и заседаниями, в Москве – в Колонном зале... А в Киев приехали гости из разных градов, весей и стран и Дом Турбиных¹, который этим именем окрестил Виктор Некрасов; на Андреевском (по роману *Белая гвардия* – Алексеевском) спуске, ровно в 13 часов встретил всех громом среди ясного неба.

В 2011 году, в год 120-летия Михаила Афанасьевича, исполнилось 100 лет со дня рождения Виктора Платоновича Некрасова. Связи Некрасова и Булгакова не только в том, что они «соседи» во времени и про-

* Старший научный сотрудник Литературно-мемориального музея Михаила Булгакова в Киеве.

¹ В. П. Некрасов, *Дом Турбиных*, «Новый мир» 1968, № 8, с. 132–142.

странстве (разделенные двадцатью годами и полутора кварталами древнейшего летописного «Боричева»), «компатриоты». Они явили, «высло-вили» свой киевский патриотизм на страницах книг, переведенных на множество иностранных языков.

По теории «5-й руки» можно при желании выйти на любого человека Земли, один из примеров приводил нам один из самых почетных гостей². Некрасова и Булгакова соединяло множество рук. Елена Сергеевна Булгакова, родные писателя, обитатели Дома Турбиных... Были еще общие друзья и знакомые. Вспомним К. С. Станиславского (Ивана Васильевича в *Записках покойника* и некрасовского экзаменатора в *Маленьких портретах*). Выявление этих связей – через «дом постройки изумительной» – одна из задач выставки, посвященной Виктору Некрасову.

В булгаковском фонде бывшей «Ленинки» (РГБ) хранится несколько фотомонтажей Андреевского спуска, присланных Некрасовым в подарок Е. С. Булгаковой. Все книги В. П. Некрасова должны были уничтожаться (по акту № 220–76). В «с/х» – спецхран – попали и его письма к Е. С. Булгаковой.

У Михаила Булгакова два младших брата (да еще четыре сестры...) оказались в Париже. Старший брат Виктора Некрасова Николай погиб в 1918 году. Николай Некрасов почти ровесник Ивана Булгакова. Может быть, бессознательно Некрасов разыскивал в Париже Ивана Булгакова, о чем потом писал в *Городских прогулках*³. Н. А. Булгаков был награжден французским орденом, как и В. П. Некрасов⁴. З. Н. Некрасова (урожденная Мотовилова) была доктором, о котором и через много лет вспоминали благодарные пациенты. (Вместе с мамой Виктор Некрасов был на похоронах Ахматовой. Потом сожалел, что не отважился с ней познакомиться и уже чуть не в эмиграции узнал, что они с Ахматовой-Горенко родственники по «мотовиловской» линии. Знаменитое ахматовское «Когда человек умирает, / изменяются его портреты. / По-другому глаза

² Резо Габриадзе (1936) – сценарист, художник, создатель Театра марионеток в Тбилиси был у нас в музее со своей женой 29 июня (1999) – их общий день рождения – и подарил рисунок, созданный тут же, на Андреевском спуске, героями которого оказались Пушкин и Булгаков.

³ Впервые в СССР – в журнале «Юность» 1989, № 7, с. 7–31 (посмертно), с предисловием автора. В. Некрасов, *Записки зеваки*, «Континент» 1975, № 4.

⁴ Орден «Изящных искусств и литературы». См.: В. Некрасов, *Как я стал шевалье*, «Звезда» 1989, № 11, с. 67–73; В. Кондырев, *«Все на свете, кроме шила и гвоздя»*. Воспоминания о В. П. Некрасове, Киев – Париж 1972–1987 гг., Москва 2011, с. 527.

глядят, и губы / Улыбаются другой улыбкой»⁵ написано через два месяца после *Памяти М. Б-ва* (март 1940).

«Изменяются» и портреты «дома постройки изумительной». В одной из записных книжек Булгакова сохранилось несколько рисунков. Два из них были «опознаны» Л. Яновской по надписям: «Андреевский спуск» и «Лист каштана». Один удалось опознать мне – это рисунок дома № 13. Булгаков не заходил в него (с 1919), но в Киеве – «здесь у Некрасова ошибка»⁶ – бывал не раз⁷.

«Люба, спасибо за Турбиных!»⁸ – такую надпись сделал автор на своей книге *Первое знакомство* юной художнице, которая создала зимний портрет дома № 13.

Среди многочисленных, совершенно удивительных вещей, прибывших на выставку из Парижа – от Виктора Кондырева, пасынка и друга Некрасова – цикл фотографий. Виктор Леонидович заснял интерьеры Некрасовской квартиры в Париже по указаниям Виктора Платоновича: «И это снимки, и вот это...».

Снимки были сделаны в 1985 году и вполне отразили артистическую натуру создателя интерьеров. Те же интерьеры на снимках, сделанных спустя два года, 3 сентября 1987 – в день смерти Некрасова – явно показывают, что вещи, книги, игрушки застыли, покинутые хозяином дома навсегда. Фотографии кабинета Булгакова стали уже «классическими», как и он сам стал «классиком», если воспользоваться формулой Анджея Дравича⁹.

Буча – там прошло «беспечальное детство» Булгакова. Там же, в доме потомков художника Пимоненко после войны бывал Некрасов.

Булгаковских рисунков известно не так много, но они частично опубликованы¹⁰ (подписанная «Эм-бэ» замечательная «Карикатура» опубликована племянницей и крестницей писателя Е. А. Земской). Впрочем,

⁵ А. Ахматова, «Когда человек умирает...», в кн.: она же, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Москва 1986, с. 186.

⁶ В. Нелли, *Мольер*, архив Музея театрального, музыкального и киноискусства, Киев.

⁷ 1923 (*Киев-город*); 1934 (фото 20 августа на Владимирской горке); 1936 (*Записная книжка*, ОР РГБ, Ф. 562-17-16 с записями делового характера: имена, адреса, телефоны, дата и время выезда из Киева в Москву и т. д.).

⁸ В. Некрасов, *Первое знакомство. Из зарубежных впечатлений*, Москва 1960.

⁹ А. Дравич, *Михаил Булгаков как классик литературы двадцатого века*, в кн.: *Лики языка. К 45-летию научной деятельности Е. А. Земской. Сборник статей*, ред. М. Гловинская, Москва 1998, с. 75–83.

¹⁰ «Tempora mutantur» или «Что вышло из того, который женился и из другого, который учился» в кн.: Е. А. Земская, *Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет*, Москва 2004.

изобразительное искусство – не булгаковская стихия (зато обоих писателей может объединить еще опера и музыка). Некрасовских, профессиональных, гораздо больше, и о них, в основном, вспоминают. Сохранилось множество автошаржей, раздаренных Виктором Платоновичем друзьям.

Возможен еще один «поворот» темы. Связи, накопленные самим Домом Турбиных с Булгаковым и Некрасовым. Константин Паустовский, «Доктор Пауст», однокашник Булгакова по 1-й гимназии и спутник Некрасова в путешествиях. На выставке представлена книга Паустовского с автографом Некрасову (из собрания А. С. Ершова). Еще один парижский подарок – «любимая» книга Некрасова¹¹ (не *Белая гвардия*).

Виктор Кондырев надписал ее мне от себя «но от имени ВПН»

[...] под одной обложкой оказались Булгаков и Некрасов... Дипломанта Некрасова клеймят за то, что он не отказался от «Корбузье», а «Театральный» отдел открывает знаменитая статья «Зовнішній блиск і фальшивий зміст».

Еще одна книга¹², где рядом Булгаков и Некрасов: Анна Берзер (любимый редактор Некрасова) вспоминает о том, что ей сказал однажды, улыбаясь, Василий Семенович Гроссман:

– Как вам нравится, что у Сталина осталось только два защитника?

– Кто же это? – спросила я.

– Я, – ответил он, – и Виктор Некрасов.

Оказывается, они – единственные из писателей, кто не дал при переиздании книг переименовать Сталинград – в Волгоград¹³.

– Как Некрасов? – спрашивал он.

И в ответ на мои слова об очередных «неприятностях» один раз сказал:

– Нет, все-таки он счастливчик...

И добавил:

– Его печатают¹⁴.

Семен Липкин рассказывает, что его «юношеская слабенькая поэмка об убийстве селькора на Одешине» была принята в альманахе «Недра», но цензура зарезала стихи:

Я был в замешательстве, не знал, что мне делать, уйти или чего-то ждать. В глубине комнаты сидел человек, лицо которого мне показалось не только красивым, но и значительным. Что-то было в этом лице необычное, несоветское, что-то из прежней жизни. Посмотрев на меня, он дернул головой

¹¹ *Проти формалізму, натуралізму і спроценства в мистецтві*, Київ 1936.

¹² С. Липкин, А. Берзер, *Жизнь и судьба Василия Гроссмана. Прощание*, Москва 1990.

¹³ А. Берзер, *Прощание*, там же, с. 253.

¹⁴ Там же, с. 255.

в сторону, и я подумал, что этот человек почему-то мной недоволен. Не потому ли, что цензура запретила мою поэму? Позднее я узнал, что он страдал нервным тиком. Незнакомец был в мятом, заношенном, кургузом пиджаке, в накрахмаленной манишке, галстук бабочкой, из-под рукава с потертыми краями виднелись старорежимные твердые манжеты. Он мне сказал: «Выше голову, мой юный пиит, вы начинаете в лучших русских традициях – с цензурного запрета». Это был Булгаков. Он великодушно предложил мне пообедать с ним в Доме актера у Страстной. Мы направились к площади Ногина, чтобы сесть в пятнадцатый номер трамвая. На площади чернела большая толпа: давно не было трамвая. «Видно, давно нет трамвая», – тонко заметил я, а Михаил Афанасьевич сказал: «Меня не то удивляет, что трамваи не ходят, меня то удивляет, что трамваи ходят».

Гроссману мой рассказ запомнился [...]. Подобно всем нам, Гроссман еще не знал *Мастера и Маргариты*, но всегда воспринимал Булгакова как чудо русской литературы...¹⁵

Чуть ранее Липкин приводит отзыв Булгакова о рассказе Гроссмана *В городе Бердичеве*¹⁶, напечатанном в апреле 1934 года в «Литературной газете»: «А Булгаков сказал: „Как прикажете понимать, неужели кое-что путное удастся все-таки напечатать?“»¹⁷.

Еще одной общей знакомой оказалась Н. К. Крупская, у которой на приеме (с разницей почти в 10 лет) довелось побывать обоим писателям¹⁸. Булгаков сам написал об этом, а за Некрасова написала тетушка С. Н. Мотовилова.

В журнале «Всемирное слово»¹⁹ Булгаков и Некрасов снова оказались рядом. Александр Алексеевич Нинов (автор статьи о Некрасове в 5-м томе *Краткой литературной энциклопедии*) собирался издавать собрания сочинений Булгакова и Некрасова, но – увы, не успел этого сделать...

В этой «переключке» Булгакова и Некрасова мы не касаемся «киевского» аспекта творчества писателей. Скрытый «киевецентризм» Михаила Булгакова, доказанный Мироном Петровским²⁰, у Виктора Некрасова

¹⁵ С. Липкин, *Жизнь и судьба Василия Гроссмана*, там же, с. 78.

¹⁶ Этот рассказ стал основой фильма *Комиссар* Александра Аскольдова, одного из первых исследователей творчества Булгакова.

¹⁷ С. Липкин, *Жизнь и судьба...*, с. 5.

¹⁸ М. Булгаков, *Воспоминание...*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, Москва 1989, с. 378–383.

¹⁹ Е. Эткинд, *Ното ludens*; Н. Аль, Т. Голованова, *В ритме души...*, «Всемирное слово» 1991, № 1, с. 30; 31–34.

²⁰ М. Петровский, *Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова*, Санкт-Петербург 2008.

– декларированный, на «поверхности»: «скажу с присущей мне правдивостью – таки-да! (Простите киевский акцент, я все же киевлянин...))»²¹.

Несколько лет назад в парижской газете «Русская мысль» промелькнуло сообщение, что в музее Булгакова, в Доме Турбиных, есть комната, посвященная Некрасову. Издалека, из города (Булгакову не суждено было его увидеть), ставшего убежищем Некрасова (благодаря той же «Софье Власьевне» – советской власти), нельзя разглядеть, что комнаты такой в Литературно-мемориальном музее – нет.

Однако смысл булгаковских слов «...чтобы знали, чтобы знали» можно отнести и памяти о «том» Некрасове...²²

Светскость, как определяющее, как положительное начало. Все мы монахи в душе, а Некрасов – светский человек. Мы – закрытые, мы – застывшие, мы – засохшие в своих помыслах и комплексах. Некрасов – открыт. Всем дядюшкам и тетушкам, всем клошарам, всем прогулкам по Парижу... Светский человек среди клерикалов. Ему недоставало трубки и трости²³.

Трубки ему подарил Юра Дулерайн, покинувший Киев ранее Некрасова, а трость напоминает о *Туристе с тросточкой* – фельетоне в «Известиях»²⁴.

В доме № 13, когда я впервые пришла в гости к «златокудрой внучке Василисы» (и праправнучке генерала Хлопицкого), она показывала булгаковские, тогда малоизвестные, фото. Ирина Николаевна (прекрасная внучка) утверждала, что Некрасов был вовсе не первым, кто пришел в этот самый дом – к Булгаковым²⁵. На мои возражения, что он все же первым об этом сообщил «городу и миру», она предъявила заметку на польском языке, намертво наклеенную на какую-то клеенку: «Киев – город Булгакова». Подпись: Анджей Дравич. Выяснить, когда это было и где напечатано, не представлялось возможным.

Голос Дравича мне был уже знаком по радио «Свобода», в частности, я слышала передачу-рецензию на булгаковские новые публикации... Я написала в Краков, Ягеллонский университет вопросительное письмо Анджею Дравичу. Ответ пришел – не очень скоро (это было вскоре по-

²¹ В. Некрасов, *Из дальних странствий возвратясь...*, в кн.: он же, *Сочинения*, Москва 2002, с. 989.

²² «Про него пустили анекдот: / Дескать, он – Некрасов, да не тот... / Но Некрасов – человек упрямый, / И теперь все говорят: тот самый» (А. Раскин, Кукрыниксы, *Это я?*, Москва 1968, с. 38. Книга была изъята из библиотек и запрещена к покупке букинистическими магазинами из-за эмиграции Некрасова).

²³ А. Синявский, М. Розанова, *Прижизненный некролог*, «Синтаксис» 1987, № 19, с. 3–7.

²⁴ М. Стуруа, *Турист с тросточкой*, «Известия» 19.01.1963.

²⁵ См.: Б. Ямпольский, *Избранные минуты жизни*, Санкт-Петербург 1998, с. 92–131.

сле известных событий «Солидарности»). На мой вопрос о том, когда пан Анджей побывал на Андреевском / Алексеевском спуске, получила очень милый ответ: «Дорогая Танечка, а я не помню...». Потом, в Питере (еще Ленинграде) на Булгаковских чтениях, увидев его впервые, «опознала» сразу. И сказала (вместо того, чтобы просто поздороваться): «Вы мне писали, не отпирайтесь...». Он и не отпирался... А его блестящий доклад назывался *Зачем Булгаков пошел к черту?*

Книга *Мастер и дьявол* (1972–1979) появилась в 1990 году²⁶. В юбилейном булгаковском 1991 году Дравич блистал на булгаковских собраниях в Париже и Ноттингеме (а в Киев на чтения не приехал)... Случилась еще история с пани Дохналик. Я несколько раз звонила ему в Варшаву по поводу ее книги *Пан Пилсудский*²⁷ – якобы «булгаковской». Хотя книга посвящена ему, он долго отрещивался от знакомства с автором.

И в конце января 1996 года, в воскресенье вечером, он сам мне позвонил – узнать, когда в музее выходной. И на следующий день он зашел-забежал на несколько минут, рассказал, что однажды собирался прийти на Андреевский в музей вместе с Ярузельским, когда они были в Киеве (по Катынской комиссии), но возле Андреевской церкви «сто глаз» так взглянули... что вопрос о спуске вниз – отпал...

29 января 1996. Дату помним по фотографии Булгакова²⁸, подписанной в этот день, а еще – по Иосифу Бродскому²⁹... Зима. После знакомства с экспозицией, мы поминали Бродского и грелись чаем с каким-то печеньем и конфетами «от Дравича», читали любимого Галчиньского³⁰ хором. И Анджей Дравич, поднявши очи, глянул в потолок и произнес: «Михаилу Афанасьевичу здесь хорошо...». И это, может быть, самый главный комплимент из всех, что нам довелось услышать.

А весной 1997 года был официальный визит президента Польши с супругой. Они спускались пешком, за ними следовала свита (поляки с укра-

²⁶ А. Drawicz, *Mistrz i diabeł. O Michale Bulhakowie*, Kraków 1990. Второе (посмертное) издание – в 2002 г. Моя искренняя признательность коллегам, накануне моего доклада доверившим мне книгу Дравича *Поцелуй на морозе* с выставки в библиотеке Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета, приуроченной к конференции «Михаил Булгаков, его время и мы». А после доклада я получила грандиозный подарок от пана Януша Свежего – книги Дравича.

²⁷ См.: Е. Годник (М. Петровский), *Пан Пилсудский, пани Догналик и некто Булгаков*, «Collegium» 1995, № 1–2, с. 268–276.

²⁸ Фотография подписана «Дорогой маме» в 1916 году.

²⁹ Накануне появилось сообщение о кончине Бродского. Как известно, Дравич был первым публикатором Бродского.

³⁰ *Скажи, как меня ты любишь* (на польском и в переводе).

инскими бейджиками, а украинцы – с польскими). И приветствуя на пороге гостей именами выдающихся польских Анджеев – Вайды (лучшая до сих пор, не только на мой взгляд, экранизация *Мастера и Маргариты* 1971 года – *Пилат и другие*) и Дравича – мы услышали: «Дравич умер...».

Я выбежала из дома, кинулась с вопросом: «Когда?» к первому, кто был ближе (им оказался пан Чайка из президентской канцелярии). Он ответил: «15 мая»³¹ – подготовив визит... похороны отложили до возвращения...

Вечером я позвонила пани Вере Дравич. Она сказала, что в этот день он отвез ее в парикмахерскую, а потом сказал, что болит голова, прилег и больше не встал. Последним его приветом был подарок из канцелярии президента Польши. Посол Польши на Украине пан Ежи Бар лично вручил нам огромную коробку со всеми фильмами (кроме Вайды!), книгами и новым переводом *Мастера и Маргариты*, сделанным Анджеем Дравичем.

Все, кто имел счастье общаться с этим удивительным человеком, не могут его забыть. Мы часто вспоминали его с Еленой Андреевной Земской, племянницей и крестницей Михаила Афанасьевича³². В сборнике *Лики языка* статья *Михаил Булгаков как классик литературы XX века*, имя Дравича – в траурной рамке.

Но мне суждена была еще одна встреча с ним – в Отделе рукописей РНБ в Санкт-Петербурге, в фонде Виктора Некрасова: статья Дравича, посвященная памяти его друга³³.

Возвращаясь в «богоспасаемый» дом на Андреевском / Алексеевском спуске, на пороге его, вспоминается:

Меж тем как, не преувелича,
Зимой в деревне нет житья,
Исполнен ...дом наш... безразличья
К несовершенствам бытия.

Он ...принял... тысячи диковин
И может не бояться стуж.

³¹ В. Шукин, *В России надо жить долго...*, «Новое литературное обозрение» 1997, № 28, с. 151. Здесь дата: «25 мая».

³² Елена Андреевна (1926–2012) еще и «крестная» его музея в Киеве, где она часто бывала, как и ее мама, Надежда Афанасьевна, хранительница и собирательница семейного архива. Этот архив Елена Андреевна передала в наш музей (в том числе и рисунки – «карикатуры», подписанные «Эм-бэ»).

³³ ОР РНБ, Ф. 1505-111. См. в приложении в переводе автора этих строк.

Он сам, как призраки, духовен
Всей тьмой перебивавших душ³⁴.

(Надеюсь, что автор при известной его симпатии к Булгакову³⁵ про-
стит мне вольную замену слов).

Грядущий 2012 год объединяет Польшу и Украину европейским фут-
больным форумом. Но 15 мая, отмечая очередной день рождения Миха-
ила Булгакова на Андреевском спуске, в Доме Турбиных, мы вспомним
и помянем Анджея Дравича – 15 лет исполнится с того дня, когда он
«присоединился к большинству», а через пять дней обязательно отметим
80-летие со дня его рождения.

Приложение

Анджей Дравич, Памяти Виктора Некрасова³⁶

Познакомились мы еще в его родном городе Киеве, но уже незадолго до его
отлета, в начале 70-х. Показал мне тогда Бабий Яр, Печерскую Лавру и булга-
ковские места, связанные с *Белой гвардией*. Он был замечательным гидом и пре-
красным рассказчиком. Любил свой город, но в 1974 году покинул его навсегда.

Потом мы встречались в Венеции и Париже. В Париже он устроился очень
славно, как мало кто из соотечественников-эмигрантов, были в нем живость
и легкость, что совпадало с окружением. Но о душевных утратах, понесенных
в эмиграции, знал только он сам – и может быть, еще неотлучная преданная
жена, Галина Викторовна³⁷.

Теперь пришло известие о его смерти. Виктор Некрасов умер в Париже
в возрасте 77 лет. Большинство польских читателей знало его по лучшей, клас-
сической повести *В окопах Сталинграда* (1946), когда-то входившей в школь-
ную программу. Она издавалась у нас несколько раз. Это одна из самых важных
книг о второй мировой войне, состоящая из повседневной правды, настоящей
подлинности, пластического видения без малейшего позерства, напыщенности
и котурнов. Некрасов обладал огромным авторитетом; именно он, своим дебю-
том, казалось, был предназначен на писателя-вожака. Но не сыграл этой роли,
которую исполнил другой фронтовик-комбатант. Хотя он и так создал вещи зна-
чительные: роман *В родном городе* (1954), повесть *Кира Георгиевна*, рассказ

³⁴ Б. Пастернак, *Город*, в кн.: он же, *Стихотворения и поэмы*, Москва – Ленинград
1965, с. 401. Курсивом заменены слова: «город» и «создал».

³⁵ См.: Е. Булгакова, *Дневник*, Москва 1990, с. 312.

³⁶ А. Drawicz, *Pamięci Wiktora Niekrasova (1911–1987)*, «Tygodnik Powszechny»,
27.09.1987. Статья с цензурным изъятием фрагмента.

³⁷ Г. В. Базий-Некрасова (1914–2000). Вместе с Г. В. Базий Некрасов работал в театре
Ростова-на-Дону, откуда и ушел на фронт.

Случай на Мамаевом кургане, путевые очерки. Он был непокорным, мужественным; когда его критиковал сам Хрущев, держался стойко, как подобало сталинградцу. Много лет он использовал свой авторитет для защиты справедливости (---) [Устав от 31 июля 1981. О контроле публикаций и зрелищ, ст. 2, п. 3], часто выступал на радио. Он полюбил более легкие формы: свободные размышления и воспоминания, путевые заметки... У него был замечательный талант рассказчика, будто дарованный касанием шестикрылого серафима, ясное сознание русского сказителя, мог так писать, как птица поет. В жизни был непослушным, размашистым, склонным к ошарашиванию; иногда шокировал, но и любило его множество людей; он был одним из краеугольных камней своего весьма разношерстного окружения. Польшу и поляков очень ценил и не по правилам хорошего тона³⁸; я знаю это хорошо. Он был с нами связан узами крови: в 1944 году был тяжело ранен в Люблине, на Краковском предместье и завершил тогда – как капитан саперов – свой фронтовой путь.

Мир твоей душе, Виктор, друже – Москаль.

Анджей Дравич

* * *

Письмо В. П. Некрасова папе Иоанну Павлу II³⁹

Ваше Святейшество,

Несколько лет назад я позволил себе преподнести Вам свою книгу *В окопах Сталинграда*. Вы ответили мне любезным письмом и благословением, которые бесконечно меня тронули и обрадовали.

Сейчас, в год, когда мне минет 75 лет, я осмелюсь просить Ваше Святейшество сделать мне маленький подарок – разрешить испросить у Вас аудиенцию, которая отнимет у Вас не больше нескольких минут.

Я не утомлю вас ни просьбами, ни вопросами, просто буду бесконечно счастлив лицезреть Первосвященника, которого я бесконечно люблю и уважаю за жизненный путь, которым Вы облагодетельствовали человечество.

С глубочайшей любовью и благодарностью.

Виктор Некрасов

6 января 1986

Victor Necrassov, 3, Place Kennedy, 92170 Vanves, France.

³⁸ См., например, отклик Некрасова на события в Польше в 1981 году: *На силу – силой*: «Поляки – честь им и слава! – поняли это. На силу танков они ответили другой силой – силой духа! Этой силы наши кремлевские старики тоже боятся». «Русская мысль» (Париж) 12.02.81 (ОР РНБ, Ф. 1505-488).

³⁹ «Были бы вокруг тебя город и люди...». *Письма Виктора Некрасова*, публикация Т. А. Рогозовской, «Сгупець» 2011, № 20 (ОР РНБ, Ф. 1505-611).

*Элина Борисовна Гальцева**

Россия

ДНЕВНИКИ ЕЛЕНЫ БУЛГАКОВОЙ 1933–1940: ИСТОРИЯ И СУДЬБА ТЕКСТА, ЗНАЧЕНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

Изучать русскую литературу XX века нелегко. Ненадежность текстов – одна из многих трудностей, встречающаяся на пути исследователя. Это касается и наследия М. А. Булгакова. Активно издававшиеся с начала 60-х годов прошлого века произведения полузабытого писателя в условиях советской цензуры искажались, сокращались, изменялись по воле издателей и редакторов. Цензурные и редакторские купюры компенсировались возможностью встречи с очередным, еще неизвестным произведением в одночасье полюбившегося автора. Оценить литературный талант не мешали ни ошибки в текстах, ни бесконечные изъяты из них.

Отмена цензурных и идеологических ограничений в конце 1980-х – начале 1990-х годов не изменила ситуации с достоверностью текстов произведений Булгакова. Работа по критической проверке и установлению основных текстов так и не стала отправной точкой в развитии изучения наследия писателя. Тем временем шла многократная массовая перепечатка пользующегося популярностью автора с огромным количеством

* Соискатель кафедры прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии Московского городского педагогического университета.

повторяющихся ошибок. Образцом же по сей день считается известный пятитомник издательства «Художественная литература» двадцатилетней давности. На него и сейчас ссылается большинство исследователей творчества писателя.

Факты и свидетельства жизни и творческой биографии М. А. Булгакова, так же как и его произведения, не сразу стали известны и исследователям, и читателям. Дневники писателя появились в печати только в 1990 году в журнале «Театр» (№ 2). В этом же году были изданы дневники его третьей жены – Елены Сергеевны Булгаковой. Оставив дневник писателя и его историю, обратимся к записям Елены Сергеевны, являющимся важнейшим источником для изучения биографии писателя, его творчества, но при этом практически неисследованным.

И первая жена Булгакова Т. Н. Лаппа, и вторая – Л. Е. Белозерская оставили о нем свои воспоминания. Но дневники Елены Сергеевны имеют особый статус, прежде всего потому, что велись они по просьбе самого Булгакова. Елена Сергеевна всегда понимала важность дела жизни своего мужа и всеми силами помогала ему в литературном труде. С самого начала совместной жизни она не только взяла на себя все деловые и финансовые вопросы, но и заботу о сохранении рукописей и других свидетельств жизни и творчества Булгакова: помогала в собирании и хранении его архива, к чему сам Михаил Афанасьевич относился очень серьезно, с докторской скрупулезностью. Дневник, по сути, был частью этой деятельности.

Михаил Афанасьевич Булгаков и Елена Сергеевна Шиловская заключили брак 4 октября 1932 года. 1 сентября 1933 года Елена Сергеевна начала вести дневник с разной интенсивностью и перерывами до смерти в 1970 году. Особенно важным для исследователей является описание фактов литературной работы Михаила Афанасьевича, его оценок и суждений о некоторых событиях общественной и культурной жизни. Много записей в дневнике посвящено его встречам с друзьями, коллегами по литературному труду, по театральной работе. Часто Елена Сергеевна размышляла в своих дневниках и о судьбе творчества мужа.

Обычно интерес вызывают записи до 1940 года, то есть до смерти писателя. Но и в последующие тридцать лет жизни Елена Сергеевна не раз обращалась к написанию дневника. Несомненно, история сохранения и явления читателю булгаковского наследия во многом удивительна, значительна и не менее интересна, чем его прижизненная творческая биография. Именно поэтому дневниковые и мемуарные записи Елены Сергеевны, относящиеся к периоду 1940–1970 годов, важны для наибо-

лее полного понимания места творчества Булгакова в истории литературы XX века.

После смерти писателя, пройдя через попытку связать жизнь с другим человеком, через эвакуацию в Среднюю Азию в начале Великой Отечественной войны, она вернулась в Москву с осознанием своего места, своего дела. Вот что Елена Сергеевна пишет в одном из писем в Ташкент после возвращения домой в 1943 году:

В Москве, конечно, шумно, беспокойно, всегда есть масса каких-то дел, встреч, устройств и т. д. Я-то лично очень счастлива здесь, и вот почему: здесь я знаю, что я Булгакова [...], здесь у меня есть много друзей, здесь мой дом, мои – дорогие для меня – памятные книги, архив, рукописи, вещи, вся атмосфера жизни, без которой мне было очень тяжело в Ташкенте и которая меня поддерживает в Москве. Сейчас я погрузилась целиком в прошлое, я сижу часами над чтением тетрадей, писем, рассматриванием альбомов. Я – дома. Я не боюсь ничего.

Пока я еще не работаю, но веду переговоры о службе и думаю, что скоро поступлю на работу. Но мне хочется получить такую, чтобы иметь время на приведение в порядок моих тетрадей, Мишиного архива и вообще всего в квартире¹.

Известно, что после смерти Булгакова Елена Сергеевна не оставляла надежды на скорую публикацию его произведений и всего, что связано с его биографией и творчеством:

После всего тяжкого горя, выпавшего на мою долю, я осталась цела только потому, что верю в то, что Миша будет оценен по заслугам и займет свое, принадлежащее ему по праву место в русской литературе².

На самом же деле история возвращения к читателю растянулась на многие десятилетия. Елена Сергеевна все эти годы работала с архивом писателя: перепечатывала его произведения, приводила в порядок записи и документы, готовила их к публикации. В одном из писем к Николаю Афанасьевичу Булгакову она сообщала:

Я собираю все, что могу. Архив, как сказал великий специалист этого дела, покойный профессор Борис Викторович Томашевский, посмотрев у меня на квартире архив – «цены не имеет!»³.

¹ Цитируется по книге Н. Громовой, *Все в чужое глядят окно*, Москва 2002, с. 247.

² Е. Булгакова, *Из писем к Николаю Афанасьевичу Булгакову*, в кн.: она же, *Дневник*, Москва 1990, с. 320.

³ Там же, с. 319.

В 1950 году Елена Сергеевна начала просматривать свои дневники. Судя по пометкам в тетрадах, начало работы можно отнести к июню этого года. Текст дневников был довольно сильно сокращен. При редактировании некоторые дни, описанные Еленой Сергеевной, исчезли из него вовсе, были изъяты целые страницы текста. Правка коснулась и многих эмоциональных высказываний, и характеристик людей и отношений, и оценок литературных, театральных и музыкальных произведений. По слоям правки заметно, что автор ищет стиль редактирования, границы материала, который будет представлен читателям. Правка в основном представляет собой размашистые, порывистые, многократные зачеркивания. При этом практически весь текст, исключенный таким образом Еленой Сергеевной из дневника, свободно читается, в некоторых же тетрадах отдельные слова, части страниц и целые листы вырезаны ножницами. По ходу редактирования в тексте появлялись небольшие карандашные вставки, а затем тетрадь переписывалась начисто. Так появились 4 тетради новой редакции. Текст последних двух тетрадей первой редакции исправлен, но не переписан. Возникла новая редакция дневников из четырех переписанных и двух исправленных тетрадей.

После смерти Елены Сергеевны в 1970 году Сергей Шиловский, ее сын, передал в Отдел рукописей Библиотеки имени В. И. Ленина дневники и оставшуюся часть ее архива. Все эти материалы вошли в состав фонда М. А. Булгакова, стали его неотъемлемой частью. В 1976 году М. Чудакова в статье *Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя* дает этой части архива следующую характеристику:

Источниковедческое значение этой части фонда писателя весьма велико и во многом обусловлено личными качествами Е. С. Булгаковой, определившими направление ее деятельности и тем самым – состав и характер ее архива и степень сохранности архива писателя⁴.

Вот какие материалы автор относит к «дневниковому комплексу» личного архива Елены Сергеевны:

- 8 толстых тетрадей, охватывающих период с 1 сентября 1933 по 19 февраля 1940 года;
- 3 тетради повседневных записей о болезни Булгакова – октябрь 1939 – март 1940 и телефонные звонки и визиты к больному;
- тетрадь с описанием первых дней после смерти писателя (панихиды с перечнем выступавших, кремации);

⁴ М. Чудакова, *Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя*, «Записки отдела рукописей ГБЛ», вып. 37, Москва 1976, с. 148.

- 2 тетради с наклеенными в хронологическом порядке врачебными заключениями, назначениями, рецептами, анализами.

М. Чудакова пишет и о существовании второго, исправленного по прошествии лет текста, делая важное замечание для будущих исследователей:

Новая редакция дневника должна быть осознана как источник более позднего происхождения, тяготеющий по своему характеру к мемуарам; она не может, по вышеуказанным ее свойствам, быть использована вне корректирующего сопоставления с подлинным дневником...⁵

Здесь же исследователь пишет о том, что первой тетрадью подлинного дневника архив не располагает, и поэтому две первые переписанные тетради включены ею в упомянутые ранее 8 тетрадями дневника. Таким образом, записи с 1 сентября 1933 по 4 декабря 1934 года имеются только в новой, сокращенной редакции.

Дневник Елены Булгаковой, изданный в 1990 году в серии «Из рукописного наследия» (составление, текстологическая подготовка, комментарии Виктора Лосева и Лидии Яновской), в краткой аннотации рекомендуется литературоведам, историкам литературы, широкому кругу читателей. Что же представляет собой этот документ?

Из вступительной статьи Лидии Яновской мы узнаем, что при осуществлении работы над этим изданием его составители остановились на поздней редакции дневников как на единственно возможной к публикации. Вот какие аргументы приводит автор статьи, чтобы обосновать такой выбор:

Вторая редакция сохранилась полностью⁶.

Впервые готовя к изданию *Дневники Е. С. Булгаковой*, составители остановились на их второй редакции – выражающей последнюю волю автора и вместе с тем – единственной полной⁷.

Таким образом, читатели и исследователи творчества М. А. Булгакова были лишены возможности познакомиться именно с дневником Е. С. Булгаковой. По воле публикаторов из текстов со сложной историей и структурой выбран, увидел свет и получил распространение как дневник Е. С. Булгаковой документ, не имеющая полного права выступать в этом качестве.

⁵ Там же, с. 150.

⁶ Л. Яновская, *Елена Булгакова, ее дневники, ее воспоминания*, в кн.: *Дневник Елены Булгаковой*, Москва 1990, с. 7.

⁷ Там же.

Дневник, представленный в этом издании, неоднократно перепечатывался позднее, например, в книге издательства «Вагриус» *Дневник Мастера и Маргариты* под редакцией Виктора Лосева, получившей широкую известность и популярность (под одной обложкой читателю были предложены дневники как самого писателя, так и Елены Сергеевны). Вот цитата из вступительной статьи В. Лосева к данной публикации:

Свои дневники Михаил Афанасьевич и Елена Сергеевна Булгаковы создавали в такие трудные годы, когда осторожные люди вообще старались не документировать происходящие события, а тем более свою личную жизнь. Теперь очевидно, что эти дневниковые записи [...] стали в совокупности выдающимися свидетельством эпохи⁸.

Возникает вопрос: о какой именно эпохе свидетельствует опубликованная версия дневников Елены Сергеевны с текстовыми вставками и сокращениями, сделанными почти через двадцать лет после написания основного текста?

Далее автор вступительной статьи пишет собственно об истории текстов дневников и их публикаций. Здесь нельзя не обратить внимание на различие в подходах к оценке публикаций текста дневника М. А. Булгакова и дневника Елены Сергеевны. В. Лосев сетует на большое количество ошибок и купюр в первых изданиях дневника писателя. Что же касается дневников Е. С. Булгаковой, то, по мнению публикатора, «изменения и уточнения она вносила лишь там, где просматривались неясности или неудачные формулировки, суть же написанного (за редким исключением) не изменялась»⁹. В этом можно усомниться, обратившись, например, к первой из сохранившихся тетрадей полной редакции дневника (НИОР ФГУ РГБ, фонд 562, картон 28, ед. 24). Записи охватывают период с 5 декабря 1934 по 28 января 1936 года – чуть больше года. При изучении документа можно констатировать, что из текста этой тетради полностью исключены записи за 13 декабря 1934, 25 января, 12 и 18 апреля, 21 мая и 2 ноября 1935 года. Такие купюры никак нельзя назвать уточнениями и изменениями формулировок, хотя они также имели место в процессе редактирования дневника.

Таким образом, в научный оборот был введен документ, который по сути не является дневником. Это памятник, приближенный к мемуарам и относящийся к другому периоду жизни Елены Сергеевны Булгаковой

⁸ В. Лосев, «Бессмертье – тихий светлый брег...», в кн.: М. и Е. Булгаковы, *Дневник Мастера и Маргариты*, Москва 2001, с. 10.

⁹ Там же, с. 13.

– времени сохранения и явления читателю наследия М. А. Булгакова. Так обесценивается важнейший для исследователей материал, которому ошибочно или по недоразумению был придан другой статус.

В 1996 году была сделана попытка напомнить о существовании другого текста дневника Елены Сергеевны, отличного от уже широко распространенного. В статье *Осведомители в доме Булгакова в середине 1930-х годов* М. Чудакова вступила в полемику с составителями издания 1990 года, напомнив, что

[...] к дневнику – в отличие, скажем, от мемуаров – не может быть применено понятие «последней воли». Дневниковая запись становится законченным документом в тот день, которым она датирована. [...] в научный оборот введен источник, который уже широко используется без поправки на его происхождение (и без учета его характеристики, данной в нашей работе 1976 года, где мы предостерегали от такого именно его использования)¹⁰.

Такое положение вещей и с текстами писателя, и с дневником Е. С. Булгаковой (конечно же, существуют и другие причины!) приводит к снижению уровня знания о жизни М. А. Булгакова, о его ближайшем окружении, о его творчестве и эпохе, и, как следствие, к бесконечному созданию и бытованию мифов о писателе. Именно поэтому необходимым является исследование, направленное на выявление двух разных текстов – дневника и воспоминаний – и их научного издания. Исследователям необходимо, а читателям полезно иметь оба текста, которые представляют неоспоримую научную источниковедческую ценность. На наш взгляд, тексты дневника и мемуаров уже не могут существовать друг без друга, не дополняя и не проясняя друг друга. Дневник является источником изучения фактов и событий, зафиксированных автором сразу или через небольшой временной промежуток. Мемуары дают нам возможность хотя бы частично восстановить содержание утраченной первой тетради дневника (записи с 1 сентября 1933 года по 4 декабря 1934 года). Вставки воспоминаний в отредактированном тексте – богатый дополнительный материал для изучения биографии и творчества писателя. Работа Е. С. Булгаковой над дневником, создание на его основе воспоминаний дает обширный материал для понимания ее деятельности по популяризации творчества М. А. Булгакова, усилий по продвижению публикации его произведений. Возможно, после того, как большинство поставленных ею задач было выполнено, пришло понимание значимости, ценно-

¹⁰ М. Чудакова, *Осведомители в доме М. А. Булгакова в середине 1930-х годов*, в кн.: *Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения*, Рига 1995–1996, с. 393.

сти обоих текстов как материалов для изучения творческой биографии писателя, что и заставило ее сохранить «обе редакции дневника, с которыми Е. С. Булгакова знакомила исследователей»¹¹. Если бы она считала дневник совершенно неприемлемым для изучения и публикации, то у нее, несомненно, была возможность его уничтожить.

Сопоставительный анализ дневника и мемуаров является предметом нашего дальнейшего исследования.

По словам близких друзей писателя, Булгакова очень волновала его «посмертная биография». Он часто думал, говорил и даже писал об этом. XX век, насыщенный политическими и социальными потрясениями и, главное, потрясениями духа, приведшими к нескончаемым войнам, разделениям, расколам и разрушению вокруг и внутри человека, не мог не оставить следа на судьбе булгаковского наследия. История его еще не закончена. Иначе это была бы печальная история.

¹¹ М. Чудакова, *Архив М. А. Булгакова...*, с. 150.



**МИХАИЛ БУЛГАКОВ
В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
РЕЦЕПЦИЯ, ПЕРЕВОДЫ
И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ**

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Алиция Володзько-Буткевич**

Польша

ПОЛЬСКИЙ БУЛГАКОВ (ОЧЕРК ВОСПРИЯТИЯ)

В начале 1990-х годов, когда распался Советский Союз, казалось бы, исчезли все связи, объединявшие ранее, добровольно или по принуждению, наши страны. Поляки смотрели на Запад и думали о Европе: многим казалось, что за Бугом расстилается Азия – дикое, опасное для цивилизованных наций пространство. Некоторые публицисты даже возмущались, что Запад чрезмерно внимателен к России¹. Так или иначе, в польских СМИ на рубеже XX–XXI веков образ восточного соседа был непривлекателен и тенденциозен – бывшее советское государство рисовалось преимущественно черной краской как «империя зла». Несомненно, это была реакция на насаждаемую в течение четырех десятков лет «польско-советскую дружбу».

* *Alicja Wołodźko-Butkiewicz* – профессор, доктор наук (profesor zwyczajny doktor habilitowany), директор Института русистики Варшавского университета, заведующая кафедрой истории русской литературы.

¹ С такими высказываниями полемизировал Анджей Дравич. Ср.: *O czym tam ci powiedzieć, Rosjo*, «Tygodnik Powszechny» 1994, nr 24.

В 1990-е годы прервались не только политические и экономические, но также культурные и литературные контакты. В эпоху рыночной экономики, когда книга стала товаром, возможность популяризации русской литературы в Польше свелась фактически к нулю. Не было спонсоров и желающих покупать русские книги. Выяснилось, что в новом, капиталистическом строе мало кто вообще что-нибудь читает: согласно статистическим данным в 1990-е годы свыше 50% жителей Польши не притрагивалось к книге. Русисты, особенно школьные учителя, почувствовали себя лишними: изучать русский язык стало бессмысленно и политически нецелесообразно. В школах его вытеснил английский. Вследствие этого выросло поколение, которое ничего не знает о России, а русские буквы для него – китайская грамота. Вузовская русистика тоже затаилась: факультеты русской филологии быстро меняли названия, прячась за общефилологические вывески. Чтобы привлечь молодежь, в университетские программы для русистов вводились новые предметы – бизнес, менеджмент и ряд других, необходимых для жизни при капитализме, но не имеющих ничего общего со знаниями о России.

Сегодня, во втором десятилетии XXI века, эта неприглядная картина начинает меняться. Молодое поколение поляков (по крайней мере, значительная его часть) уже не воспринимает Россию как молох, который поработил их родину и насаждал в ней ненавистный коммунизм. Несмотря на присущую нашей политике русофобию, действует в Польше около двадцати университетских русистских центров, а издательства, в основном частные, выпускают книги русских писателей – от классиков до новейших авторов. Федор Достоевский, Лев Толстой, Антон Чехов, Иван Бунин, а рядом с ними Андрей Платонов, Борис Пастернак, Александр Солженицын, Варлам Шаламов, Венедикт Ерофеев и Виктор Ерофеев, Иосиф Бродский, Василий Аксенов, Виктор Пелевин, Захар Прилепин – все они привлекают внимание польских переводчиков, исследователей, рецензентов и читателей. Переводятся и мало известные до сих пор авторы, представители русского авангарда 1920-х годов – Леонид Добычин, Сигизмунд Кржижановский, обериуты, то есть писатели для интеллектуалов. Издается русская популярная литература, главным образом детективы (А. Маринина, Д. Донцова, Б. Акунин) и фантастика (В. Лукьяненко, Н. Перумов и многие другие). Но если спросить рядового поляка, кто из русских писателей ему наиболее интересен, ответ чаще всего будет один и тот же – Булгаков.

Действительно, Михаил Булгаков в нашей стране – культовая фигура. Читают его все поколения поляков – от школьников (роман *Мастер*

и *Маргарита* уже с 1984 года вошел в школьную программу²) до пенсионеров. Мотивацией выбора русской филологии при поступлении в университет, по словам выпускников средних школ, нередко является увлечение Булгаковым. Они же, заканчивая вуз, пишут по творчеству Булгакова дипломные работы, а затем кандидатские диссертации. В рейтинге наиболее ценимых в Польше зарубежных писателей, проведенном в 1999 году газетами «Gazeta Wyborcza», «Rzeczpospolita» и журналом «Polityka», (его составили читатели с целью создать канон мировой литературы XX века), Булгаков занял первое место (для сравнения: из русских авторов на 16 месте оказался А. Солженицын, на 24 – Борис Пастернак, а на 25 – Михаил Шолохов). Стало быть, автор *Мастера и Маргариты* для поляков – своего рода гид по русскому миру, а его творчество – ключ к сближению польской и русской культур. Вот характерное высказывание польского школьника: «стыдно не знать *Мастера и Маргариту*, тем более, что это одна из немногочисленных книг, за чтением которой не засыпаешь»³. Почти каждая анкета или интервью в культурных колонках прессы (а таких много) заполняется отзывами о *Мастере и Маргарите* и других произведениях Булгакова. Два свежих примера: актриса Зофья Червиньская на вопрос, как бы она истратила 100 злотых на свои культурные потребности, если бы ей дали такую сумму, отвечает, что за 40 злотых купила бы билет на спектакль *Морфий* по произведениям Булгакова⁴; а дирижер молодого поколения Лукаш Борович, художественный директор оркестра Польского радио и оперы, объявляет, что его любимая книга – *Мастер и Маргарита*. Музыканту особенно пришлась по душе игра Булгакова с именами известных композиторов – Стравинского и Берлиоза⁵.

Та же «Gazeta Wyborcza»⁶ (краковский выпуск) задала школьникам вопрос: *Какая книга тебя воспитала?* Пока, сообщает газета, из 199 книг первое место занимает *Мы все из Бюллербю* Астрид Линдгрэн, а сразу за ней – *Мастер и Маргарита*; только потом (ex equo) *Гарри Поттер* Дж. К. Роулинг и *Маленький принц* Антуана де Сент-Экзюпери.

² A. Franaszek, *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946–1999*, Warszawa 2006, с. 38.

³ M. Cieślak, A. Żebrowska, *Bulhakow ciągle zachwyca. Wstyd nie znać: polscy czytelnicy uważają «Mistrza i Małgorzatę» za najważniejszą książkę mijającego stulecia*, «Gazeta Wyborcza» 7.12.1999; J. Mojkowski, W. Władyka, *Stu na koniec stulecia – rankingi czytelników «Polityki»*, Warszawa 2000.

⁴ «Gazeta Wyborcza», DF, 25.08.2011, с. 4.

⁵ «Gazeta Wyborcza», Gazeta Stołeczna, 11.08.2011, с. 7.

⁶ «Gazeta Wyborcza», Kraków, 26.10.2007.

В 2007 году «Gazeta Wyborcza»⁷ объявила результат конкурса для учеников на лучшую рецензию спектакля *Мастер и Маргарита*, поставленного Театром им. Стефана Ярача в Ольштыне. И опубликовала награжденную работу.

Библиография рецензий, журнальных статей и переводов, посвященных Булгакову в Польше, огромна. Наблюдается и определенная нехватка книг не только Булгакова, но и о Булгакове. Его имя стало у нас брендом, знаком высокого качества. Анджей Дравич (1932–1997), русист и русофил, а в последние годы своей жизни и политик, деятель культуры, сделавший много для популяризации русской литературы в Польше, известен сегодня прежде всего как монографист Булгакова. Первое издание его книги о писателе, затем несколько раз переиздаваемой, вышло в 1987 году⁸. Переведены на польский язык французская и немецкая монографии о жизни и творчестве легендарного писателя (Марианны Гург и Вильфрида Шеллера), а также исследование киевского булгаковеда Мирона Петровского *Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова*⁹. А варшавское издательство «Трио» выпустило в 2003 году (правда, в сокращенном виде) *Булгаковскую энциклопедию* Бориса Соколова¹⁰. В театрах идут булгаковские пьесы, известные польские режиссеры Мацей Войтышко и Кристиан Лупа не только ставят их, но и часто говорят о влиянии Булгакова на свою жизнь и творчество. Рецензенты новейших переводов русской литературы постоянно (хотя иногда безосновательно) усматривают в ней булгаковское влияние (например, Александр Качоровский, рецензируя в «Газете выборчей» пелевинскую *Священную книгу оборотня*, называет ее автора учеником Булгакова). В базе данных Архива Союза артистов польских сцен (ZASP) содержится обширная информация о многочисленных польских постановках пьес писателя. Словом, восприятие Булгакова в Польше заслуживает обстоятельного анализа, и такие попытки, хотя и скромные, уже предпринимались¹¹.

⁷ «Gazeta Wyborcza», Olsztyn, 1.07.2007.

⁸ A. Drawicz, *Mistrz i diabeł (Michał Bułhakow)*, Kraków 1987; *Mistrz i diabeł. O Michale Bułhakowie*, Kraków 1990; *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie*, Warszawa 2002.

⁹ M. Gourg, *Michał Bułhakow 1891–1940. Mistrz i jego los*, przeł. J. Waczków, Warszawa 1997; W. F. Schoeller, *Michail Bułhakow*, przeł. B. Kocowska, Warszawa 2000; M. Pietrowski, *Mistrz i Miasto. Kijowskie konteksty Michaila Bułhakowa*, przekł. z j. ros. I. Kuźmina, A. Jezierska, oprac. red., wstęp B. Bakula, Poznań 2004.

¹⁰ B. Sokołow, *Michail Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*, przełożyły A. Wołodźko-Butkiewicz, I. Krycka, J. Skrunda, Warszawa 2003. Рецензия: Т. Klimowicz, *Bułhakow wiecznie żywy*, «Zeszyty Literackie» 1999, nr 67, s. 174–176.

¹¹ О восприятии Булгакова в Польше см. статьи: J. Śliszowa, *Polska karta Michaila Bułhakowa*, «Literatura Radziecka» 1988, nr 7, s. 147–152; A. Semczuk, *Michail Bułhakow*

Булгаков был известен в нашей стране еще в межвоенный период. В 1928 году появился первый польский перевод *Белой гвардии*. Издательство Грошевой библиотеки Станислава Цукровского рекламировало тогда это произведение как «Великолепный роман советского писателя с Белой гвардией, Петлюрой и сифилисом»¹². Гастролировавшая по Польше в 1931 году пражская группа МХАТ показывала *Дни Турбиных*. Талантливый польский режиссер Леон Шиллер намеревался поставить эту пьесу еще в 1929 году. В межвоенной Польше два раза – в переводах Алиции Стерн (1926) и Эдмунда Езерского (1928) – вышли *Роковые яйца*, а затем *Дьяволиада*. Дважды ставилась *Зойкина квартира* – в 1931 (Городской лодзинский театр) и в 1933 году (Летний театр в Варшаве). В спектакле последнего, впрочем, без восторга принятом рецензентами, участвовали мастера тогдашней польской сцены, любимцы публики – Мечислава Цвиклинская и Юзеф Венгжин. Договаривались о постановке *Мольера* и булгаковской сценической адаптации *Мертвых душ* – Булгаков получил даже в связи с этим аванс благодаря хлопотам Галины Пилиховской, активной в межвоенное время публицистки и переводчицы русской литературы.

После войны, в 1947 году, пьесу *Александр Пушкин* в переводе Александра Бахраха поставил варшавский Драматический театр. Роль Наталии Гончаровой исполняла в этом спектакле Нина Андрыч, роль Дантеса – Ян Свицерский, оба великолепнейшие артисты польской сцены. Два года спустя пьеса эта была опубликована. В 1950-е годы имя автора *Мастера и Маргариты* в Польше по понятным причинам не упоминалось – в СССР он был тогда вычеркнут из литературы. Но когда на волне хрущевской оттепели произведения Булгакова стали публиковаться на его родине, тут же появились их польские переводы. Сначала это была драматургия – чаще всего публикуемая в журнале «Dialog», посвященном проблемам театра. С 1962 года на польских театральных подмостках ставились почти все пьесы Булгакова, каждая по нескольку раз. Особым успехом пользовался *Бег*, поставленный в театрах городов Кельце, Быдгощ, Хожув, Краков (1962), Нова Гута и многих других, а также на польском телевидении (1964, 1972).

w Polsce (1970–1995), «Studia Rossica», t. III: *Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia*, Warszawa 1996, с. 197–205.

¹² Цит. по: В. Dohnalik, *Niepoprawny żartowniś, tragicomiczny wizjoner, nieprawdopodobny pechowiec czyli Michaił Afanasjewicz Bulhakow jako tekst literacki*, в кн.: М. Bułhakow, *Pan Piłsudski i inne opowiadania*, Warszawa 1989, с. 16.

Польская премьера *Дней Турбиных* состоялась в 1965 году в театре телевидения, затем пьесу ставили театры Быдгоща (1970), Лодзи (1975), Варшавы (1977), Кракова (1987). Из комедийного булгаковского репертуара чаще всего привлекал внимание режиссеров и зрителей *Багровый остров*. Интересно отметить, что в начале 1980-х годов эта пьеса печаталась в польском самиздате, то есть воспринималась как явно антисоветская. Ее перевод подготовил писатель и публицист, блестящий переводчик Бабеля и Солженицына, в настоящее время главный редактор журнала «Новая Польша» Ежи Помяновский. Шел *Багровый остров* в театрах Гданьска (1981), Зеленой Гуры (1982), Торуня (1983), Кракова и Лодзи (1988), и наконец, Варшавы. Однако в середине 1990-х годов, когда в прессу пришло новое поколение рецензентов, появились отзывы, что *Багровый остров* устарел, а содержащиеся в нем политические намеки непонятны молодежи, которой чужд и неинтересен абсурдный советский быт¹³.

Популярны стали также сценические адаптации прозы Булгакова: *Мастера и Маргариты*, *Собачьего сердца*, *Театрального романа* и рассказов: например, часто ставился на разных сценах *Морфий*. Уже в 1971 году Данута Михаловская, создательница краковского «Театра одного актера», подготовила шедший два с половиной часа спектакль *Черная магия и как ее разоблачили*. В основу спектакля были положены сатирические московские сцены закатного булгаковского романа. В 1973 году та же *Черная магия* появилась на малой сцене Силезского театра в городе Катовице (режиссером спектакля и постановщиком был Петр Парадовский). Вторую инсценировку *Мастера и Маргариты* тот же Парадовский подготовил год спустя для вроцлавского Польского театра – под названием *Видели ли вы Понтия Пилата?* Затем этот спектакль поставил в 1975 году варшавский Современный театр.

Весьма нетрадиционную инсценировку создал в 1976 году краковский «Театр Ста». Спектакль под названием *Пациенты* режиссировали Кшиштоф Ясиньский и Кристина Гонет. Они ввели в спектакль мотивы не только булгаковской прозы, но также произведений Шекспира, Гете, Достоевского, Рильке, Сартра, Есенина. Премьера первой полной сценической версии *Мастера и Маргариты* состоялась 27 апреля 1980 года в Драматическом театре города Валбжиха; режиссировал это поистине новаторское представление Анджей Марчевский. Рецензент спектакля Вацлав Садковский писал в журнале «Literatura na Świecie» (в № 9 за

¹³ R. Pawłowski, *Szkarłatna wyspa*, «Gazeta Wyborcza», 6.10.1995, nr 233; J. Kiesliński, *Niepotrzebna powtórka*, «Teatr» 1995, nr 11.

1981, почти полностью посвященном Булгакову) о благоговейном отношении режиссера к романисту и его творению. Эту постановку повторило затем несколько театров. Были подготовлены две театральные программы: первая под названием *Мастер*, вторая – *Маргарита*.

Из инсценировок *Мастера и Маргариты* особый интерес вызвала постановка Мацея Энглерта (Современный театр в Варшаве, 1987 год). Польские актеры отважно повезли его на гастроли в Москву, а отзыв о нем русских театральных критиков был доброжелателен. Согласно данным Союза артистов польских сцен, с 1973 по 2000 год появилось 14 театральных инсценировок *Мастера и Маргариты*. Пятнадцатая премьера – спектакль в краковском Старом Театре (постановка Кристиана Лупы) – состоялась 8 мая 2002 года. Естественно, она была далеко не последней.

Булгаковский роман был в Польше дважды зкранизирован. Впервые это сделал Анджей Вайда в 1971 году, но известный режиссер ограничился лишь библейским сюжетом произведения. Фильм Вайды *Пилат и другие* был воспринят как авангардистское событие: Вайда перенес действие из Ершалаима в современный Франкфурт-на-Майне, а Пилату велел вершить суд на нюрнбергском стадионе. Участвовали в этой картине известные актеры Ян Кречмар (в роли Пилата), Войцех Пшоняк (Га-Ноцри), Даниель Ольбрыхский (Левий Матвей). Но, несмотря на восторженное отношение русских обозревателей и зрителей к Вайде, ценимому ими прежде всего за фильмы *Канал* и *Пепел и Алмаз*, не все они одобрили местами шокирующий замысел польского режиссера.

Затем *Мастера и Маргариту* перенес на экран Мацей Войтышко. На основе булгаковского романа он создал четырехсерийный фильм с самыми известными польскими актерами (в роли Воланда – Густав Холоубек, в роли Маргариты – Анна Дымна), распространяемый затем на видеокассетах. Как выяснилось, произведения Булгакова прекрасно выживают в условиях рыночной экономики, более того, приносят издателям и театрам солидный доход. Пожалуй равным Булгакову успехом пользуется у польских читателей только автор поэмы *Москва – Петушки* Венедикт Ерофеев.

Театр Польского телевидения интересовался и творчеством Булгакова, и его биографией. В список ста лучших телевизионных спектаклей, который огласила в 1999 году Академия Театра польского телевидения, вошла *Кабала святош*, поставленная в 1981 году Мацеєм Войтышко. Тогдашние польские зрители обнаружили в этой пьесе политические намеки на тоталитарную власть (в стране действовало военное положение).

ние). Мацей Войтышко не устает говорить и писать о своем увлечении Булгаковым. Прямым доказательством этому является его пьеса *Булгаков* («Dialog» 2001, № 12), основой которой стали материалы исследований Виталия Шенталинского в архивах КГБ, известные польским читателям по его книгам *Рабы свободы* (польский перевод – 1996) и *Тайны Лубянки* (польский перевод – 1997).

Первым прозаическим произведением Булгакова, переведенным после войны на польский язык, стал *Театральный роман*, сначала опубликованный в 1966 году в журнале «Dialog» (№ 3–5), а в 1967 году, вышедший отдельной книгой. Основой перевода, выполненного известным поэтом и критиком, знатоком русской литературы Земовитом Федецким, была публикация в журнале «Новый мир» (1965 год). Год спустя в Польше вышла *Жизнь господина де Мольера*, которую перевел поэт Витольд Домбровский (он же переводчик известного стихотворения Анны Ахматовой на смерть Булгакова) вместе с журналисткой Иреной Левандовской. Большинство польских переводов произведений писателя (прежде всего *Мастер и Маргарита*, а также *Белая гвардия*), затем многократно переиздаваемых, выполнено ими. Но несколько булгаковских пьес перевел Ежи Помяновский, а затем Кшиштоф Тур (издатель и художник из Белостока). Первое польское издание *Белой гвардии* рецензировали в 1972 году выдающиеся польские писатели – Войцех Жукровский («Nowe Książki» 1972, № 21) и Ярослав Ивашкевич (в популярном цикле «Разговоры о книгах», газета «Życie Warszawy» от 3 декабря 1972 года). Оба они высоко оценивали булгаковский талант. Однако Ивашкевичу не понравилось отношение автора *Белой гвардии* к полякам и украинцам – по его мнению, ксенофобическое, отдающее великодержавным шовинизмом. Ивашкевич иронизировал, что не разделяет театральных вкусов Иосифа Виссарионовича Сталина, которому – как всем известно – *Дни Турбиных* весьма нравились. Воспитанный и учившийся так же, как и Булгаков, в Киеве (хотя покинул этот город в октябре 1918 года, а события *Белой Гвардии* начинаются в декабре того же года), польский писатель сообщает, что он «вращался в среде, которая не питала особых симпатий к генералам, юнкерам и кадетам, а также попам и диаконам, без конца справлявшим службы в удивительно красивых киевских церквах». Ивашкевич сочувствует трагической судьбе героев *Белой гвардии*, но не симпатизирует им. Зато нравится ему *Мастер и Маргарита* – по его оценке, «великолепный роман», включенный им в список любимых «утешительных книг». Тем не менее, Ивашкевич предостерегает: «Но сколько об этой книге (т. е. о романе *Мастер и Маргарита*) понаписы-

вали вздора многие специалисты по русской литературе, политике, истории. Боже мой, такие люди умеют внушить отвращение и к *Пану Тадеушу*, и к *Тысяче и одной ночи*, и даже к Священному Писанию. Правда, к Библии внушил отвращение сам Булгаков, и если бы не гениальная постановка Вайды эпизода с Пилатом, где роль Пилата исполнял Кречмар, а Христа – Пшоняк, трудно было бы одолеть эту „балладу” автора Турбиных. Утешения в ней мало»¹⁴.

Из других известных польских писателей, обративших внимание на творчество Булгакова, следует назвать имя Густава Херлинга-Грудзинского. С 1955 года он жил в Италии, сотрудничая с парижским «Литературным институтом» и эмиграционным журналом «Культура»; в это время в Польской Народной Республике он был автором запретным. Именно в Париже в 1969 году вышел сборник статей Херлинга-Грудзинского о русской и советской литературе *Призраки революции* (после 1989 года многократно у нас переиздаваемый), содержащий эссе *Człekopies czyli sukinsynologia* (*Человекопес и сукинсынология*), посвященное Булгакову. Рассуждая об известном письме Булгакова Сталину, Херлинг-Грудзинский пришел к выводу, что Булгаков умело начертал в этом документе свой «литературный и политический портрет». Он называет писателя «сатириком» и одновременно мистиком, подчеркивает негативное отношение автора *Роковых ящц* к большевистской революции. Считает Булгакова учеником Салтыкова-Щедрина, но напоминает, что «человекопес» из *Собачьего сердца* не был одинок в советской литературе 1920-х годов; по его мнению, далеким шариковским родственником является Присыпкин из пьесы *Клоп* Маяковского и орангутанг из пьесы *Пао-Пао* Сельвинского, который после того, как ему пересадили мозг, сделал политическую карьеру. Херлинг-Грудзинский выдвинул предположение о целесообразности «установления степени родства» *Белой Гвардии* с *Доктором Живаго* – еще раз напомню, что писал об этом в 1969 году¹⁵.

Первое польское издание *Мастера и Маргариты* (в переводе Витольда Домбровского и Ирены Левандовской) появилось в 1969 году: его основой была публикация в журнале «Москва», как известно, искромсанная цензурой. Полный польский перевод был опубликован в 1980 году, и по сегодняшний день именно он переиздается (в начале второго десятилетия XXI века количество переизданий превысило тридцать).

¹⁴ J. Iwaszkiewicz, *O pocieszaniu w literaturze*, «Życie Warszawy», 21.10.1973.

¹⁵ Цит. по: G. Herling-Grudziński, *Człekopies czyli sukinsynologia*, в кн.: он же, *Godzina cieni. Eseje*, Warszawa 1997, с. 424–431.

В 1995 году польские критики спорили о новом польском переводе *Мастера и Маргариты*, выполненном Анджеем Дравичем. Приступая к работе, он знал, на какой идет риск: читатели уже привыкли к удачному переводу Домбровского и Левандовской, цитировали из него крылатые слова и не представляли себе другого. Однако Дравич, неунывающий популяризатор Булгакова в Польше, переводя *Мастера и Маргариту*, осуществлял мечту своей жизни. По сегодняшний день идут споры, какой из двух существующих переводов лучше, однако большинство читателей и критиков придерживается мнения, что первый точнее воспроизводит атмосферу подлинника. Проявляется в этом переводе талант незаурядного поэта, каким был Витольд Домбровский. Позднейшие переводы Булгакова, выполненные Иреной Левандовской, по художественному уровню значительно слабее тех, которые она делала совместно с В. Домбровским.

Событием стало издание в 1994 году польским издательством «Муза» булгаковского четырехтомного собрания сочинений в прекрасном графическом оформлении¹⁶. Благодаря Виктору Лосеву, заведовавшему в то время булгаковским архивом Российской государственной библиотеки, в это издание удалось включить некоторые малоизвестные произведения писателя (например, фельетоны *В кафе* и *Грядущие перспективы*), а также ранние редакции *Мастера и Маргариты*. Тогда впервые в польском переводе к названию *Театральный роман* был добавлен подзаголовок *Записки покойника*, что возмутило Земовита Федецкого, считавшего это коммерческим издательским трюком. (В 1995 году в журнале «Polityka» состоялась моя с ним полемика по этому поводу¹⁷). Что касается названий изданных или поставленных в Польше произведений Булгакова, то некоторые из них действительно придуманы режиссерами или переводчиками с целью привлечь внимание публики (например, сборник прозы Булгакова *Пан Пилсудский*, подготовленный в 1989 году Барбарой Дохналик, – у Булгакова нет рассказа под таким названием).

Не был в восторге от четырехтомника издательства «Муза» (составленного мною) и Ян Гондович, в то время критик «Газеты выборчей», которому бесосновательно показалось, что переводчики воспользовались непроверенными оригинальными текстами; притом он объявил, что сам

¹⁶ M. Bułhakow, *Dziela zebrane*, wybór tekstów A. Wołodźko, t. 1: *Niezwykłe przygody doktora. Proza autobiograficzna*; t. 2: *Biała gwardia i inne dzieła prozą*; t. 3: *Mistrz i Małgorzata*; t. 4: *Szkarłatna wyspa. Utwory dramatyczne*, Warszawa 1994. Рецензии этого издания: Z. Podgórzec, *Bułhakow po polsku w całość złożony*, «Nowe Książki» 1995, nr 2, s. 47; J. Gondowicz, *Diabeł średni*, «Gazeta o Książkach», nr 2 (34), 8.02.1995.

¹⁷ A. Wołodźko, *Zapiski nieboszczyka*, «Polityka» 1995, nr 5 (1790).

перевел бы Булгакова лучше¹⁸. Как это часто бывает с культовыми произведениями, почти каждый рецензент лелеял в воображении собственную их польскую версию и строго оценивал малейшее от нее отклонение.

Польский научный вклад в булгаковедение, особенно на фоне мировых достижений в этой области, надо сознаться, не очень богат. Анджей Дравич, выпустивший, как уже упоминалось, монографию о Булгакове *Мастер и дьявол*, опубликовал также ряд статей, посвященных писателю. Однако почти никто уже не помнит, что первым исследователем, который основательно изучал в Польше биографию и творчество Михаила Булгакова, была Ядвига Урбаньская-Слиш – в 1950–60-е годы научный сотрудник Ягеллонского, а впоследствии Варшавского университета, хорошо известная как автор двух высоко ценимых книг о восприятии русской литературы в Польше межвоенного периода. В *Отчетах заседаний научных комиссий Краковского филиала Польской академии наук* (за январь – июнь 1967 года) обнаруживаем доклад о планируемой ею книге *Михаил Булгаков: Новые материалы и интерпретации*¹⁹. Ядвига Урбаньская-Слиш общалась с Еленой Сергеевной Булгаковой, вела с ней переписку, застала и записала воспоминания других современников, в том числе знакомых и друзей писателя. Это она подарила Елене Сергеевне первые польские публикации произведений Булгакова в журнале «Dialog». С 1968 по 1971 год работала в библиотеках Москвы и Ленинграда (в частности, в Пушкинском доме), где ей постоянно отказывали в доступе не только к булгаковскому фонду, но и к западным публикациям писателя, тогда запретным (вроде *Собачьего сердца*). Ее книга о Булгакове так и не появилась, остались только статьи этого невероятно эрудированного знатока русской литературы в научных, сегодня забытых, журналах.

Мало кто также помнит, что, кроме Дравича, над творчеством Булгакова работала в Польше молодая русистка из Познаньского университета, рано ушедшая из жизни Юстына Карась. Объектом ее исследования – в большей степени, чем книга Дравича, выдержанного в стиле научного дискурса – была не судьба писателя, а художественные особенности его прозы. В монографии *Проза Михаила Булгакова. Некоторые вопросы поэтики* (1981)²⁰ Юстына Карась обсуждала фантастические мотивы в про-

¹⁸ J. Gondowicz, *Diabeł średni...*

¹⁹ «Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie», styczeń – czerwiec 1967, с. 153–156.

²⁰ J. Karaś, *Proza Michała Bułhakowa. Z zagadnień poetyki*, Wrocław 1981.

зе писателя, ее нарративную структуру и приемы, с помощью которых автор *Собачьего сердца* добивался пародийности.

Первую польскую популярную монографию о романе *Мастер и Маргарита* написал Петр Фаст, в 1990-е годы профессор Силезского университета. Его книга (а точнее, брошюра), лаконично излагающая историю романа и его основные мотивы, до сих пор востребованная школьниками и студентами польских вузов, была издана в Катовицах в 1991 году²¹.

Булгаковской фантастике посвятила отдельную главу своей монографии *Еретики и правомыслители: Русская фантастическая проза после 1917 года и концепция «нового человека»* (2001)²² Татьяна Степновская из Лодзинского университета. Она продолжает исследования творчества писателя, о чем свидетельствуют ее компаративистские статьи, связывающие творчество Булгакова с направлением «магического реализма» в мировой литературе.

Ценные исследования булгаковского творчества проводит Гжегож Пшебинда, ученик Дравича. Еще в 1990 году, когда *Мастера и Маргариту* выпустило научное издательство «Оссолинеум», эрудированные комментарии к этому изданию составил именно Пшебинда, сегодня профессор Ягеллонского университета, знаток русской философской мысли и русской литературы. Он же выпустил в 2000 году книгу очерков о своих путешествиях по России, раскупленную мгновенно, кажется, прежде всего из-за названия *Закоулки Мастера Воланда*, которое сегодня звучит как коммерческий бренд.

Научные исследования булгаковского достояния продолжили в первом десятилетии XXI века слависты из вроцлавского и познаньского университетов. Их результатом стали три монографии (две из которых – кандидатские диссертации), сосредоточенные, прежде всего, на религиозно-философской проблематике закатного булгаковского романа, а также на анализе его пространства и символики²³. Авторы обсуждают влияние ряда мыслителей (от Платона, Канта до Вл. Соловьева, Николая Бердяева и Павла Флоренского) на философскую и этическую систему Булгакова, исследуют библейские и демонологические мотивы в романе

²¹ P. Fast, *«Mistrz i Małgorzata» Bułhakowa. Pisarz, epoka, powieść*, Katowice 1991.

²² T. Stepnowska, *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji «nowego człowieka»*, Łódź 2001.

²³ D. Horczak, *Treści religijno-filozoficzne w powieści «Mistrz i Małgorzata» Michaila Bułhakowa*, Poznań 2002; M. Kruszelnicki, *Mistrz w książkowym stroju. Tradycja kulturowo-literacka i symbolika w «Mistrzu i Małgorzacie» Michaila Bułhakowa*, Toruń 2004; E. Krawiecka, *Apokalipsa według Michaila Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika «Mistrza i Małgorzaty»*, Poznań 2008.

Мастер и Маргарита, в частности, образы Иешуа Га-Ноцри, Воланда и его свиты, указывают на апокрифичность ершалаимской линии романа. Сразу бросается в глаза, что Эва Кравецкая и Михал Крушельницкий не русисты – обсуждая вопросы булгаковской мотивики, уже разработанные видными русскими учеными (в том числе М. Гаспаровым и М. Жолковским), они не считают должным сослаться на их труды или этих трудов просто не знают. Диссертация (а затем книга) Дороты Хорак, подготовленная под научным руководством профессора Чеслава Андрушко, русиста и глубокого исследователя философской и религиозной проблематики в русской литературе, свидетельствует не только о прекрасном знании как русской, так и зарубежной научной литературы по теме, но и о своего рода инновационности этой темы в польской науке.

Присутствие Булгакова в нашей стране имело и сугубо материальное выражение, например, в виде экспозиции «Киев – город Михаила Булгакова», открытой в Варшаве с 10 августа по 9 сентября 2001 года (организованной совместно варшавским Музеем литературы им. А. Мицкевича и киевским Музеем М. Булгакова). Варшавский Большой театр поставил в 1987 году «романтическую оперу» немецкого композитора Райнера Кунада *Мастер и Маргарита*. Есть свидетельства заинтересованности Булгаковым также в живописи, например, полотна Марии Жабоклицкой-Будзих²⁴. Эта художница в конце жизни (70-е годы прошлого века) рисовала картины, посвященные, в основном, героям *Мастера и Маргариты*. Таким образом, был создан цикл 183 полотен, озаглавленный *Бегемот и Маргарита*. В апреле 2011 года в варшавском Доме художника была организована выставка *Дама с Бегемотом* этой ценимой в Польше и за рубежом художницы. Сама она объясняла, что не иллюстрирует *Мастера и Маргариту*, но пытается найти путь в мир булгаковской метафоры. В замечательных картинах Марии Жабоклицкой-Будзих есть какая-то тайна, волшебная атмосфера, искрометное чувство юмора.

Интерес к Булгакову проявляется иногда у нас странно, в сущности – комически. Дух писателя, в какой-то степени близкий нашему Витольду Гомбровичу, иронизирующему над гротескным, абсурдным миром, витает над Польшей. Так, в консервативной газете «*Nasz Dziennik*» (№ 44 от 21 февраля 2002 года) читаем возмущенный отзыв некоего Станислава Крайского по поводу интервью, которое дал журналистам тогдашний премьер польского правительства Лешек Миллер. Оказывается, любимой книжкой премьера является *Мастер и Маргарита*; но ведь этот роман

²⁴ «Tygodnik Powszechny», 18.02.1978.

воспеваает нечистую силу и опасных для общества масонов, стало быть, нельзя его считать учебником жизни. Впрочем, булгаковское «евангелие от сатаны», так не угодившее польским консерваторам, ценят любители модного сегодня в молодежных кругах сатанизма.

В ситуации, когда русская литература занимает далеко не первое место на польском читательском рынке, триумф Булгакова, так или иначе вызывающего интерес поляков, будь это восторг или возмущение, очевиден. Москва как место обитания писателя и его героев признана польской журналисткой Веславой Чапниньской «магическим местом Европы»²⁵. Одной из причин заинтересованности польского издателя *Булгаковской энциклопедией* Б. Соколова (принятой довольно прохладно специалистами в России и в Польше, но популярной среди читателей, переиздаваемой, имеющей свой вариант в Интернете), была вошедшая в нее статья о Генрихе Сенкевиче, содержащая не только рассуждения о влиянии польского писателя на *Белую гвардию*, где названо его имя, но также попытку выявить зависимость евангельских глав *Мастера и Маргариты* от романа Сенкевича *Камо грядеши?* Интерес вызывает также образ «пана Пилсудского» в творчестве Булгакова, прототипы поляков в *Белой гвардии* и вообще отношение писателя к Польше. Увы, эти проблемы польскими исследователями почти не разрабатывались, хотя ставились²⁶ – а ведь есть свидетельства и о польском окружении Булгакова, и об образах поляков в его творчестве, и о влиянии польской литературы на некоторые его сюжеты.

В связи с выше сказанным привлекает внимание помещенное в журнале «*Twórczość*» (1989, № 9, с. 95–109) обширное эссе молодого в то время историка идеи и философа Дариуша Говина *Most łańcuchowy czyli o Bułhakowie, o Kijowie i o czymś jeszcze* (*Цепной мост, или О Булгакове, о Киеве и еще кое о чем*), рассуждавшего об очерке Булгакова *Киев-город*, а точнее, о той его части, где идет речь о том, как поляки заняли Киев, оккупировали его полтора месяца, но после появления конной армии Буденного быстро ушли, на прощание взорвав три моста, в том числе Цепной:

Наши же европеизированные кузены вздумали шегольнуть своими подрывными средствами и разбили три моста через Днепр, причем Цепной –

²⁵ W. Czapińska, *Magiczne miejsca literackiej Europy*, Wrocław 2002, с. 11–29.

²⁶ Например, писал об этом Збигнев Бараньски (Z. Barański) в статье *Polskie ślady w twórczości Michaiła Bułhakowa*, «Przegląd Rusycystyczny» 2003, z. 4 (104), с. 33–38, а также упоминал Кшиштоф Маслонь в интервью с Б. Соколовым, см.: К. Masłoń, *Trzy poziomy w czasoprzestrzeni czyli «Mistrz i Małgorzata»*, в кн.: К. Masłoń, *Żydzi, sowieci i my*, Warszawa 2005, с. 105–106.

вдребезги. И по сей час из воды вместо великолепного сооружения – гордости Киева, торчат только серые унылые быки. А, поляки, поляки... Ай, яй, яй!.. Спасибо сердечное скажет вам русский народ. Не унывайте, милые киевские граждане! Когда-нибудь поляки перестанут на нас сердиться и отстроят нам новый мост, еще лучше прежнего. И при этом на свой счет²⁷.

Говин пишет о чувстве обиды, охватившем его после прочтения этих слов. Однако именно они заставили его подумать, что мы, поляки, вечно надеваем на себя костюм жертв, хотя этот мост все же был нами уничтожен. Значит, и у Булгакова был повод, чтобы предъявлять претензии к нашим соотечественникам. Говин приходит к выводу, что Булгаков свою естественную нелюбовь к Польше выразил посредством желчных, антипольских стереотипов:

Но если он так поступает, разве мы должны ему воздавать сторицей? Может, лучше заглянуть в глубь времен и узнать подробности, ведь история – это сумма миллионов подробностей, не более...²⁸

Это одно из серьезных раздумий польского интеллектуала о польско-русских взаимоотношениях, нанесенных друг другу обидах, взаимном чувстве вины и враждебности, на которое навело современного польского интеллигента творчество Михаила Булгакова.

Культурный пейзаж Польши XXI века не обходится без автора *Мастера и Маргариты*. Булгаков символизирует в нашей стране лучшие традиции русской литературы, открывает дверь в русский мир все новым поколениям польских читателей.

²⁷ М. Булгаков, *Киев-город*, <lib.ru/BULGAKOW/kiev.txt>.

²⁸ D. Gowin, *Most łączuchowy czyli o Bulhakowie, o Kijowie i o czymś jeszcze*, «Twórczość» 1989, nr 9, с. 97.

*Наталья Муранска**

Словакия

МИХАИЛ БУЛГАКОВ В СЛОВАЦКОМ ВОСПРИЯТИИ (БУЛГАКОВЕДЕНИЕ В СЛОВАКИИ. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА БУЛГАКОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА СЛОВАЦКИЙ ЯЗЫК)

Литературная компаративистика (Веселовский, Дюришин, Червеняк, Неупокоева, Томашевский и другие) использует понятие «высылающий – принимающий». Одна литература высылает (идеи, образы, темы), а другая их, в духе своих рецептивных возможностей, осваивает и принимает. Русская литература и культура выслали миру Михаила Булгакова – словацкая литература и культура его восприняли. Возникает вопрос: ЧТО было выслано и ЧТО и КАК было воспринято?

Жизненный и творческий путь Михаила Булгакова, как известно, был очень сложным, как и эпоха, в которой ему выпало жить. Будучи врачом, он решает стать писателем. В 20-е годы XX века он известен как автор фельетонов, очерков, рассказов, но прежде всего как драматург. Год великого перелома (1929) стал переломным и для самого Булгакова. Многие его пьесы были сняты с репертуара, многие запрещены, началась травля писателя, который вопреки всему продолжает писать (в том

* *Natália Muránska* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русистики Университета им. Константина Философа, Нитра.

числе и «закатный» роман *Мастер и Маргарита*, без надежды на публикацию) до самой кончины в 1940 году.

После многих лет почти забвения Булакова в русской литературе (мы имеем в виду именно 30–60-е годы XX века) в годы перестройки наступило время его реабилитации, переоценки. Издаются его произведения, формируется булгаковедение как особое направление в литературоведении. Самым интенсивным и плодотворным периодом деятельности по изданию Булгакова является начало 1990-х годов. В связи со 100-летней годовщиной рождения писателя (1991) прошло много семинаров, конференций, вышло в свет большое количество монографий, статей, сборников. Участие в этом процессе приняли такие представители русского и мирового булгаковедения, как М. О. Чудакова, Б. В. Соколов, А. Зеркалов, Л. М. Яновская, Е. А. Земская, В. Я. Лакшин, Б. С. Мягков, В. В. Химич, А. А. Кораблев, Е. Проффер, Ким Су Чен, Н. Натов, П. Абрагам, А. Моравкова и многие другие. Научные труды – монографии, статьи – помогли преодолеть наследие вульгарного социологизма, характерного для эпохи социализма и соцреализма, в интерпретации булгаковских произведений.

Судьба Булгакова в Словакии похожа на судьбу Булгакова в России. В период до Второй мировой войны контакты Словакии и России были не слишком развиты, а после нее Словакия смотрела на Булгакова глазами советского марксистского литературоведения. Постепенно, медленно, с временным «опозданием» доходил Михаил Афанасьевич Булгаков до словацкого читателя. Сначала это были переводы его произведений, затем театральные постановки, а после – литературоведение: в 60-е годы начинают возникать словацкие переводы булгаковских романов, в конце 70-х – переводы коротких произведений печатаются в журналах, в 80-х годах Булгаков появляется на словацких сценах, но словацкое булгаковедение активно развивается только с XXI века.

Переводы

Книга под названием *Moliér*, выпущенная в 1963 году, была первым булгаковским произведением, которое мог прочитать словацкий читатель. Это был перевод книги Булгакова *Жизнь господина де Мольера*, опубликованной в серии «ЖЗЛ» в 1962 году.

В таблице приводим все книжные издания булгаковских произведений в Словакии (до 2012 года).

Год издания год переиздания	Название на словацком языке	В книгу входит	Переводчики
1963 1986	<i>Moliér</i> (<i>Život pána Moliéra</i>)	<i>Жизнь господина де Мольера</i>	Феликс Костолянски (Félix Kostoľanský)
1965	<i>Útek</i>	<i>Бег, Мольер, Пушкин</i>	Вера Марушыкова (Viera Marušiaková) и Иван Изакович (Ivan Izakovič)
1967 2000	<i>V zákulisí</i>	<i>Театральный роман</i>	Магда Такачова (Magda Takáčová)
1968 1972, 2002, 2005, 2011	<i>Majster a Margaréta</i>	<i>Мастер и Маргарита</i>	Магда Такачова
1987	<i>Biela garda</i>	<i>Белая гвардия</i>	Иван Изакович
1990	<i>Psie srdce a iné</i>	<i>Собачье сердце, Роковые яйца, Дьяволиада</i>	Душан Слободник (Dušan Slobodník) и Магда Такачова
2002	<i>Diaboliáda</i>	<i>Дьяволиада, Роковые яйца</i>	Магда Такачова
2010	<i>Moliér</i>	<i>Жизнь господина де Мольера</i>	Иван Изакович
2010	<i>Puškin</i> (<i>Posledné dni</i>)	<i>Пушкин. Последние дни</i>	Иван Изакович

С 1978 по 1986 год в словацких журналах появились и некоторые рассказы Булгакова: 1978 – *Červená koruna* (*Красная корона*), 1981 – *V noci na tretieho* (*В ночь на третьего*), 1985 – *Zabil som* (*Я убил*), 1986 – *Morfium* (*Морфий*), 1986 – *Nástenník s kohútom* (*Полотенце с петухом*), 1986 – *Z roviadok mladého lekára* (*Записки юного врача*). Переводы сделаны такими выдающимися словацкими переводчиками, как Магда Такачова, Феликс Костолянски, Иван Изакович, Душан Слободник.

К сожалению, академических изданий произведений Булгакова до сих пор в Словакии не имеется.

Театр

В 70-е годы XX века Булгаков появляется и на сценах словацких театров.

Премьера	Пьеса	Театр
5 декабря 1975	<i>Dni Turbinovcov</i> <i>Дни Турбиных</i>	Словацкий национальный театр. Новая сцена, г. Братислава
21 января 1978	<i>Don Quijot</i> <i>Дон Кихот</i>	Спектакль выпускников театрального факультета, г. Братислава
9 апреля 1983	<i>Puškin</i> <i>Пушкин</i>	Спектакль студентов театрального факультета, г. Братислава
24 ноября 1984	<i>Zojkin byt</i> <i>Зойкина квартира</i>	Театр им. Андрея Багара, г. Нитра
14 ноября 1987	<i>Útek</i> <i>Бег</i>	Театр Словацкого национального восстания, г. Мартин
10 декабря 1988	<i>Psie srdce</i> <i>Собачье сердце</i>	Театр им. Андрея Багара, г. Нитра
24 ноября 1989	<i>Purpurový ostrov</i> <i>Багровый остров</i>	Словацкий национальный театр. Новая сцена, г. Братислава
16 февраля 1990	<i>Bratstvo tajných</i> <i>Кабала святош</i>	Государственный театр, г. Кошице
30 марта 1988	<i>Psie srdce</i> <i>Собачье сердце</i>	Театр им. Андрея Багара, г. Нитра
14 декабря 2006	<i>Psie srdce</i> <i>Собачье сердце</i>	Театр Словацкого национального восстания, г. Мартин

Особенное внимание привлекли постановки булгаковской *Зойкиной квартиры* (1984) и *Собачьего сердца* (1988, 1990). Их постановщик Йозеф Беднарик является одним из выдающихся словацких режиссеров, смелым экспериментатором, синтезатором художественных миров. В его спектаклях – актеры и куклы, певцы, танцоры, музыка, туман, разные спецэффекты и т. п. Инсценировки Йозефа Беднарика были с нетерпением ожидаемым культурным событием.

Итак, что касается творений Булгакова, самым популярным произведением писателя в Словакии является роман *Мастер и Маргарита*, который издавался 5 раз, но в словацком театре огромной популярностью пользуется как раз «несценичное» *Собачье сердце* в постановке Йозефа Беднарика и Додо Гомбара (в 2006 году).

Музыкальное примечание: 12 ноября 2005 года в Кракове, на XIII Фестивале Аудио Арт прозвучала музыкальная композиция словацких музыкантов Юла Фуяка и DJ Фера *Prekryvy / Palimpsests*, которая под названием *Палимпсест генетических манипуляций* создала специфический, альтернативный музыкальный фон для фильма Бортко *Собачье сердце*.

Словацкое булгаковедение

В связи с переводами¹ произведений Булгакова на словацкий язык и с появлением Булгакова на словацких сценах время от времени выходили из печати (в журналах и газетах) отклики, рецензии, комментарии разного характера и качества.

В ноябре 2005 года в Нитре состоялась первая в Словакии конференция по Булгакову под названием «Булгаков сегодня» (сборник материалов был выпущен в 2006 году)². Конференция имела специальный характер, ее работа прошла в трех секциях. Участники первой приняли решение о создании «Клуба Ф. М. Достоевского». Целью деятельности клуба является изучение русской культуры и литературы и популяризация словацкой русистики и словацко-русских литературных отношений. Председателем клуба стал профессор Андрей Червеняк, выдающийся исследователь творчества Достоевского, автор 30-ти монографий, сборников статей о русской литературе и словацко-русских литературных отношениях. Вторая секция конференции была посвящена проблемам современного русского литературоведения, исследовательской рецепции. Третья секция – самая многочисленная – была посвящена Михаилу Булгакову. В нее были включены работы информативного, сопоставительного характера, анализ стиля, языка, композиции произведений Булгакова (в разные этапы его творчества).

В сборнике конференции опубликована анкета, в которой 10 современных словацких писателей выразили свое личное отношение к Булгакову. В конце сборника помещена библиография всех работ писателя и откликов на его творчество в Словакии.

В Словакии выпущены две монографии, касающиеся жизни и творчества Михаила Булгакова. Первая – «*Фантастическая трилогия*» *Михаила Булгакова*³ – посвящена генезису творчества писателя, его первым прозаическим произведениям и «фантастической трилогии» (*Дьяволиада, Собачье сердце, Роковые яйца*). Этот этап творчества Булгакова вместе с упомянутыми произведениями воспринимается автором монографии как подготовка к роману *Мастер и Маргарита*. В главе *Словацкая борьба за «фантастическую трилогию»* прослеживаются основные принципы встречи двух культур с точки зрения русского и словацкого понимания генологии, анализируется словацкий перевод повестей.

¹ Обзор словацкого переводоведения см.: V. Čejková, M. Kusá, *Slovenské myslenie o preklade*, в кн.: *Slovak Thinking on Translation 1970–2009*, Bratislava 2010.

² *Bulgakov a dnešok. Сборник статей*, сост. и научн. ред. Н. Муранска, Nitra 2006, 254 с.

³ N. Muránska, «*Fantastická trilógia*» *M. Bulgakova*, Nitra 2003, 118 с.

Во второй монографии – Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»⁴ – произведение анализируется с точки зрения эстетико-антропологической концепции литературы, которую разрабатывают члены кафедры русистики Философского факультета Университета им. Константина Философа в Нитре.

Так, в основных чертах, выглядит булгаковедение в Словакии.

Восприятие Михаила Булгакова ино-народным, нерусским / зарубежным реципиентом вообще является специфической проблемой. Достижения литературной компаративистики свидетельствуют о том, что рецепция разных народов отличается, так как существует разница в их культурном сознании.

Словацкий вариант романа *Мастер и Маргарита*

Первый словацкий перевод романа *Мастер и Маргарита*⁵ (1973, Магда Такачова) был сделан на основе текста, опубликованного в советском журнале «Москва» (1966). Так как *Мастер и Маргарита* является романом о Добре, которое распяли на кресте, и Зле, которому принадлежит абсолютная власть, возникали ассоциации с добром и злом в советской и словацкой действительности того времени. Советская цензура устранила слова, выражения, предложения, абзацы и целые части романа, которые могли вызвать подобные ассоциации. В результате как в русском⁶, так и в словацком тексте отсутствует приблизительно 1/7 часть романа. В обоих случаях возникали определенные коннотации (ссылка в ГУЛАГ, критика строя, Сталина и т. п.), поэтому такие части были вычеркнуты. Например: Ликвидация людей в СССР:

Однажды в выходной день явился в квартиру милиционер, вызвал в переднюю второго жильца (фамилия которого утратилась) и сказал, что того просят на минутку зайти в отделение милиции в чем-то расписаться. Жилец приказал Анфисе, преданной и давней домашней работнице Анны Францевны, сказать, в случае если ему будут звонить, что он вернется через десять минут, и ушел вместе с корректным милиционером в белых перчатках. Но не вернулся он не только через десять минут, а вообще **никогда не вернулся**. Удивительнее всего то, что, очевидно, с ним вместе **исчез и милиционер** [выделено мной. – Н. М.]⁷.

⁴ N. Muránska, *Román M. Bulgakova «Majster a Margaréta»*, Nitra 2005, 172 с.

⁵ M. Bulgakov, *Majster a Margaréta*, Bratislava 1973.

⁶ См.: М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Франкфурт-на-Майне 1969.

⁷ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Избранные произведения. В восьми томах*, т. 5, Санкт-Петербург 2004, с. 177. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

Ликвидация «несознательных» писателей в СССР:

Статьи не прекращались. Над первыми из них я **смеялся**. Но чем больше их появлялось, тем более менялось мое отношение к ним. Второй стадией была стадия **удивления**. Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон. Мне все казалось, – и я не мог от этого отделаться, – что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим. А затем, представьте себе, наступила третья стадия – **страха** [выделено мной. – Н. М.]⁸.

Вычеркнуты были и банальности, которые теперь могут показаться смешными, излишне пуританскими:

Тут в открытую дверь вбежала Наташа, как ~~была нагая, всплеснула руками~~ и закричала Маргарите⁹.

На бал к Сатане приходят «лучшие люди», выдающиеся представители своих эпох – Кесарь, Калигула, Мессалина, Малюта Скуратов со своими лакеями. Образ сталинской эпохи? Описание бала, 17 страниц, пройдя через сито советской цензуры, стало короче на 106 строчек. После Великого бала в романе стоит глава *Извлечение Мастера*, причем с 28 страниц исчезло 185 строчек – описания членов свиты, т. е. мистические реалии, а также автобиографические части:

У меня больше нет никаких мечтаний, и вдохновения тоже нет, – ответил мастер, – ничто меня вокруг не интересует, кроме нее, – он опять положил руку на голову Маргариты, – **меня сломали**, мне скучно, и я хочу в подвал [выделено мной. – Н. М.]¹⁰.

Таким образом, роман, написанный на 445 страницах, сократили на 70 (!) страниц. Почти не существует главы, которой не коснулась бы цензура.

Цензура больше всего проявилась в 15 главе – *Сон Никанора Ивановича*. Никанору Ивановичу приснился сон – его хотели наказать за что-то, чего никогда не было (валюта у него дома). Это все Булгаков писал в те времена, когда над СССР звучало «Широка страна моя родная [...]. Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек». Поэтому сон (как отражение реальности в коре человеческого мозга) должен был исчезнуть из романа. Этот факт надо учитывать и при анализе иноязычных изданий романа, так как наши суждения могут быть деформированы обусловленной объективными причинами неполнотой версии романа.

⁸ Там же, с. 257.

⁹ Там же, с. 423.

¹⁰ Там же, с. 425.

Словацкий перевод романа *Мастер и Маргарита* 2002 года относится к уже переработанным и дополненным переводам, сделанным Магдой Такачовой. Она пыталась перекодировать эстетическую сущность оригинала на словацкий язык и хорошо справилась с задачей. Определив три стилистических пласта романа (патетико-сакральный, связанный с Понтием Пилатом; трагико-мистериальный, связанный с Мастером и Маргаритой; феерико-карнавальный, продиктованный Воландом и его свитой), которые создают специфическую эмоционально-булгаковскую эстетическую оптику, Такачова более-менее адекватно перевела концептуально важные семантические, модальные, ритмико-интонационные и эмоциональные моменты романа. Сравним:

В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат¹¹.

V bielom plášti so šarlátovou podšívku šúchavým jazdeckým krokom vyšiel včasráno štrnásteho dňa jarného mesiaca nisana na krytú kolonádu medzi dvoma krídlami paláca Herodesa Veľkého miestodržiteľ Judska Pontský Pilát¹².

Переводчик сохранил патетико-сакральную модальность, данную прежде всего стилистической инверсией (подлежащее в конце предложения) или семантической тавтологией («месяц нисан» – «mesiac nisan»). Словацкий перевод является адекватным, хорошо читается и воспринимается и будет успешно выполнять в Словакии свою «миссию».

Булгаковский роман является романом полифоническим, многоплановым, карнавальным, он скрывает ассоциации, аналогии, подтексты, нюансы разного уровня и смысла. Понять и перекодировать такой роман на другой язык практически невозможно. Вот и словацкий перевод «борется» с объективными («непереводимое» в тексте), а также субъективными (роль переводчика – в нашем случае, Магды Такачовой) препятствиями.

Наш анализ стремится раскрыть возможности улучшения перевода этого романа на словацкий язык (возможно, и на другие языки), начиная со сравнения микроэлементов текста и заканчивая более сложными сегментами (вплоть до уровня структуры) булгаковского романа.

¹¹ Там же, с. 111.

¹² M. Bulgakov, *Majster a Margaréta*, Bratislava 2002, с. 22. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

Предсемантические элементы художественного текста

Под предсемантическими элементами художественного текста мы имеем в виду его оформление, т. е. графическое, визуальное членение на абзацы, использование кавычек, тире, многоточия, дефиса и т. д.

Термин абзац обозначает «часть текста, связанную смысловым единством и выделенную отступом первой строчки»¹³. Абзац определяет начало и конец высказывания, выражает континуальность или же дисконтинуальность. Автор строит текст, создавая эстетико-художественную реальность из абзацев – кирпичей. Булгаков не был сторонником «потока сознания», абзацы в его текстах строго функциональны.

Что касается абзацного членения, то оригинал романа *Мастер и Маргарита* и словацкий перевод во многих местах отличаются. Сравним членение текста в главе *Понтий Пилат*:

Оригинал ¹⁴		Словацкий перевод ¹⁵
1 абзац	→	3 абзаца
2 абзаца	→	1 абзац
1 абзац	→	2 абзаца
2 абзаца	→	4 абзаца и т. д.

При замене или удалении абзаца меняется психологическая реакция читателя. Собственно говоря, впечатление от взаиморасположения элементов текста мы можем называть эстетической реакцией. Ее стоит четко отличать от реакции на фактические сведения, которые также могут быть весьма значимы и эмоционально насыщены.

Если абзац не является только графической формой текста, а выполняет смысловую, эстетическую функцию, является смысловым единством, возникает вопрос: что для восприятия текста в двух разных языковых средах означает разное взаиморасположение элементов текста (абзацев) в оригинале и в переводе?

«Кавычки – парный знак препинания, выделяющий в тексте прямую речь, цитаты, названия, а также слова и высказывания, употребляемые с оттенком иронии, либо не в обычном их значении»¹⁶. При отсутствии кавычек прямая речь героя сливается с речью автора, рассказчика. Должен ли переводчик соблюдать кавычки?

¹³ Š. Vlašín, *Slovník literární teorie*, Praha 1997, с. 257.

¹⁴ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 111–138.

¹⁵ M. Bulgakov, *Majster a Margaréta*..., с. 22–42.

¹⁶ <<http://dic.academic.ru>>.

Например, в главе *Явление героя* Маргарита говорит Мастеру: «Я тебя вылечу, вылечу»¹⁷, причем графическое выделение прямой речи в русском тексте словацкий переводчик не отразил¹⁸ (отсутствует в словацком языке), т. е. высказывание принадлежит рассказчику.

В главе *Раздвоение Ивана*¹⁹ в оригинале 4 раза использованы кавычки (прямая речь), которых в переводе не находим. Высказывания героя принадлежат в словацком переводе рассказчику. Что значит соблюдение или же несоблюдение пунктуации в переводе?

Семантическая эквивалентность

Чтобы адекватно перевести художественный текст, переводчик должен владеть исходным и целевым языком на очень высоком уровне. Это одно из основных требований переводоведения. С этой точки зрения словацкий перевод романа *Мастер и Маргарита* выполнен почти безупречно. Но все-таки слово «почти» сигнализирует о неких проблемах. Например (оригинал → перевод + подстрочник из словацкого):

«красный подбой» → «šarlátová podšívka» (красный подбой)²⁰.

«Красный подбой», кроваво-красный – это кровь, которая останется на вечные времена на руках Понтия Пилата. Переводчик перевел оба слова – кровавый и красный – лишь как «красный», она не различает сигнификативность этих цветов.

«ответил прокуратор» → «ubezpečil» (убедил прокуратор)²¹,

«нехорошая квартира» → «prekliaty byt» (проклятая квартира)²².

«Проклятая квартира» (в оригинале – «нехорошая») усиливает выразительность и эмоциональность перевода.

«московское народонаселение изменилось» → «Moskva sa zmenila» (Москва переменялась)²³.

Перед нами неадекватный, редуцированный перевод.

«явление героя» → «príchod hrdinu» (приход героя)²⁴.

¹⁷ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 259.

¹⁸ M. Bulgakov, *Majster a Margaréta...*, с. 143.

¹⁹ Там же, с. 222–223 / с. 112.

²⁰ Там же, с. 450 / с. 134.

²¹ Там же, с. 126 / с. 32.

²² Там же, с. 175 / с. 74.

²³ Там же, с. 230 / с. 119.

²⁴ Там же, с. 242 / с. 129.

«Явление» ассоциируется с чем-то метафизическим, словацкое «приход» эту коннотацию устраняет.

«человек невежественный» → «nemá vysokú školu» (без высшего образования)²⁵.

«Невежественный» значит не только «необразованный», но и чудной, странный, нелепый, малокультурный, малосведущий.

«впал в забытьё» → «stratil vedomie» (потерял сознание)²⁶.

Выражения «впал в забытьё» и «потерял сознание» обозначают разные психические состояния.

Проблемным может быть и перевод глаголов совершенного и несовершенного вида. М. Штур рассматривает употребление совершенного и несовершенного вида в славянских и романских языках и приходит к заключению, что вид в этих языках существует, но как грамматическую категорию Штур признает его лишь «для языков славянских, что можно считать довольно интересным как для семантического значения, так и для изучения языков и для переводоведения вообще (на практике и в теории)»²⁷. Мастер не хочет, чтобы Маргарита жертвовала собой:

«Я не хочу, чтобы ты погибала вместе со мной» → «Nechcem, aby si zahynula (погибла) spolu so mnou»²⁸.

Маргарита его обнимает и отвечает:

«Я погибаю вместе с тобой» → «Chcem zahynúť (погибнуть) spolu s tebou»²⁹.

В этой части романа герои не хотят умирать, хотят жить, любить и бороться за свое счастье (особенно Маргарита). Мастер не хочет, чтобы его возлюбленная жила недостойно, а свою жизнь он видит как постепенное умирание. Вопреки этому Маргарита выбирает для себя такую жизнь-умирание. Она выбирает «погибание», но не гибель.

На семантическом уровне словацкий перевод адекватен, но о некоторых синонимических рядах можно было бы поспорить. Абсолютно недопустимым кажется нам, например, перевод разговора Понтия Пилата с Афранием об Иуде. Понтий Пилат – прокуратор Иудеи, Афраний –

²⁵ Там же, с. 246 / с. 132.

²⁶ Там же, с. 297 / с. 173.

²⁷ М. Štúr, *Aspecto y aspectualidad en el español y en las lenguas eslavas*, в кн.: *ACTAS: XIII Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia*, Bratislava 2009, с. 71–82.

²⁸ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 260; М. Bulgakov, *Majster a Margaréta...*, с. 143.

²⁹ Там же, с. 260 / с. 143.

представитель тайной стражи. Служебная иерархия требует обращения на «вы». В оригинале они на «вы»³⁰, но в переводе – на «ты»³¹ (!).

«Но ничего не услышите, пока не сядете и не выпьете вина» → «Neroči-ješ nič, kým si neľahneš a neparíješ sa vína» (Ничего не услышишь, пока не ляжешь [?] и не выпьешь вина; выделено мной. – Н. М.);

«Вы сами установили» → «Ty sám si konštatoval» (Ты);

«Под **вашим** начальством» → «Pri **tvojom** dvore» (твоем);

«Даже **вы**» → «Dokonca ani **ty**» (ты);

«Я прошу **вас**» → «Žiadam **Ťa**» (Тебя);

«Говорю я **вам**» → «Vravím **ti**» (тебе);

«Я **вам** должен» → «Som **ti** dlžný» (тебе).

Прокуратор и простой солдат разговаривают на «ты» как равновесные партнеры – такая деиерархизация, фамильярность, по нашему мнению, недопустима.

В главе *Сон Никанора Ивановича*³² (Босого) Булгаков описывает театральность жизни. Всемогущий следователь выслушивает Никанора Ивановича, обращается к нему по имени и отчеству. На первых пяти страницах этой главы имя и отчество Никанора Ивановича прозвучит 44 раза, фамилия «Босой» 3 раза. В словацком переводе³³ он 24 раза назван Никанором Ивановичем, а 20 раз имя собственное заменено на «наш герой», «наш председатель», «он», «его», «преступник» или только на глагольную форму, например, (он) «ревел», «уснул» и т. п.

Употребление следователем имени и отчества создает атмосферу достойного обращения к Никанору Ивановичу, вместе с тем, Босого воспринимают с презрением. Возникает напряжение между событием и сущностью, которое является одним из основных идейных линий всего романа.

В оригинале обращение «Никанор Иванович» выполняет функцию лейтмотива (оно создает модальную, эмоциональную, даже ритуальную атмосферу). В переводе семантические варианты выполняют только сюжетную функцию. Надо сказать, что при переводе снижается семантический уровень текста, теряются более глубинные слои информации, закодированные в тексте.

³⁰ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 432–443.

³¹ M. Bulgakov, *Majster a Margaréta*..., с. 284–294.

³² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 273–286.

³³ M. Bulgakov, *Majster a Margaréta*..., с. 155–165.

Перевод как встреча культур

В начале романа говорится: «В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан [...] первый из них – приблизительно сорокалетний...»³⁴. В словацком переводе³⁵ он сорокалетний, а не приблизительно сорокалетний. Дальше:

«был маленького роста, темноволос, упитан, лыс» → «bol nízky, zavalitý brunet s plešinkou».

На словацком он был «низкий, полноватый брюнет с лысиной». В оригинале краткие формы «темноволос, упитан, лыс» вызывают ассоциации с «tubato» прозой, ритмом необходимости. Словацкие имена прилагательные создают атмосферу обыкновенности, повседневности и спокойствия.

Наш микроанализ начала романа сигнализирует, что в процессе перевода встретились две самостоятельные языковые и модальные стилистические концепции, две культуры, которые очень близки, но специфически самостоятельны. В заключение сказанного можно констатировать, что перевод романа Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита* на словацкий язык является достойным и художественно выдержанным эстетическим продуктом, хотя, возможно, перевод до известной меры подавляет полифоничность, иконичность, диффузность, мистериальность трех стилистических пластов романа: сакрально-этического (связанного с образом Пилата и Иешуа), феерическо-философского (связанного с Воландом и его свитой) и эпическо-эстетического (рисующего образ Мастера и Маргариты). Все это видно при сопоставлении конкретных семантических, стилистических эквивалентов, некоторых сокращений или расширений текстов, равно как и смысловых трансформаций, сдвигов перевода в сравнении с оригиналом. Иконическую выразительность оригинала перевод продвигает в более трезвую, рационально-прагматическую плоскость. Более глубокое сопоставление оригинала и перевода может раскрыть, насколько эти трансформации, субституции и модификации обусловлены иными социокультурными, психологическими и языковыми идиолектами и контекстом (что значит, насколько различия между оригиналом и переводом являются результатом встречи двух культур) и насколько личностью переводчика (его психологическими, эстетическими и другими установками).

³⁴ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 97.

³⁵ M. Bulgakov, *Majster a Margaréta*..., с. 11.

Перевод художественного текста является не только переводом слов и стилистических конфигураций, но и интерпретацией, декодировкой художественного текста для другой языковой культуры [...] переводчик является декодером – актером³⁶.

Во всяком случае, роман Михаила Булгакова (и его словацкий перевод) является творением высоких эстетических и философских параметров. Словацкая борьба за роман *Мастер и Маргарита* будет продолжаться, его пытаются перевести переводчики, принадлежащие к разным переводческим системам, имеющие новую концепцию мира, человека и искусства. Ведь перед нами сложная полифоническая художественная структура, эхо которой будет меняться в зависимости от того, кто, где и как будет к ней прислушиваться.

³⁶ E. Dekanová, *Problémy jazykového kódu a jeho dekódovania (M. Bulgakov – «Psie srdce»)*, в кн.: *Bulgakov a dnešok...*, с. 130.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Каталин Сёке**

Венгрия

ШЕСТИТОМНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ МИХАИЛА БУЛГАКОВА НА ВЕНГЕРСКОМ ЯЗЫКЕ: ЗАМЕТКИ РЕДАКТОРА И ПЕРЕВОДЧИКА

Главное произведение Михаила Булгакова, принесшее популярность автору не только в России, но и во всем мире – роман *Мастер и Маргарита*. После того, как это легендарное произведение в 1966–67 годах вышло в журнале «Москва», в Венгрии сразу же началась работа над переводом. Переводчица Клара Сёллёши благодаря личным связям, и в первую очередь личному знакомству с Еленой Сергеевной Булгаковой, получила доступ к пропущенным в указанном издании фрагментам текста романа, и поэтому в венгерском переводе роман *Мастер и Маргарита* был более полным и достоверным, чем его первое подцензурное советское издание. Вокруг этого перевода в Венгрии возникла легенда. Несомненным фактом является то, что вдова Булгакова в 1968 году побывала в Венгрии и, по слухам, провезла булгаковские тексты в нижнем белье, чтобы их не нашли пограничники, благодаря чему она смогла передать достоверный текст переводчику.

* *Katalin Szöke* – реабилитированный доцент, литературовед, переводчик. Преполагает русскую литературу и культуру XX века в Сегедском и Будапештском университетах.

Венгерский перевод *Мастера и Маргариты* вышел в 1969 году. Позднее выходили переводы других произведений писателя. Некоторые из них были переведены по советским изданиям, а некоторые – по западным, «тамиздаговским» публикациям. Например, *Собачье сердце* сначала опубликовали в 1986 году в венгерском самиздате (текст для перевода был взят из западного издания), а в 1988 году эта же повесть вышла официальным изданием, но несмотря на «перестроечное» время, самиздаговский текст подвергли цензуре.

Начиная с 1970-х годов произведения Михаила Булгакова ставились на сценах венгерских театров, присутствовали на радио и телевидении, так что можно сказать, что за последние 30 лет Булгаков в Венгрии стал одним из популярнейших авторов. Три года тому назад, когда на венгерском телевидении шла программа «Большая книга», роман *Мастер и Маргарита* стал финалистом конкурса. Еще в 1982–83 годах под руководством социолога Иштвана Камараша, сотрудника Венгерской Национальной Библиотеки им. Сечени, в сотрудничестве с русскими коллегами Валерией Стельмах и Дмитрием Афанасьевым из московской Государственной Библиотеки им. Ленина проводились исследования, посвященные рецепции романа *Мастер и Маргарита* различными категориями читателей – любителями и профессионалами. Ученые выяснили, что существенной разницы в восприятии романа этими двумя категориями читателей не было. На вопрос: «Какое влияние оказал на вас роман?», только 4% любителей говорило о равнодушном приеме книги, 70% книга заставила глубоко задуматься, а 15% отмечало изменение мировосприятия под влиянием *Мастера и Маргариты*¹.

В 2006 году в будапештском издательстве мировой литературы «Европа» был принят план издания шеститомного собрания сочинений Михаила Булгакова. Среди целей издания было исправление и дополнение тех переводов, которые основывались на подцензурных советских изданиях и на неточных с языковой и текстологической точек зрения тамиздаговских публикациях. Перед редактором стояла задача почти полностью реконструировать тексты. К тому моменту практически все важные произведения Булгакова уже были переведены на венгерский язык, кроме некоторых рассказов (напр.: *Налет*, *Китайская история*) и фельетонов, а также пьесы *Батум*. Таким образом, будучи редактором, я проверяла и дополняла переводы по следующим российским изданиям: *Собрание*

¹ I. Kamarás, *Utánam olvasó*, Budapest 1986, с. 272.

сочинений в десяти томах (1995–1999)² и *Собрание сочинений в пяти томах* (1989–1992)³, а также снабжала тексты комментариями и послесловиями. Проект был реализован в 2007–2009 годах.

В первом томе собрания сочинений вышел роман *Белая гвардия*⁴. Как известно, впервые его начали печатать в журнале «Россия» в 1925 году – тогда вышло 13 глав, главы с 14 по 19 остались в корректуре, поскольку существование журнала прекратилось по материальным причинам. В 1928 году Булгаков написал заключительные – 19 и 20 – главы романа, и уже полный текст *Белой гвардии* был опубликован в Париже в 1929 году. С таким количеством глав, но с вмешательством цензуры, произведение и вышло в Советском Союзе в 1966 году, а его венгерский перевод⁵ – в 1968 году. Во втором номере «Нового мира» за 1988 год вышла оставленная в корректуре еще в 1925 году 19 глава романа. Мы решили в первом томе собрания сочинений опубликовать в приложении этот текст, поскольку посчитали интересным показать, какой изначально виделась Булгакову судьба его героев. Кроме того, мы попытались на основе новых русских изданий «реконструировать» текст, поскольку было ясно, что непрошенным соавтором Булгакова и в 1966 году в СССР, и в 1968 году в Венгрии стала цензура. Например, в духе идей интернационализма – на языке советской идеологии «дружбы народов» – были выпущены из текста *Белой гвардии* обидные пассажи, относящиеся к украинцам и украинскому языку. В самом деле, главные персонажи романа (Турбины и русские офицеры) не восхищались украинским национализмом. Из текста также были выпущены строки, содержавшие нелестные намеки, которые могли быть поняты с точки зрения советской идеологии как клевета на большевиков и на Троцкого. В советском варианте текста также отсутствует абзац о старце Дегтяренко, в котором открыто поднимается вопрос, имеющий особое значение в смысловой структуре романа: можно ли совместить насилие, права человека и «красную повязку»? Причем, старец Дегтяренко картавит, и этот дефект речи в глазах цензуры, может быть, также имел неприятную коннотацию, был намеком на Ленина.

² М. Булгаков, *Собрания сочинений в десяти томах*, сост., предисл. и подгот. текста В. Петелина, Москва 1995–1999.

³ М. Булгаков, *Собрание сочинений в пяти томах*, редкол. Г. С. Гоц, А. В. Караганов, В. Я. Лакшин и др., Москва 1989–1992.

⁴ М. Bulgakov, *A fehér gárda*, ford. É. Grigássy, szerk., jegyzetek, utószó K. Szőke, Budapest 2007.

⁵ М. Bulgakov, *A fehér gárda. Színházi regény*, ford. É. Grigássy és S. Karig, Budapest 1968.

Во втором томе, носящем название *Стальное горло*⁶, опубликованы рассказы и фельетоны. Надо отметить, что с составлением именно этого тома возникло много разного рода проблем. Здесь впервые на венгерском языке опубликованы все рассказы Булгакова и лишь избранные фельетоны, ведь из булгаковских газетных публикаций пока не все известны и русскому читателю, поскольку полностью не расшифрованы псевдонимы писателя. Цикл рассказов *Записки юного врача*, который при жизни автора не был издан в виде книги, вышел в Советском Союзе в 1963 году. Из этого цикла тогда был исключен рассказ *Звездная сыть*, по всей вероятности, потому, что в нем идет речь о неприличной болезни – сифилисе. Русскому читателю этот рассказ стал доступен только позже, благодаря журнальной публикации 1981 года. С учетом текстологического и тематического единства цикла, в булгаковедении до сих пор является спорным вопрос о принадлежности рассказа *Морфий* к *Запискам юного врача*. Некоторые исследователи полагают, что он не входит в цикл именно из-за фигуры рассказчика. *Морфий* по своему жанру – фиктивный дневник, и ведет его не юный врач, а его коллега-морфинист. По мнению других, *Морфий* является рассказом с автобиографическим метатекстом, как и остальные произведения цикла, и поэтому составляет с ними органическое целое. Именно с учетом данного мнения во втором томе собрания сочинений *Морфий* включен в цикл *Записки юного врача*. Что касается вмешательства цензуры, надо отметить, что советские редакторы нещадно сократили рассказ. Были пропущены те части, где речь шла о точных данных в связи с дозировкой морфия и об ухудшении состояния больного, включая с медицинской точки зрения точные, но уж слишком натуралистические описания и сцены. Другое произведение, с текстом и переводом которого возникали текстологические проблемы, – *Записки на манжетах*. Это произведение Булгакова было переведено на венгерский язык с западного издания, в текст которого включили и рассказ *Богемиада*, вышедший когда-то в первом номере журнала «Красная Нива» за 1925 год. В собрании сочинений этот рассказ был опубликован отдельно от *Записок на манжетах*. Фельетоны *Киев-город* и *Путешествие по Крыму* представляли собой укороченный и мозаичный текст. К примеру, в последнем из них были пропущены целые страницы, так что на основании новых русских изданий надо было всё тщательно проверить, дополнить и восстановить.

⁶ M. Bulgakov, *Acéltorok. Elbeszélések, tárcák, karcolatok*, fordították J. Elbert és mások, szerk. jegyzetek, utószó K. Szöke, Budapest 2007.

В третий том венгерского издания, под названием *Роковые яйца*⁷, вошли три повести – *Роковые яйца*, *Собачье сердце* и *Дьяволиада*. Сатирическая трилогия возникла в 1923–1925 годах. С достоверностью текстов повестей *Роковые яйца* и *Дьяволиада* не было особых проблем, поскольку они были опубликованы при жизни писателя. Что касается публикации *Собачьего сердца* и его перевода, дело обстоит иначе. Как известно, публикация этого произведения была запрещена, даже влиятельный политик 1920-х годов Лев Каменев назвал повесть «острым памфлетом». 7 мая 1926 года при обыске в доме Булгакова вместе с дневником писателя была конфискована и рукопись *Собачьего сердца*. По ходатайству Горького и его жены через три с половиной года органы вернули рукописи. Текст повести сохранился в трех вариантах, которые позднее охотно «исправляли» редакторы и в Советском Союзе, и на Западе. Венгерский перевод был сделан на основе парижского русского издания. При подготовке к изданию повести в шеститомнике переводчица Жужа Хетени в пятый раз откорректировала свой перевод на базе новых российских изданий.

В четвертом томе собрания опубликованы два романа – *Жизнь господина де Мольера* и *Театральный роман*⁸. Подобная компоновка объяснялась редакторской задумкой объединить под одной обложкой произведения, сюжет которых связан с театром и жизнью писателя и актера. Как известно, в 1932 году Булгаков взял на себя обязательство написать биографию Мольера для популярной серии «Жизнь замечательных людей». Биография была написана в форме романа, а рецензенты ее не приняли. Рукопись сохранила вдова писателя, и в 1962 году *Жизнь господина де Мольера* – так роман назвала Елена Сергеевна Булгакова – наконец-то издали в вышеупомянутой серии, правда, со значительными сокращениями и изменениями. Данное произведение было переведено на венгерский язык в 1968 году, а для нужд шеститомника перевод был дополнен с учетом киевского издания романа 1989 года. Оказалось, что советские редакторы действовали в качестве цензоров, как бы следуя указаниям Александра Тихонова, одного из первых рецензентов романа в 1933 году. Тихонов критиковал фигуру рассказчика, писал о нем следующее:

[...] Ваш рассказчик страдает любовью к афоризмам и остроумию. Некоторые из них звучат по меньшей мере странно. Например: «Актеры по стра-

⁷ M. Bulgakov, *Végzetes tojások. Kisregények*, ford. L. B. Fazekas, Z. Hetényi, S. Karig, szerk. Z. Hetényi és K. Szőke, utószó Z. Hetényi, Budapest 2008.

⁸ M. Bulgakov, *Színházi regény. Molière úr élete*, ford. K. Szöllősy, S. Karig, szerk., utószó K. Szőke, Budapest 2008.

сти любят вообще всякую власть», «Лишь при сильной и денежной власти возможно процветание театрального искусства» [...]»⁹.

См. также:

[...] у этого человека большая любовь ко всякого рода сомнительным, альковным, закулисным историям и пересудам. Вспомните только, с каким азартом и как подробно он излагает «пикантную» сплетню о сожительстве Мольера с дочерью¹⁰.

И действительно, редакторы вычеркнули из произведения рассуждения рассказчика, связанные с центральной проблематикой романа – столкновением художника с властью. Кроме того, они, вероятно, посчитали недопустимым с точки зрения советской морали эпизод, связанный с инцестными отношениями Мольера, – детали были пропущены, и поэтому вся ситуация оказалась для читателя не вполне понятной. Были также укорочены некоторые отступления, пропущены эпизоды, выясняющие любовные аферы мадам Бежар, и пр. С учетом всего вышеизложенного, при подготовке к изданию *Жизни господина де Мольера* приходилось тщательно проверять каждое предложение.

Театральный роман – незаконченное произведение Булгакова, опубликованное впервые в восьмом номере «Нового мира» за 1965 год. Окончательный вариант рукописи – работа Елены Сергеевны Булгаковой. Венгерский перевод романа вышел вместе с переводом *Белой гвардии* в 1968 году. Текстологических проблем здесь не оказалось.

Пятый том собрания, получивший название *Бег*¹¹, включает пьесы *Дни Турбиных*, *Зойкина квартира*, *Багровый остров*, *Бег*, *Кабала святош*, *Адам и Ева*, *Блаженство*, *Иван Васильевич*, *Последние дни Пушкина* и *Батум*. Все, кроме *Батума*, были уже раньше переведены на венгерский язык и были в репертуаре венгерских театров. В томе опубликован журнальный вариант текстов пьес, ведь в театрах и театральных изданиях, в руках драматургов тексты подвергались значительному изменению. Текстологические проблемы возникали только в связи с пьесами *Багровый остров* и *Адам и Ева*, которые были изданы в Советском Союзе только во время перестройки, в 1987 году. Эти пьесы были ранее переведены на венгерский язык по западным русскоязычным изданиям. Постановки по Булгакову вызывали неоднозначную реакцию венгерских властей. На-

⁹ Б. Соколов, *Мольер*, в кн.: он же, *Булгаков. Энциклопедия*, Москва 2003, с. 374.

¹⁰ Там же, с. 375.

¹¹ M. Bulgakov, *Menekülés. Színművek*, ford. J. Elbert és mások, szerk., utószó: K. Szőke, Budapest 2009.

пример, *Багровый остров* был поставлен в 1979 году замечательным экспериментальным театром города Капошвар, на спектакли которого съезжались театралы и критики из Будапешта и других городов страны. Роль цензора Саввы Лукича сыграл актер, загримированный под ответственного секретаря по культуре ЦК Венгерской Социалистической Рабочей Партии Дьердя Ацела, артист даже подражал его жестам и манере речи. Естественно, разразился скандал, и после нескольких спектаклей пьесу Булгакова сняли с репертуара.

В шестом томе был опубликован с корректировками и уточнениями перевод романа *Мастер и Маргарита*¹². Как уже отмечалось, первый перевод этого произведения на венгерский язык был более полным, чем текст первого советского издания. Вариант *Мастера и Маргариты*, опубликованный в журнале «Москва», по сведениям исследователей и читателей был в катастрофическом состоянии: 15% текста было вычеркнуто, число пропущенных абзацев – 159, было выброшено свыше 14 тысяч слов. Подвергались цензуре в первую очередь эпизоды, намекающие на политические темы, как, например, разговор между Воландом и Коровьевым о москвичах на сцене театра Варьете; валютчики, приснившиеся Босому, гротескное описание похорон Берлиоза и т. п. Наибольший ущерб был причинен главе *Бал у сатаны*¹³. В 1969 году во Франкфурте, в издательстве «Посев», был издан полный текст, который распространялся в Советском Союзе в форме самиздата. Роман был заново издан на родине Булгакова в 1973 году; это был уже почти полный текст, который был переведен на разные иностранные языки. В 1980-е годы исследователь творчества Булгакова Лидия Яновская реконструировала текст, вернувшись к машинописному варианту 1938 года, продиктованному жене самим Булгаковым. Этот текст вышел в Киеве в 1989 году, и венгерский перевод в нашем томе также был исправлен по этому изданию. Вполне вероятно, что и в будущем могут появляться неизвестные на сегодняшний день фрагменты текста, но главное произведение Булгакова поражает читателя именно открытостью своей смысловой структуры, и возможные мелкие изменения этому уже не помешают. Что касается венгерского перевода, была проведена необходимая корректировка. Например, в описании сцены из первой главы, когда Иван Бездомный хочет Канта сослать на Соловки, в венгерском тексте вместо Соловецких

¹² M. Bulgakov, *A Mester és Margarita*, szerk. I. Kiss és K. Szöke, jegyzetek, utószó I. Kiss, Budapest 2009.

¹³ I. Kiss, *Kézirat, amely nem létezik. Utószó* [Рукопись, которая не существует. После-слобие], в кн.: M. Bulgakov, *A Mester és Margarita...*, с. 563–575.

островов фигурировал сумасшедший дом. Несмотря на подобного рода ошибки и неточности, перевод Клары Сёллёши является более чем удачным: можно сказать, что переводчица нашла ключ к тексту. Поскольку сюжет романа *Мастер и Маргарита* сильно театрализован, текст обращен к слушателю, важное значение имеет «звучащее слово», которое пластично и музыкально передано в венгерском переводе.

В качестве обобщения хочется отметить, что в ходе редакторской работы над булгаковскими текстами пришлось познакомиться с историей и механизмом советской и венгерской цензуры, без чего нельзя было провести качественную подготовку к изданию собрания сочинений М. Булгакова.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Вероника Адольфовна Разумовская**

*Минбо Ян***

Россия – Китай

БУЛГАКОВСКИЙ ТЕКСТ В КИТАЙСКИХ ПЕРЕВОДАХ: ПЕРЕВОДИМОЕ И НЕПЕРЕВОДИМОЕ

Роман М. А. Булгакова *Мастер и Маргарита* справедливо считается одним из выдающихся художественных произведений русской литературы XX века. Будучи впервые опубликованным в России в 1966–1967 годах (более чем через четверть века после смерти автора), уже в 1967 году роман выходит в свет в нескольких иноязычных переводах в ряде стран мира.

Эстетическая и художественная ценность сложного и многомерного текста, своеобразие поэтического языка автора, устойчивый интерес читателей к сюжетным линиям и персонажам романа определяют способность художественного текста к регулярному генерированию многочисленных переводов *Мастера и Маргариты*. Переводы романа формируют один из известных центров переводческой аттракции и продолжают появляться не только в родственных и неродственных лингвокультурах,

* Кандидат филологических наук, профессор, заведующая кафедрой теории и практики перевода Сибирского федерального университета, Красноярск.

** Выпускник Хэйлуцзянского университета (КНР), аспирант кафедры теории и практики перевода Сибирского федерального университета, Красноярск.

но и в рамках одной лингвокультуры. Общеизвестным фактом является существование нескольких вариантов перевода данного текста на английский, итальянский, немецкий, французский, испанский и множество других европейских языков. Историография романа свидетельствует, что нередко один переводчик на протяжении своей профессиональной деятельности неоднократно обращался к русскому оригиналу и предлагал не только новые редакции уже сделанного им ранее перевода, но и практически новые версии. Несмотря на существование большого количества иноязычных интерпретаций булгаковского текста, *Мастер и Маргарита* продолжает оставаться «зоной риска» и «зоной творческого поиска», предоставляя широкие возможности для толкования не только читателям, но и профессионалам. Каждый новый перевод становится, по сути, новым прочтением романа.

Почти одновременно с появлением первых европейских переводов романа появляются их восточные аналоги. Так, в Японии роман впервые был переведен Ю. Ясуи и опубликован в 1969 году под названием *Дьявол и Маргарита* (японский перевод текста романа выполнен опосредованно с итальянского перевода). В 1977 году появляется перевод Т. Мидзуно. В 2000 году очередной японский перевод романа был опубликован в двух томах (переводчик А. Хоки)¹. В 1990 и 2008 годах профессор университета Васеда Т. Мидзуно возвращался к тексту романа как к объекту перевода, плодом чего стало появление еще двух японских переводов.

Роман неоднократно становился объектом и межсемиотического перевода (в терминологии Р. Якобсона): театральные постановки, оперы, кинофильмы. Существует восемь известных экранизаций романа. Первой киноадаптацией стал фильм *Пилат и другие* А. Вайды (1971, ФРГ), вызвавший неоднозначную реакцию зрителей и критиков. Последняя киноверсия (*Мастер и Маргарита*) снята В. Бортко (Россия) в 2005 году. Многие киноверсии романа в дальнейшем дублировались для проката в зарубежных странах, что может быть квалифицировано как межъязыковой перевод креолизованного кинотекста романа.

Каждая национальная культура обладает определенным корпусом значимых (ключевых) художественных текстов, создаваемых на протяжении всей истории формирования данной культуры. Подобные тексты обеспечивают как сохранение национальной литературной традиции, так и участие в межкультурном взаимодействии и взаимовлиянии литературных традиций различных народов и культур.

¹ М. Омори, *Восприятие М. А. Булгакова в Японии*, «Новый филологический вестник» 2006, № 2, с. 188–194.

Огромный пласт произведений русской классики как суммы образцовых художественных текстов определил важнейшее свойство русской культуры – ее литературоцентричность. Русская литература находится на некоем культурном перекрестке между Западом и Востоком, занимая особое место в мировом культурном и литературном пространстве. Русские художественные тексты традиционно вовлечены в интенсивный переводческий процесс «западного» и «восточного» направлений, что требует эффективного решения переводческих задач общего и специального характера в зависимости от культурологических и типологических особенностей языков, участвующих в процессе перевода.

В отличие от всех других видов перевода, художественный перевод невозможен без учета культурного контекста. Однако он не является «простым» смысловым и культурным перекодированием оригинала средствами переводящего языка и культуры. Поиски закономерностей и эффективных стратегий художественного перевода имеют уже достаточно долгую историю. Введение понятия культурного контекста при рассмотрении переводческих проблем позволило исследователям более объективно и детально подойти к вопросу качества художественного перевода, его адекватности. Значительный вклад в развитие культурно-контекстуального подхода к художественному переводу внес А. Лефевр, выделивший особый тип художественных текстов, которые, как указывалось выше, являются ключевыми текстами культуры. По мнению исследователя, данные тексты являются национальным и мировым культурным достоянием (cultural capital), участвуя в формировании определенных культурных решеток (cultural grids)². Кроме того, художественные тексты, характеризуемые как национальное и мировое культурное достояние, формируют особые текстовые решетки (textual grids) в пределах отдельных культур, располагаясь вне языковых плоскостей и определенным образом им предшествуя. Текстовые решетки накладываются на язык, который, безусловно, является важнейшей составной частью любой культуры. Обладая такими обязательными характеристиками, как искусственность, историчность, условность, изменчивость и непонятность, текстовые решетки усваиваются носителями культуры до такой степени, что воспринимаются как «естественные»³. Именно включение текста-перевода в структурированные культурные и текстовые решетки переводящей культуры определяет «успешность» и продолжительность существования

² S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon 1998.

³ Там же, с. 5.

текста-перевода в «чужой» культуре⁴. Другим важным фактором «успешности» текста-перевода, несомненно, является качество проделанной переводчиком работы.

Общеизвестно, что далеко не все литературные тексты могут стать объектами художественного перевода. Выбор объекта перевода обусловлен многочисленными факторами, среди которых можно назвать значимость текста для собственной национальной культуры и литературы, популярность автора текста в своей стране и/или за ее пределами, литературную моду, культурные и политические отношения между странами и многие другие объективные и субъективные факторы. Некоторые произведения, включенные в текстовые и культурные решетки и являющиеся ключевыми для культуры, в один или в несколько исторических периодов могут неоднократно выступать в качестве популярного объекта перевода. Возможность существования нескольких переводов художественного текста на один и более иностранных языков порождает явление переводной множественности, неоднократно описанное в научной литературе⁵.

К настоящему моменту существует восемь переводов *Мастера и Маргариты* на китайский язык. История этих переводов началась с попыток художественного переложения (пересказ, короткий рассказ), что является традиционным способом освоения «чужих» литературных текстов в Китае. По сравнению с читателями многих стран Запада и Востока, китайцы получили возможность познакомиться с булгаковским текстом сравнительно поздно. В определенной степени такое «опоздание» может быть объяснено как культурными и языковыми особенностями оригинального текста, представляющими значительные трудности для переводчиков, так и политической ситуацией в КНР. Период «культурной» революции характеризовался резким сокращением (практически прекращением) культурного обмена между СССР и КНР, что привело к сниже-

⁴ В. А. Разумовская, *Русский художественный текст в европейских культурных решетках*, в кн.: *Русистика и современность. 13-я Международная научная конференция. Сборник научных работ*, Рига 2011, с. 403–407; она же, *Русский художественный текст в славянских культурных решетках (на материале переводов романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)*, в кн.: *Современная славистика и научное наследие С. Б. Бернштейна. Тезисы докладов международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения выдающегося отечественного слависта д. ф. н., проф. С. Б. Бернштейна. 15–17 марта 2011 г.*, Москва 2011, с. 403–406.

⁵ Х. Ортега-и-Гассет, *Нищета и блеск перевода*, в кн.: он же, *«Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве*, Москва 1991; К. И. Чуковский, А. В. Федоров, *Искусство перевода*, Москва 1930.

нию интереса китайских читателей к русской литературе. Лишь в 1985 году известный китайский русист и переводчик Цян Чэн публикует перевод фрагментов первой главы романа. Первый полнотекстовый перевод, выполненный Цян Чэном, вышел в свет в мае 1987 года под названием 大师与玛格丽特 (*Мастер и Маргарита*). В 1987 был опубликован и второй перевод под двойным названием 莫斯科鬼影 – 大师与玛格丽特 (*Тень черта в Москве – Мастер и Маргарита*), выполненный Сюй Чанляо. Следующий (третий) перевод выполнил Хань Цин в 1998 году. Переводчик также выбрал для переводного текста собственную образную версию названия 撒旦起舞 (*Танцует Сатана*). В том же году увидел свет еще один вариант перевода (с традиционным названием 大师与玛格丽特), выполненный совместно Дай Цуном и Цао Говэйем. В 2002 году Сюй Чанляо вновь обратился к роману М. А. Булгакова. Пятый перевод также получил традиционное название 大师与玛格丽特.

В XXI веке китайские филологи-профессионалы продолжили обращаться к знаменитому булгаковскому роману как к объекту перевода. Авторами последних на сегодняшний день переводов являются Гао Хуэйцзюнь (2007), Вань Наньфу (2008) и Су Линь (2009). Последние переводы романа имеют сходные традиционные названия: 大师和玛加丽塔, 大师与玛格丽特 и 大师与玛格丽特 (*Мастер и Маргарита*), отличающиеся лишь графическим воплощением (в названии перевода 2007 года использованы иероглифы, которые не встречаются в названиях двух следующих переводов). Таким образом, менее чем за двадцать пять лет было выполнено и опубликовано несколько полнотекстовых переводов *Мастера и Маргариты* на китайский язык, что отражает устойчивый интерес современной китайской аудитории как к русской культуре и литературе в целом, так и к конкретному булгаковскому тексту. За последние десять лет в китайской русистике появилось значительное количество научных статей, рецензий, критических отзывов и обзоров, посвященных исследованиям романа с позиций литературоведения, лингвистики и переводоведения⁶.

Многовековая история художественного перевода и конкретные примеры переведенных произведений могут служить убедительным доказательством принципиальной (но не абсолютной) переводимости художественных текстов. И все же одним из «вечных» вопросов теории перево-

⁶ 吴泽林, 精神支柱的求索《大师和玛格丽特》阅读札记, 《苏联文艺》, 1987年01期。吴泽林, 公猫-布尔加科夫的笑《大师与玛格丽特》艺术风格初探, 《苏联文艺》, 1988年02期。余华, 布尔加科夫与《大师与玛格丽特》, 《香港书评》, 1998年5月。嘉男, 布尔加科夫-寂寞的俄罗斯文学之狼, 《中华读书报》, 2004年6月21日。

да продолжает оставаться вопрос о предельных границах возможности передачи информационного комплекса оригинального текста средствами другого языка и другой культуры. Данной проблеме посвящены многие специальные исследования, проведенные в разное время и в рамках различных переводческих традиций. Однако окончательного и однозначного ответа на данный вопрос все еще не найдено. В известной работе С. Баснета и А. Лефевра, посвященной ключевым вопросам художественного перевода на родственные и неродственные языки, вопрос о принципиальной переводимости определяется как вопрос «несообразный», «абсурдный» («preposterous»). Исследователи отмечают, что только в последнее время данная проблема определенным образом видоизменяется и может быть сформулирована следующим образом: «Почему Вы заинтересованы в одобрении или неодобрении возможности того, что происходило и продолжает происходить практически во всем мире вот уже, по крайней мере, в течение четырех тысяч лет?»⁷.

Признавая принципиальную переводимость художественного текста, необходимо принимать во внимание существование устойчивой категориальной дихотомии общей и частных теорий перевода – «переводимое» / «непереводимое». Тип, степень и причины переводимости / непереводимости текста зависят от жанровой принадлежности текста-оригинала (научно-технические, публицистические, художественные тексты), от языковой формы текста-оригинала и текста-перевода (письменная, устная фактура), а также от условий осуществления перевода и квалификации переводчика. Естественная языковая и культурная асимметрия определяет регулярную и объективную непереводимость какой-то части информации, заключенной в тексте-оригинале, что ведет к системной лакунарности перевода, неизбежным переводческим потерям. Теоретики и практики перевода пытаются ответить на вопрос «Что непереводимо в переводе?». Поскольку усилия исследователей направлены на создание универсальной научной теории, то, по мнению П. Ньюмарка, научный подход в конечном итоге сможет устранить достаточно распространенный отрицательный (скептический) взгляд и предрассудки, возникающие относительно принципиальной возможности художественного перевода вообще и поэтического перевода в частности⁸. Одна из удачных попыток рассмотрения и решения проблем лингвистической непереводимо-

⁷ S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon 1998, с. 1.

⁸ P. Newmark, *A Textbook of Translation*, Hall 1988, с. 72.

сти представлена в работе Дж. Кэтфорда⁹. Во введении опубликованной десять лет назад работы известного итальянского лингвиста, семиотика и писателя У. Эко, также посвященной актуальным проблемам перевода, в качестве одного из аргументов автора в пользу возможности осуществления качественного художественного перевода приводится хорошо известный парадокс Зенона об Ахиллесе и черепахе. Согласно умозрительным заключениям в рамках этого древнего парадокса, Ахиллес никогда не догонит черепаху. Однако в реальности Ахиллес сможет достаточно легко справиться с поставленной задачей. У. Эко метафорически переносит основные идеи приведенного парадокса на задачи, стоящие перед переводчиком художественного текста, наглядно описывая определенные несоответствия, существующие между практикой и теорией художественного перевода¹⁰.

Китайские переводы *Мастера и Маргариты* обнаруживают значительные расхождения, вызванные особенностями восприятия и декодирования оригинального русского текста переводчиком как читателем; индивидуальным речевым стилем переводчика при создании вторичного (переводного) текста; избранными переводчиком приемами и стратегиями реконструирования эстетического потенциала оригинала в переводе, определившими конкретные переводческие решения. Одним их важных параметров сопоставления переводных вариантов является переводимость / непереводимость безэквивалентной лексики оригинального текста. В тексте романа представлены все виды безэквивалентной лексики – референциально-безэквивалентные (авторские неологизмы, семантические лакуны, сложные слова), прагматически-безэквивалентные (сокращения, иноязычная лексика) и альтернативно-безэквивалентные (имена собственные, реалии) лексические единицы¹¹.

Имена собственные формируют важный смысловой пласт культового булгаковского текста, являясь прямым и косвенным отражением картины мира оригинала, а также важным средством создания его индивидуальной поэтики. Конфликт индивидуальной поэтики оригинала и поэтики переводчика может привести к существенному искажению картины мира оригинала в иноязычном переводе. Большую трудность для китайских переводчиков *Мастера и Маргариты* представляет передача русских и иностранных имен и фамилий, особенно имен и фами-

⁹ J. C. Catford, *Linguistic Theory of Translation*, London 1965.

¹⁰ U. Eco, *Experiences in TRANSLATION*, Toronto 2001.

¹¹ А. О. Иванов, *Английская безэквивалентная лексика и ее перевод на русский язык*, Ленинград 1985.

лий «говорящих», которыми изобилует текст романа. Поскольку имена собственные являются результатом тесно взаимосвязанной культурной и языковой эволюции общества, то личные имена и фамилии неизбежно выступают носителями культурной маркированности как в пределах одной культуры, так и в культурах, которые имеют общий генетический источник (славянские культуры) или религиозную принадлежность (христианские или мусульманские культуры). В именах собственных представлены исторические и социокультурные созначения, отражающие дух нации и дух определенной исторической эпохи. Так, русская культура Москвы первой половины XX века и культура иудейского Ершалаима (Иерусалима) начала I тысячелетия практически не имеют общих культурных и ономастических сходств, что находит отражение в антропонимах, представленных в «московских» и «ершалаимских» главах романа. Помимо характеристической функции, обеспечивающей отражение национального и социального контекста художественного произведения, имена персонажей романа служат целям создания сатирического и комического эффекта и определяются исследователями как «говорящие» имена, имена с прозрачной семантикой¹².

Если даже в пределах родственных языков и культур имена собственные относятся к разряду альтернативно-безэквивалентной лексики, то при переводе на неродственный китайский язык имен собственных персонажей *Мастера* и *Маргариты* перед переводчиками стоит крайне сложная задача. Так, специфика «классических» русских антропонимов, эстетические и этимологические особенности имен персонажей булгаковского романа и уникальность китайских антропонимов сходятся в плоскости перевода, что требует от переводчика поиска наиболее эффективных стратегий перевода данных единиц.

Общеизвестно, что китайские антропонимы имеют уникальные характеристики, выраженные в обязательной иероглифической графической форме, словообразовательных моделях (как китайская фамилия, так и личное имя преимущественно состоят из одного иероглифа), переводимости личного имени на путунхуа, а также в особенностях интонационного оформления данной лексической единицы. Китайские имена не содержат формальных признаков принадлежности к полу (в именах имеются только лексические признаки, косвенно указывающие на пол субъекта). Одной из важных особенностей китайских имен является по-

¹² С. И. Болдырева, *Когнитологические аспекты перевода: на материале анализа двух переводов романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в кн.: *Проблемы семантики и прагматики*, Калининград 1996, с. 18–21.

лисемантизм составляющих их иероглифических знаков, что обеспечивает регулярную интерпретативность китайского антропонима¹³.

Материалом для сопоставительного анализа русского оригинала¹⁴ и китайских вариантов перевода стали первый полнотекстовый перевод А, выполненный Цян Чэнем¹⁵ в 1987 году, и один из последних переводов романа (2007 год) – перевод Б Гао Хуэйцюня¹⁶. Эти переводчики принадлежат к различным поколениям филологов-русистов. За двадцать лет, разделяющих появление указанных переводов, произошли значительные изменения в культурных и литературных контактах Китая, что могло найти отражение и в переводческой практике.

Имена собственные романа *Мастер и Маргарита* формируют своеобразную ономастическую цепочку, ономастическое поле, семиотико-символическую подсистему, создавая уникальную атмосферу исторического и культурного пространства романа. Они неоднократно становились объектом как специальных исследований, так и рассматривались в широком контексте изучения художественного мира и языка М. А. Булгакова¹⁷. Поэтому наиболее полное и точное воссоздание имен собственных оригинала в иноязычных переводах необходимо для переводческой реконструкции эстетического потенциала всего художественного текста.

Известно, что в переводоведении представлены два основных способа перевода – смысловой и знаковый, а также комбинация данных двух способов. Знаковый способ передачи имен собственных в переводе предполагает такие переводческие приемы как транслитерация и транскрибирование. Поскольку письменность китайского языка имеет иероглифическую природу, то при передаче русских имен собственных средствами китайского языка может использоваться только прием транскрибирования.

Первая исследуемая группа имен собственных представлена именами действующих лиц «ершалаимских» глав романа, почерпнутыми из Библии. В обоих переводах имя **Иисус** имеет традиционное написание, отражающее фонетическое соответствие оригиналу и графически совпа-

¹³ М. В. Крюков, *О социологическом аспекте изучения китайской антропонимии*, в кн.: *Ономастика*, Москва 1969, с. 43–49; М. В. Крюков, А. М. Решетов, *Система личных имен у китайцев*, в кн.: *Системы личных имен у народов мира*, Москва 1989, с. 164–170.

¹⁴ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Санкт-Петербург 2011.

¹⁵ 布尔加科夫, 《大师与玛格丽特》, 钱诚译, 外国文学出版社, 1987年, 408页.

¹⁶ 布尔加科夫, 《大师与玛格丽塔》, 高惠群译, 上海译文出版社, 2007年, 388页.

¹⁷ Е. П. Багирова, *Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Тюмень 2004; Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001.

дающее с единицей, представленной в китайском переводе Библии – 耶穌. Имя **Иешуа** – 耶舒阿 в переводе **А** Цян Чэня передано фонетическим способом (транскрипцией) и снабжено комментарием: «Имя Иешуа – это фонетический перевод имени Иисуса с арабского и греческого языков; имя появилось в честь древнееврейского народного героя. Чтобы читатели не путали имена, в нашем переводе имя Иисус везде передано как 耶穌, а Иешуа как 耶舒阿»¹⁸. В переводе **Б** имена **Иисус** и **Иешуа** не разграничиваются и используется обозначение 耶穌, что также отражено в комментарии переводчика: «В данном романе некоторые библейские имена и названия мест оригинала переданы фонетически с арабского и греческого языков, но в нашем переводе мы будем употреблять традиционные варианты этих имен согласно переводу Библии на китайский язык». Имя **Га-Ноцри** (из Назарета, Назарянин) в переводе **А** передается только фонетически – 拿撒勒人. В переводе **Б** имя имеет вид 加利利拿撒勒人, где четырем иероглифам, передающим звучание имени оригинала (как и в переводе **А**), предшествуют три иероглифа, обозначающие страну происхождения героя – Галилею (加利利). Данная информация дублируется и в переводческом комментарии: «Иисус родился в Вифлееме, но так как его родители жили в городе Назарете из области Галилея, то его называли „пророк из Назарета Галилеи“».

Понтий Пилат (имя латинского происхождения) в обоих переводах имеет одинаковое фонетическое и графическое соответствие: 本丢·彼拉多. Библейское имя в китайских переводах сопровождается комментарием. Наиболее удачным можно считать комментарий в переводе **А**, поскольку он содержит не только сведения о реальном носителе данного имени («Понтий Пилат [...] жил в I веке. С 26 г. по 30 г. нашей эры служил прокуратором Римского императора в Иудее, где обладал огромной властью и возглавлял армию. Согласно тексту Библии, Понтий Пилат приговорил Иисуса к смерти на кресте»), но и информацию о символическом использовании данного имени собственного («Имя Пилат в классических произведениях марксизма-ленинизма символизирует жестокость и лицемерие»), а также информацию об авторской интерпретации образа Понтия Пилата М. А. Булгаковым («Автор данного романа изменил образ Пилата в отличие от реальных исторических событий»). Имя собственное другого участника «ершалаимских» событий – **Левий Матвей** – имеет идентичные фонетические и графические соответствия – 利未·马太, а также аналогичные комментарии («Левий Матвей являлся одним

¹⁸ Комментарии анализируемых переводов даны в данной статье в переводе Ян Минбо. В переводе сохранены неточности и ошибки комментариев.

из 12 учеников Иисуса и служил налоговым чиновником»). Имена преступников также имеют фонетические соответствия в обоих переводах: **Дисмас** (狄司马斯), **Гестас** (赫斯塔斯), **Вар-равван** (巴拉巴) и графически дублируют имена, представленные в китайском переводе Библии. В переводе **А** имя **Вар-равван** имеет и переводческий комментарий: «В Евангелии сказано, что во время казни Иисуса на кресте был привязан еще преступник Вар-равван. По просьбе народа и в соответствии с традициями Пилат освободил Вар-раввана и казнил Иисуса». Экспрессивное имя **Марк Крысобой** передано в каждом переводе (捕鼠太保马克 / 猎鼠手马克) комбинированным способом – как фонетически, так и семантически: 捕鼠 (ловить крыс), 太保 (чиновник), 马克 (Марк – произношение имени) и 猎鼠手 (охотник на крыс), 马克 (Марк – произношение имени). В переводе **А** представлен, кроме того, комментарий: «Человек, который ловит крыс или инструмент, который используется для данных целей».

Вторую группу антропонимов составляют имена персонажей «московских» глав романа. Исследователи языка *Мастера и Маргариты* отмечают важность личных имен для реализации авторского замысла¹⁹. М. А. Булгаков «играет» украинскими именами и выстраивает ассоциации с украинской культурой и украинским языком (ссылка на киевский период жизни писателя) с помощью полисемичных и полиэтимонных имен действующих лиц (Варенуха, Могарыч, Шпичкин). Автор «играет» и именами известных композиторов (Берлиоз, Стравинский), создавая дополнительные смыслы, характеризующие действующих лиц, на основе комбинаторики имен, отчеств и фамилий.

Михаил Александрович Берлиоз транскрибируется в анализируемых переводах. Вариант 柏辽兹·米哈伊尔·亚历山大罗维奇 (перевод **А**) уступает варианту 米哈伊尔·亚历山德罗维奇·别尔利奥兹 (перевод **Б**) по степени звукового соответствия, но содержит комментарий, помогающий читателям выстроить определенные культурные ассоциации: «Данная фамилия отличается от обычных русских фамилий тем, что пишется на русском языке одинаково с фамилией французского композитора». Посредством приема транскрибирования в китайских переводах переданы такие имена действующих лиц, как **Степа Лиходеев** (斯乔帕·利霍捷耶夫), **Иван Савельевич Варенуха** (伊万·萨维列维奇·瓦列奴哈 /

¹⁹ Г. Ф. Ковалев, *Булгаковский Воланд. Загадка имени*, «Филологические записки», вып. 1, Воронеж 1993, с. 122–133; Е. Ю. Колышева, *Поэтика имени в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Волгоград 2005.

伊万·萨韦利耶维奇·瓦列努哈), **Алоизий Могарыч** (阿洛伊济·莫加雷奇), **Латунский** (拉铜斯基 / 拉通斯基), **Ида Геркулановна Ворс** (伊达·格尔库拉诺夫娜·沃尔斯), **Шпичкин** (施皮奇金 / 什皮奇金) **Сергей Герардович Дунчиль** (谢尔盖·格拉尔多维奇·敦奇尔 / 谢尔盖·格拉尔多维奇·东奇利).

Сопоставительный анализ китайских вариантов передачи перечисленных выше антропонимов позволяет сделать вывод о том, что переводы **А** и **Б** практически аналогично передают звучание имен русского оригинала. В ряде случаев (Алоизий Могарыч, Латунский, Шпичкин) более удачный вариант представлен в переводе **А**. Некоторые имена снабжены в переводе **А** комментариями, которые иногда являются неточными или ошибочными. **Алоизий Могарыч**: «Значение слова „могарыч” – „благодарить и угощать”. Есть однокоренное слово со значением „шантажировать”, поэтому имя имеет значение „грабитель”»; **Латунский**: «Фамилия ассоциируется со словом „латунь”, которая блестит как золото, но не является настоящим золотом»; **Шпичкин**: «Значение фамилии – лев, щенок». Переводческий комментарий помогает в некоторой степени декодировать имплицитный смысл «говорящих» имен романа, поскольку у китайских читателей отсутствуют ассоциации, которыми данные имена обладают для читателей оригинала в силу их языкового и культурного опыта. Имя **Бездомный** (одним из прототипов носителя данного имени является поэт Демьян Бедный) в обоих анализируемых случаях передано семантически (无家汉 – мужчина, у которого нет семьи / 流浪者 – бродяга) и снабжено комментариями: «Данная русская фамилия обозначает бродягу и в данном тексте использована как прозвище поэта» (перевод **Б**). В переводе **Б** используется и фонетическое соответствие имени героя – 别兹多姆内.

Ключевое имя героя романа – **Мастер** – также передано семантически – 大师 (большой учитель / специалист). Имя главной героини романа – **Маргарита** – в переводах транскрибировано (玛格丽特 / 玛加丽塔). Наиболее удачным является вариант **Б**, поскольку он более близок оригиналу по звучанию, более точно имитирует произношение последнего слога русского имени –та (塔). Необходимо отметить, что в обоих вариантах транскрипции имени героини содержится иероглиф, указывающий на женский род (丽 – красивая). Образ демонической женщины является одним из центральных в романе, и ее имя крайне важно для понимания характера героини и воссоздания образа Маргариты в переводе.

Важный символический смысл заложен Булгаковым в именах Воланда и его свиты, поскольку данные имена несут большую смысловую

нагрузку. Имя **Воланд** передано в переводах фонетически (沃兰德). Данный вариант перевода имени отрицательного (инфернального) персонажа, являющегося, однако, нетрадиционным образом Сатаны, может быть признан неудачным, так как в китайском варианте имени используются иероглифы, имеющие положительную коннотацию (沃 – плодородная почва; 兰 – цветок орхидеи; 德 – добрый нрав). В переводе **А** содержится комментарий, позволяющий читателю понять этимологию и значение имени героя: «Воланд – не русская фамилия, она взята из немецкого языка, в котором слово „Valand” обозначает „страшное животное” и „дьявол”». Данный комментарий несколько проигрывает из-за отсутствия ссылки на поэму В. Гете *Фауст*, где данная номинация используется как имя дьявола.

Фонетически переданы имена **Коровьев** (卡罗维夫 / 科罗维约夫); **Азazelло** (阿扎泽勒 / 阿扎泽洛) с комментарием в переводе **А** – «В иудаизме был демон-убийца с этим именем. В романе используется данное имя, но герой романа отличается от героя из Библии». Имя **Гелла** (赫勒 / 格拉) в переводе **А** также содержит комментарий: «Имя было использовано в греческой мифологии. Принцесса Гелла улетела со своим младшим братом на козе из-за жестокого обращения мачехи. Брат и сестра упали в море и утонули». Имя **Фагот** передано в переводе **А** семантически (巴松管 – музыкальный инструмент), а в переводе **Б** фонетическим путем (法戈特) с комментариями в обоих переводах о том, что данное слово обозначает музыкальный инструмент. Имя **Бегемот** передается в китайских переводах смысловым способом, но в варианте **А** персонаж Кот Бегемот именуется только как Бегемот (河马 – речная лошадь), а в варианте **Б** – как Кот (黑猫 – черный кот). В переводе **Б** имеется и фонетический вариант слова «бегемот» – 别格莫特 с комментарием о том, что в русском оригинале персонаж называется и Бегемотом.

В третью группу имен собственных входят библейские топонимы, переданные в переводе как фонетически: **Город Гамала** (迦玛拉城 / 加马拉城), **Ершалаим** (耶路撒冷), так и семантически: **Лысая Гора** (秃山) с комментарием в переводе **А**: «Согласно Библии, Иисус был казнен на Голгофе – лобном месте. В данном романе – Лысая гора»; **Дворец Ирода Великого** (大希律王王宫 / 大希律王宫) со сходными комментариями в обоих переводах о том, что Ирод был императором Иудеи и очень жестоким человеком; **Елеонская гора** (橄榄山 – оливковая гора); **Гипподром** (赛马场 – место, где соревнуются лошади).

Наконец, четвертую группу представляют топонимы советской Москвы, представленной в романе как магическое место Европы и населен-

ное булгаковскими героями. Китайские варианты московских топонимов выбраны на основе принципа звукового соответствия: **МАССОЛИТ** (莫文联); **Дом Грибоедова** (格里鲍陀夫之家) с комментарием о Грибоедове: «А. С. Грибоедов (1795–1829), русский писатель. Его комедия-поэма *Горе от ума* является злой сатирой на общественный политический режим того времени»; **Арбат** (阿尔巴特 – традиционный вариант передачи названия знаменитой московской улицы на китайский язык). Кроме того, здесь же используются смысловые соответствия: **Зимний дворец** (冬宫 – дворец зимы); **Дом Драмлита** (戏文楼 / 剧文楼 – здание для пьесы и литературы / здание для спектаклей и литературы); **Дом Драматурга и Литератора** (戏剧家与文学家大楼 / 剧作家和文学家大楼 – здание для драматургов и литераторов / здание для авторов пьес и литераторов); **Садовая улица** (花园街 – улица садов). **Воробьевы горы** переданы в переводе **А** семантически (麻雀山 – гора воробьев), а в переводе **Б** – фонетическим путем (沃罗比药夫山). В обоих переводах представлены аналогичные комментарии – «Воробьевы горы – это высокие горы на юго-западе Москвы, выше уровня Москвы-реки на 60–70 метров, с 1935 г. называются „Ленинские горы”».

«Выживаемость» оригинального булгаковского текста в переводах может служить очевидным свидетельством его принципиальной переводимости даже в ситуации перевода на неродственные языки и культуры. Нет сомнения в том, что восприятие переводного текста романа китайскими читателями значительно отличается от восприятия оригинала романа русскими читателями, поскольку читатели оригинала хорошо знакомы с социальным и историко-культурным контекстом художественного текста. Восприятие *Мастера и Маргариты* в различных культурах, расшифровка культурного кода произведения средствами «чужих» языков и культур – мало разработанная проблема, что может повлечь за собой появление специальных исследований²⁰.

Сопоставительный анализ передачи имен собственных (антропонимов и топонимов) романа *Мастер и Маргарита* позволяет сделать выводы о том, что при переводе имен собственных с русского на китайский язык, который уникален в графическом аспекте, переводчики использовали знаковый (47,8%) и смысловой (26,4%) способы передачи исследуемых лексических единиц, а также комбинацию данных способов (25,8%). Такой подход к переводу дает возможность более точно передать автор-

²⁰ Ву Конг Хао, *Восприятие романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова во Вьетнаме. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Москва 2005.

скую идею и идиостиль писателя. Однако существующие объективные типологические различия русской и китайской языковых и культурных систем не позволяют в полном объеме передать такие параметры имен собственных оригинала, как экспрессивную нагруженность (эмоциональность, образность, оценочность и интенсивность), сохранить эффект звуковой аранжировки (неблагозвучность) и сильный комический эффект. При переводе «говорящих» имен собственных, представленных в булгаковском тексте, происходит регулярная нейтрализация экспрессивного потенциала данных лексических единиц. В переводе имена собственные в большинстве случаев утрачивают ассоциативные созначения, присущие данным единицам в оригинале, и сохраняют только назывную функцию. Важную роль в процессе восприятия (чтение, понимание, интерпретация) читателями переводного текста, постижения языковой и культурной реальности, представленной в русском оригинале, играют переводческие комментарии. Первый из анализируемых переводов (Цян Чэня) содержит более обширный переводческий комментарий, что отражает общую тенденцию к изучению булгаковского текста в 80–90-х годах прошлого века – тенденцию к тотальному комментированию. Переводческие комментарии выполняют компенсаторную функцию, в определенной степени восполняя неизбежные информационные потери в ситуации межязыкового художественного перевода с участием неродственных языков. Используемые способы и приемы перевода в сочетании с переводческим комментарием обеспечивают принципиальную переводимость художественного текста. Интенсивно разрабатываемый интегративный подход к проблемам художественного перевода позволяет сузить область непереводаемого и дает возможность гипотетически предположить, что лучший перевод великого романа М. А. Булгакова еще ждет читателей в будущем.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

Нона Гурамовна Бобохидзе*
Русудан Сосоевна Сагинадзе**
Грузия

ДВА ПЕРЕВОДА РОМАНА М. БУЛГАКОВА МАСТЕР И МАРГАРИТА НА ГРУЗИНСКИЙ ЯЗЫК

Хотите увидеть, как начинается лунное наводнение в вашей комнате? Хотите наблюдать схватку добра со злом и постичь существование той силы, которая, по гетевскому Фаусту, «вечно хочет зла и вечно совершает благо»? Тогда вы должны прочитать *Мастера и Маргариту* Булгакова¹ –

так начинается предисловие к грузинскому переводу романа, изданному в 2011 году в проекте «50 книг, которые ты должен прочитать за свою жизнь» («пока ты жив» – дословный перевод). В рамках данного проекта в Грузии было опрошено несколько десятков человек, и по результатам опроса был составлен список пятидесяти лучших книг из сокровищницы мировой литературы. Седьмая книга в общем списке и первая книга русского автора – *Мастер и Маргарита*.

* Доктор филологии, ассоциированный профессор департамента славистики Государственного университета им. Ак. Церетели, Кутаиси.

** Доктор филологии, ассоциированный профессор департамента грузинского языка и литературы Государственного университета им. Ак. Церетели, Кутаиси.

¹ m. bulgakovi, *ostate da margarita, mzia gelashvilis targmani*, tbilisi 2011 (слова на внутренней стороне обложки книги).

Грузинскому читателю доступны два варианта перевода последнего романа М. Булгакова на грузинский язык – Георгия Кикилашвили² (первый перевод сделан в 1968 году, когда в Грузии, как, впрочем, и в других советских республиках интерес к Булгакову был очень велик) и Мзии Гелашвили (выполнен несколько позже; именно в этом – небесспорном – варианте перевода роман издается в последнее время)³. Безусловно, оценить труд переводчика гораздо легче, если есть возможность сравнения нескольких вариантов перевода.

Роман *Мастер и Маргарита* не укладывается в традиционные схемы и поражает своей образной неисчерпаемостью, необычным сюжетом и глубокой философской проблематикой. Здесь и сатирическая фантастика, и описание московского быта послереволюционных лет, и тема гонимого художника. «Вечные» проблемы, никуда не исчезнувшие в «новое» время безбожия и вседозволенности, подразделяются также и лексически – при помощи высокого и низкого стилей речи. Композиция романа необычна и очень сложна. Критики отмечают три мира, три различных плана повествования в романе.

Перевести это произведение, не просто сохранив все тонкости, а цельность сюжета, мысли и задачи автора, почти нереально. Проанализируем оба варианта перевода, сопоставляя их с оригиналом.

Глава I. *Никогда не разговаривайте с неизвестными*⁴ – *utsnobs nurasodes gaubam saobars* (I, с. 5) – «С неизвестным никогда не завязывай разговора» – 1-й вариант; *nurasodes daelaparakebit utsnobs* (II, с. 5) – «Никогда не разговаривайте с неизвестными» – 2-й вариант. Кажется бы, второй более точный, но в первом сохранена особенность грузинского языка – обращение на «ты».

Описание героев – сложнейший элемент перевода. Приведем только начало:

[...] два гражданина. Первый из них, одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе. Второй – плечистый, рыжеватый,

² m. bulgakovi, *ostate da margarita, givi kikilashvilis targmani*, tbilisi 1992. Ссылки на данное издание отмечены в тексте римской цифрой I и номером страницы.

³ См.: сноска № 1. Ссылки на данное издание отмечены в тексте римской цифрой II и номером страницы.

⁴ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Таллинн 1989. Далее цитаты по этому изданию отмечены в тексте номером страницы.

вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке – был в ковбойке, жеванных белых брюках и в черных тапочках (с. 171).

В первом варианте перевода откуда-то появляется возраст Берлиоза:

ormotsiodena tslis kats, natsrispheri sazaphkhulo kostiumi etsva, tanmorchili iko, chasukebuli, gamelotebuli. Akali, gvezeliseburi shlapa khelshi etchira, tsveri saguldagulad khkonda gaparsuli, shavi rckischarchoiani veebertela satvale eketa (I, с. 5) –

«около сорока лет в сером летнем костюме, упитанный, лысый со шляпой-пирожком в руке...». Описание поэта Бездомного более точное, упомянута даже «kovboura» – ковбойка и «мятые-перемятые» (вместо «жеванных») брюки.

Во втором варианте перевода упомянут темно-серый – «rukhi» – костюм Берлиоза и «степенная» – «lazatiani» шляпа (невозможное сочетание и для грузинского языка), которую он держал тремя пальцами за уголок – «sami titit ejira tskipze» (II, с. 5); образ поэта представлен так: в куртке, мятых белых брюках и черных спортивных туфлях – «kurtuki, dasmurkluli tetri sharvali da shavi sportuli phekhsatsmeli etsva...» (II, с. 5).

Или, например, в главе V. *Было дело в Грибоедове – es mokhta griboedovshi* – оба варианта одинаковы: это случилось в Грибоедове (досл.); очевидно, что «потерялся» фразеологизм «было дело» и исчезло ощущение несерьезности происходящего.

Мы помним, что в «московских» главах активен посредник – рассказчик, ведущий за собой, как бы вовлекающий читателя в процесс игры, рассказчик, чья интонация может быть и иронической («Эх-хо, да, было, было!.. Помнят московские старожилы знаменитого Грибоедова!» (с. 210) – «o-ho-ho, ra iko! Dzvel moskovels kargad ahsovs sahelgantkmuli griboedovi!» (I, с. 64) – сочетание «московские старожилы» передано как «старые москвичи») – в первом варианте перевода и – «ekh-khe-khe-khe – diakh, iko!» (II, с. 58) и т. д. – «Эх-хе-хе-хе! Да, было... Как хорошо помнят московские жители знаменитого Грибоедова!» – во втором варианте. В лирической части романа («Боги, боги мои!» (с. 340) – «gmerto, gmerto chemo!» (I, с. 251) – в соответствии с особенностью грузинского языка переведено как «Бог мой!» в первом варианте перевода и «khai, gmertebo!» (II, с. 235) – «Хей, боги» – во втором варианте), никакого посредника, никакой игры в «евангельских» главах нет. Проследим, как это передано в переводе романа, в образе прокуратора Иудеи Понтия Пилата.

Глава II. *Понтий Пилат – pilate pontoeli* – «Пилат Понтийский» – точный эквивалент имени Пилата на грузинском языке. Теперь начало

главы, знаменитые строки: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром [...]» (с. 180) и т. д.:

gazaphulis tvís, nisanis tothmets herode didis sasahlis prtata shoris gadahurul kameredze dilaadrianad mhedrit morkeuli nabijit gamovida metsamul-sarchulian tetr mosashamshi gahveuli prokuratorí iudeisa pilate pontieli (I, с. 19).

В первом варианте приводится практически точный перевод, где максимально сохранен синтаксис предложения; единственная неточность переводчика – слово «шаркающей» переведено как «morkeuli» – шатающаяся, в связи с чем потерялся смысл сочетания «кавалерийская походка». Второй вариант более точный, можно сказать, дословный, но в нем потерян стиль и манера изложения, которые все время пытается сохранить первый переводчик: «siskhlispherkobian tetr mosaskhamit, dilaadrian, gazapkhulis tvís nisanis totkhmets [...]» (II, с. 18) и т. д.

Что касается перевода описаний столицы Иудеи, города Ершалаима у Кикилашвили, то они максимально соответствуют представленным в романе. Например, текст, который «проходит» через все произведение наряду с некоторыми другими:

Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмоне́йский дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... (с. 402)

hmelashua zgvidan tsamosulma tskvdiadma shtantka prokuratoris sadzulveli kalaki. Gakra antoniusis shemzaravi koshkisa da tadzris shemaertebeli dakidebuli hidebi. Tsidan ukuneti chamoeshva da dapara hipodromze agmartuli prtosani gmertebi, hasmoneebis satopurebiani sasahle, bazrebi, karvaslebi, kuchabandebi, tborebi... (I, с. 348) –

«Со Средиземного моря пришедшая тьма накрыла прокуратором ненавидимый город. Исчезли Антониевой башни и храма соединяющие висячие мосты. С неба спустилась бездна и накрыла гипподрома крылатых богов, Хасмоне́йский с бойницами дворец, базары, караван-сарай, переулки, пруды...». Необходимо заметить, что этот переводчик старался придерживаться высокого стиля речи в описаниях «библейских» текстов и создавать предложения, по ритмике повторяющие особую напевность оригинала. «Под счастливой звездой родился критик Латунский. Она спасла его от встречи с Маргаритой, ставшей ведьмой в эту пятницу!» (с. 355) – «bednier varsklavze kopila dabadebuli kritikosi latunski, paraskev games alkajad ktseul margaritas rom gadaurcha» (I, с. 274). Во втором ва-

рианте добавлено, что это именно собрание в МАССОЛИТЕ спасло критика Латунского от ведьмы Маргариты: «stsoret am tatphirma ikhsna im paraskevs alkajad ktseul margaritastan shekhvedrisagan!» (II, с. 255).

Необычайно сложным представляется нам перевод имен собственных. Библейским именам и наименованиям соответствуют собственно булгаковские варианты: Иешуа Га-Ноцри – *ieshua kha notsri*, Каифа – в первом варианте перевода представлен так же – *kaifa*, а во втором варианте дан в соответствии с библейским вариантом Кайафа – *kaiafa*, Левий Матвей – *levi mate* (Левии Мате) у обоих переводчиков, Вар-Равван – *var raban* (Бар Раббан) у первого переводчика и *garaba* (Параба) у второго и т. п.

Что касается оригинальных наименований самого автора, то с их переводом связано много сложностей. Так, калькируя аббревиатуру МАССОЛИТ, грузинский переводчик утратил тот некий двойной смысл, который присущ булгаковскому варианту: московские литературные ассоциации (официально) и массовая литература (предположительно). Или Дом Драмлита – Дом Драматурга и Литератора (официально) и Драматических Литераторов (предположительно). Безусловно, в ходе калькирования теряется смысл, вкладываемый автором в создаваемые им имена и, особенно, фамилии героев: Двубратский, Бескудников, Непременова и др. В грузинском языке очень небольшое количество уменьшительно-ласкательных суффиксов, а потому в первом варианте перевода Г. Кикилашвили предпочел сохранить русское «чума Аннушка», но слово «чума» имеет два варианта в грузинском языке – «*jami*», «*ji*», где именно второй эквивалентен булгаковскому, в то время как первый переводчик выбрал слово «*jami*» – чума как болезнь, а второй переводчик «утяжелил» смысл, добавив слово «*shavi*» – «черный», – получилось «черная чума» и совершенно исказилось значение.

Не менее сложно было передать образность псевдонимов. Переводчики калькировали имена Штурман Жорж, Бездомный и др. или пытались перевести некоторые из них. Неудачной оказалась попытка перевода Марка Крысобоя: в первом варианте перевода получилось «*marcus tagvtmmusvteli*» – «уничтожитель мышей», что явно «принижает» образ данного героя, а во втором варианте дается «*virtkhatmjle*» – «победитель крыс» (буквально «одолевший крыс»), – так же неверное, потерявшее звучность сочетание. Как известно, Булгаков представил многих реальных людей под масками тех или иных героев. Важно узнать их по тем сопроводительным характеристикам, которые приводит автор. Сохранить и передать эти образы при переводе, к сожалению, не удалось обоим пе-

реводчикам. Так, «потерялся» образ «Сашки-бездарности», Александра Рюхина, как нам кажется, списанный с поэта 1920-х годов Александра Жарова, автора знаменитого гимна пионеров «Взвейтесь кострами синие ночи...». В романе поэт Бездомный характеризует его как «типичного кулачка по своей психологии»: «Хе-хе-хе... „Взвейтесь!“ да „развейтесь...“, а вы загляните к нему внутрь – что он там думает... вы ахнете!» (с. 218) – при переводе, конечно же, сходство между вымышленным героем и его оригиналом утратилось, поскольку, очевидно, переводчики не знали, о ком шла речь: «he-he-he... da „iprialet!“ da „ibrialet!“...» (I, с. 76) – «Взвивайтесь и развевайтесь...» – в первом варианте и «ha-ha-ha... „iprialet! gaishalet!“» (II, с. 70) – «Взвивайтесь! Разворачивайтесь!» – во втором.

Тем не менее, несмотря на неточности, оба перевода, как видим, во многом дополняют друг друга, передают самобытность одного из величайших произведений всех времен и народов и знакомят грузинского читателя с бессмертным романом Михаила Булгакова.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Ивона Анна НДьяй**

Польша

«ДЪЯВОЛЬЩИНА» МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ МИХАИЛА БУЛГАКОВА: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ

Благодаря универсальному и общечеловеческому характеру наследия Михаила Булгакова, на протяжении последних десятилетий его произведения пользуются неизменным интересом у читателей, критиков и литературоведов, и в случае польского читателя это прежде всего роман *Мастер и Маргарита* – одно из самых значимых достижений русской сюжетной прозы первой половины XX века.

Эта книга укоренилась у нас особенным образом. Как далеко не всякое непольское литературное произведение. Более четверти века назад мы приняли ее в круг духовно близких произведений; таких, которые не принято не знать и отдельные предложения которых действуют как пароль единомышленников. Достаточно сказать «рукописи не горят», либо «осетрина второй свежести» – и мы чувствуем себя как дома. Дома у Булгакова и одновременно – у нас самих¹,

* *Iwona Anna NDyaje* – доктор наук (doktor habilitowany), экстраординарный профессор Варминско-Мазурского университета, Ольштын.

¹ А. Drawicz, *Wyzwolenie i sposób na życie*, в кн.: М. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. А. Drawicz, Wrocław 1995, с. 589.

– подчеркивал Анджей Дравич, один из ведущих в Польше знатоков творчества Булгакова.

Источниками значимости романа Булгакова являются прежде всего

[...] богатство и ранг проблематики, а также виртуозное мастерство, с которым писатель пользуется различными средствами экспрессии, от сатиры и библейского пафоса до лирических и философских размышлений в совокупности с глубоким психологическим анализом².

Поэтому не удивляет тот факт, что сразу же после выхода романа на польском языке он стал предметом углубленного литературоведческого анализа³, также получая признание разных поколений читателей, наделивших *Мастера и Маргариту* статусом самой важной книги XX века⁴. При этом внимание читателей принципиально сосредотачивается на философской и моральной проблематике произведения⁵. Однако роман в равной степени является интересным исследовательским материалом для размышлений в контексте переводческой проблематики. Появление *Мастера и Маргариты* на переводческой почве следовало бы отождествить прежде всего с понятием стилистической адекватности. На сущность этого вопроса в свое время обращала внимание еще Майя Шимониук:

[...] в связи с переводом *Мастера и Маргариты* на польский язык кажется уместным рассмотреть языковые стилистические особенности произведения, так как именно их перенесение на почву другого языка гарантирует полный успех перевода⁶.

² E. Korpała-Kirszak, *Michail Bulhakow*, в кн.: *Słownik pisarzy rosyjskich*, red. F. Nieuważny, Warszawa 1994, с. 71.

³ Первая публикация *Мастера и Маргариты* («Москва» 1966, № 11, 1967, № 1) представляет собой лишь сокращенный вариант. Первое книжное издание относится к 1967 г. (Париж, изд. YMCA Press). Одновременно в Берлине были опубликованы фрагменты текста, ранее измененные цензурой (изд. Schez Verlag). В 1968 г. в издательстве «Посев» во Франкфурте-на-Майне вышел полный текст, в котором фрагменты, изъятые в предыдущих изданиях, были отмечены курсивом. Три первых издания в Польше (I: 1969; II: 1970, изд. Czytelnik, серия «Nike»; III: 1973, изд. Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej) были подготовлены на основе сокращенного варианта. Полный польский вариант подготовили переводчики Ирена Левандовская и Витольд Домбровский.

⁴ Роман *Мастер и Маргарита* был включен в серию «Канон конца века», охватывающую важнейшие книги прошлого столетия, избранные в 1999 г. путем голосования читателей газеты «Речь Посполита» («Rzeczpospolita»).

⁵ См., напр.: *Bibliografia*, в кн.: A. Drawicz, *Mistrz i diabeł. O Michale Bulhakowie*, Kraków 1990, с. 339–368.

⁶ M. Szymoniuk, *O переводе романа Булгакова «Мастер и Маргарита» на польский язык*, «Annales UMCS. Sectio. F. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne», t. 23/24, Lublin 1968/1969, с. 257.

При этом следует подчеркнуть, что поэтика *Мастера и Маргариты* несет в себе конкретные соотношения со всем творчеством Булгакова, поэтому текст романа предоставляет необычайно интересный исследовательский материал. Это своеобразное созвучие индивидуального стиля автора и незыблемости норм литературного языка.

Оценивая правильность выбора языковых аналогов с точки зрения индивидуального стиля автора, мы останемся в кругу тех фабульных планов романа, которые определяют мистико-сатанистский характер произведения. Путь от замысла романа (1928 год) до появления окончательной редакции произведения (1940 год) был долог и сложен⁷. Однако сюжетная конструкция произведения неизменно основывалась на двух персонажах (Христос и сатана). У читателя даже складывается впечатление, что концепция романа, определенного самим автором как «роман о сатане», возникает с момента ситуации, описанной в главе XVII, когда Прохор Петрович, председатель Зрелищной комиссии, обращается к Бегемоту:

«Да что ж это такое? Вывести его вон, черти б меня взяли!». А тот, наоборот, улыбнулся и говорит: «Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!»⁸.

И в романе Булгакова все идет к черту в прямом и переносном смысле. Автор показывает его присутствие в сюжетном слое, конструкции сюжетных эпизодов, а также в языковом слое. Фантастические мотивы, мир перевернутых значений (материализованный в персонаже сатаны) нашли свое постоянное место во всем творчестве Михаила Булгакова:

Этого черта или чертика, вылепленного согласно народно-магической, языческо-колдовской традиции, и ставшего ходячей фигурой обыденного воображения [...] хорошо иметь в распоряжении. Булгаков его имеет и использует многократно. Иногда он будет смешным, иногда – опасным, а иногда даже губительным. [...] Одним он приснится, другим примерещится, иным смешает и запутает то, что делают, изображая случайность. Он будет

⁷ Меняющиеся концепции романа стали объектом анализа многих литературоведческих работ. См., напр., работы М. Чудаковой: *Рукопись и книга. Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей*, Москва 1986; *Жизнеописание Михаила Булгакова*, 2-е изд., доп., Москва 1988; *Избранные работы*, т. 1: *Литература советского прошлого*, Москва 2001.

⁸ Цит. последняя публикация *Мастера и Маргариты*, подготовленная по рукописи и с замечаниями автора, отмеченными женой писателя. Рукопись хранится в РГБ – бывшей Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина в Москве. См.: М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Москва 1984, <<http://www.bulgakov.ru/pdf/Master-i-Margarita.pdf>>. Все цитаты на русском языке даются по этому изданию, далее в скобках привожу номер страницы.

езде – в речи, где слово *черт* можно услышать каждую секунду; и в воображении⁹.

Подчеркнем при этом, что вышеуказанную констатацию Анджея Дравича мы можем отнести не только к интересующему нас роману. Сатана и его воплощения вездесущи также в *Дьяволиаде*, *Роковых яйцах*, *Собачьем сердце*:

[...] словесно присутствует черт – в таких на первый взгляд, безобидных восклицаниях, как черт его знает, дьявол с ним и т. д. [...] Ссылки на черта есть намек на нечистую силу, вызвавшую катаклизмы, вокруг которых строится каждое из этих произведений. Постоянные же обращения к дьяволу и сатанинской силе, приписываемые некоторым из персонажей произведений, вполне ироничны. Лишь в последнем романе Булгакова дьявол, наконец, предстает собственной персоной...¹⁰

Итак, в *Мастере и Маргарите* сатана с полным объемом земных прав оказывается в центре жизни Москвы 1930-х годов и с первой секунды подчиняет себе всю сюжетную композицию романа (действие происходит между прибытием и отбытием Воланда и его «команды»). Именно действие Воланда и его свиты предопределяет ход событий в романе. Этот «гиперреализм нереальности», названный Андреем Белым «проведением фигуры фикации», временная и пространственная деформация, внезапные изменения, необъяснимое появление и исчезновение людей и предметов, эта материя повсеместности, скованная дьявольской «причинно-следственной цепью» – одним словом, опровержение течения событий, признанное «нормальным», создает фантастико-сатанистскую атмосферу романа Булгакова¹¹.

Эта «фантастика быта» вызывает необходимость использования адекватных средств выражения. Поэтому самой демонстрационной группой являются слова, которые мы можем отнести к слою разговорного языка с фамильярным стилистическим оттенком. Многие слова из этой группы имеют помету «разговорности»:

На пяти страницах, взятых наугад из сатирического текста, встретилось 42 разговорных, фамильярных и просторечных слова. Такое количество экспрессивно окрашенных слов, несомненно, придает тексту непринужденность, сниженность, вообще доминирует в организации стиля¹².

⁹ См.: А. Drawicz, *Mistrz i diabeł...*, с. 12. Курсив автора.

¹⁰ Э. Проффер, *Предисловие*, в кн.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*, Москва 1983, т. 3, с. 5.

¹¹ См.: А. Drawicz, *Mistrz i diabeł...*, с. 300.

¹² M. Szymoniuk, *О переводе романа Булгакова...*, с. 260.

Среди них чаще всего употребляются следующие лексические ресурсы¹³:

– имена существительные:

черт (68), **дьявол** (11), **сатана** (8), **шарлатан** (3), **проклятие** (2), **чернота** (2), **чертовщина** (2), **чертовка** (1);

– имена прилагательные:

черный (-ые) / черная (-ые) / черное – берет (2), бор (1), ботинки (1), брови (1), Воланд (1), волос (-ы) (6), всадник (1), глаз (-а) (5), грач (1), громкоговоритель (1), дым (2), задник (1), занавес (2), камень (1), кони (4), кот (-ы) (7), котенок (2), кофе (1), краски (1), края (1), маг (5), маузер (1), мрамор (1), мужчина (1), набалдашник (1), нептун (1), пистолет (1), платок (2), плащ (5), покров (1), потолок (1), пудель (2), тапок (1), туалет (1), хвост (1), хлеб (1), ход (5), флаг (1), футляр (1), цвет (1), цилиндр (1), шелк (1); башня (1), бездна (1), борода (1), влага (1), вода (1), гуща (1), доска (2), дуги (1), дыра (1), зависть (1), клетка (1), кожа (1), королева (1), лужа (1), магия (9), мантия (1), масса (1), машина (2), накладки (1), нога (1), одежда (1), оправка (2), пасть (2), перчатка (2), пиджак (1), полумаска (1), птица (2), ряса (1), строки (1), сумка (1), сутана (1), тоска (1), точка (1), туча (2), туфли (5), фигура (1), физиономия (1), юбка (1), шелуха (1), шапочка (6), хламида (1); белье (1), брюхо (1), варево (1), котище (1), лицо (-ца) (2), море (2), небо (2), пальто (1), перья (1), платье (1), плечи (1), покрывало (3), пятно (1), тело (-а) (2), трико (1)

проклятый / проклятая / проклятое / проклятые – Вар-равван (1), дезертир (1), кот (1), лист (1), иностранец (1), переводчик (1), сеанс (1); Гелла (1), земля (1), зелень (1), дура (1), дыра (1), земля (1), квартира (4), стена (1), струя (1), тряпка (1), цепь (1); время (1); деньги (1)

мрачный / мрачная / мрачное – глаза (2), голос (1), директор (1), человек (1); башня (1), женщина (1); лицо (2), презрение (1)

нечистая / нечистое – сила (9); дело (1)

адский / адская / адское – взрыв (1); боль (2), жара (1), машина (1); место (1), освещение (1), топки топками (1)

чертовая – бабушка (1), кафедра (1), мать (4), странность (1)

чертов – дом (1)

сверхъестественный / сверхъестественная / сверхъестественное – размеры (1); быстрота (1), сила (1), скорость (1); событие (1)

невероятный – конкрат (1), марш (1), размер (1), слух (1)

¹³ В скобках дается общая фреквенция данной лексической единицы в романе *Мастер и Маргарита* М. Булгакова и примеры ее применения в выражениях.

окаянный / окаянная / окаянное – ганс (1); квартира (1), петля (1); животное (1)

дьявольский / дьявольская – огонь (1), повар (1); жара (1)

сатанинский – смех (2)

бессовский – кот (1)

сатанический – смех;

– наречия:

мрачно – глянул (1), добавил (1), спросил (2), ответил (-а) (2), поглядел (-а) (2)

невероятно (2)

сверхъестественно – провести ночь;

– глаголы:

чернеть (1), **зачернеть** (1), **чертыхаться** (1), **дочертыхаться** (1), **помрачнеть** (1), **почернеть** (1).

Как следует из приведенных выше примеров, наибольшая частота характеризует определения: «**черный**» (174 случая использования), «**проклятый**» (23), «**мрачный**» (10), «**нечистый**» (10) «**адский**» (8). Тот факт, что именно эти эпитеты Булгаков наделил такой высокой употребляемостью, объясняется сатанистской атмосферой романа. Кроме того, богатые ресурсы словосочетаний, в которые входят указанные прилагательные, а также конкретное использование их на фоне контекста ведет к расширению объема значения, ассоциативное измерение которого выполняет роль своеобразного пароля – «дьявольщина».

Однако наиболее значимыми в контексте интересующего нас вопроса представляются фразеологические выражения. В романе зарегистрировано 418 фразеологических единиц. При этом, определяя, какой языковой материал будет использован для анализа интересующего нас явления, автор исходит из широкого понимания фразеологии. Настоящую точку зрения разделяет большинство ученых (С. Г. Гаврин, Ю. И. Диброва, М. М. Копыленко, А. М. Мелерович, Д. Попова, Н. М. Шанский и др). Предметом фразеологии в этом случае являются идиомы, фразеологические сочетания, пословицы, поговорки, афоризмы, крылатые выражения и т. д., т. е. «все устойчивые словосочетания сложного значения»¹⁴. Итак, под понятием фразеологической единицы за А. Мелеровичем мы понимаем «раздельнооформленную единицу языка, являющуюся устойчи-

¹⁴ А. В. Кунин, *Курс фразеологии современного английского языка*, Москва 1996, с. 26.

вым, полностью или частично семантически преобразованным сложным знаком»¹⁵. Таким образом, такие понятия, как фразеологизм, фразеологическое выражение, фразеологическая единица, устойчивое сочетание выражений, устойчивое словосочетание мы можем условно, конечно, со значительным упрощением, считать синонимами¹⁶.

Были проанализированы общеязыковые фразеологические единицы, а также единичные фразеологические единицы (авторские выражения), которые, в свою очередь, можем разделить на два вида: 1) созданные на базе языковых фразеологических единиц, обладающие семантической и образной связью с узуальными (общепринятыми) фразеологизмами, например, у Булгакова «вторая свежесть» (ср. «не первой свежести»); «пятое измерение» (ср. «четвертое измерение»), «не при валюте» (ср. «при деньгах») и др.; 2) чисто авторские выражения, не имеющие прототипов среди узуальных фразеологических единиц и неоднократно функционирующие только в одном произведении автора, например, «нехорошая **квартира**» и др.

Однако самое главное место среди булгаковских фразеологизмов, как с точки зрения количества, так и значения, занимают фразеологизмы с компонентом «**черт**», а также «**дьявол**». Неоднократно используемые в тексте романа, они создают образ вездесущей нечистой силы, тогда как высказывания персонажей ирреального мира насыщены фразеологизмами, выполняющими функцию определенного воздействия на эмоциональное восприятие текста читателем, а также оценку персонажей, относящихся как к реальному, так и нереальному миру. В романе *Мастер и Маргарита*, как справедливо замечает А. Кунин,

[...] являются центром взаимодействия речевого уровня с экстралингвистическими факторами его организации, принимая участие в сюжетно-композиционном построении. Фразеологические единицы романа служат формированию сложной и глубокой перспективы композиционно-художественного целого, выполняют текстообразующую функцию: принимают участие в построении сюжета, композиции, текста в целом, а также организуют скрытый подтекст романа¹⁷.

¹⁵ А. М. Мелерович, В. М. Мокиенко, *Фразеологизмы в русской речи. Словарь*, Москва 2001, с. 103.

¹⁶ Подробный анализ фразеологических единиц в рамках межсловесных конструкций и отношений между такими терминами как аналитическая конструкция, сопоставление, сложные единицы и фразеологическими единицами, дает, напр., А. Новаковская; см.: А. Nowakowska, *Świat roślin w polskiej frazeologii*, Wrocław 2005, с. 231.

¹⁷ А. Э. Павлова, *Фразеологические единицы как средство создания комического в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Диссертация на соискание ученой*

Именно этот своеобразный подтекст является одной из существенных проблем сравнительной фразеологии, а точнее, перевода фразеологических сочетаний. Без сомнения, принципиальным фактором, играющим решающее значение при переводе фразеологизмов, является их красочность и стилистическое разнообразие. Ян Соколовский устанавливает следующие способы переводов русской фразеологии на польский язык:

- аналоги
- неполные аналоги
- эквиваленты
- кальки
- частичная эквивалентность
- описательный перевод¹⁸.

В качестве иллюстрации вышеуказанного явления мы обратились к двум источникам – каноническому переводу *Мастера и Маргариты* Ирены Левандовской и Витольда Домбровского, который прочно запечатлелся в сознании польского читателя, а также к более новой версии, созданной Анджеем Дравичем¹⁹.

Проведенный сравнительный анализ избранного материала²⁰ выразительно показывает, что авторы обоих переводов *Мастера и Маргариты* отдали предпочтение переводу при помощи неполных аналогов, т. е. фразеологизмов польского языка, отличающихся структурой или лексическим составом от русских фразеологических единиц. Чаще всего отличаются: числом (напр., «черт знает» – «diabli wiedzą»), частично лексическим составом (напр., «черт его возьми» – «a niech go diabli porwą»); предлогом (напр., «все к черту» – «wszystko w diabły»; «какая там, к черту» – «jaka tam, u diabła»).

В многочисленную группу входят фразеологизмы польского языка, идентичные с точки зрения значения, структуры, лексического состава, образности и стилистической окрашенности (перевод с помощью аналогов), например, «черт знает» – «czort wie». Это пример лексической, семантической и (в рамках фонетических свойств каждого из языков) озвученной идентичности. Фразеологизмы, выражающие негодование,

степени кандидата филологических наук, Кострома 2003, <http://planetadisser.com/see/dis_1249862.html>.

¹⁸ См.: J. Sokółowski, *O tłumaczeniu frazeologizmów rosyjskich na język polski*, «Slavica Wratislaviensia», t. III, Wrocław 1972, с. 91–92.

¹⁹ См.: M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. A. Drawicz, Wrocław 1995. Далее ссылки на данное издание обозначают римской цифрой II и привожу номер страницы.

²⁰ Подробный список анализируемых фразеологических единиц, а также примеры переводческих решений, помещаю в приложении.

удивление, восхищение в польском переводе соответствуют, таким образом, стилю и выразительности русскоязычных фразеологических сочетаний. Представляется, что о правильности такого способа перевода свидетельствует тот факт, что значительную часть фразеологических ресурсов русского и польского языков составляют фразеологизмы, идентичные со структурально-грамматической и семантически-лексической точек зрения²¹.

Третью группу составляют фразеологизмы частичных эквивалентов, т. е. аналогов с близким значением, близкие образно, имеющие, однако, отличный лексический состав. Отступая от дословности, Ирена Левандовская и Витольд Домбровский предлагают следующие ресурсы перевода: «всех к чертовой бабушке перебить» – «rozpieprzyć w drobny mak»; «черт его возьми» – «o, cholera!»; «черти б меня взяли» – «cholera ich tam wie»; «да ну их к черту» – «niech je szlag trafi» и др. В представленных примерах переводчик выходит за границы «обыденности», обращается к матерному языку или к вульгаризмам. Если мы правильно поняли намерение авторов, «воспроизведение» выражения посредством, казалось бы, имеющего смысл и в этом случае дословного фразеологического эквивалента, оказалось недостаточным. Трудно однозначно высказать свое мнение по поводу полноценности этого «предложения», однако несомненно, такой вариант трансформационного отклонения имеет весьма существенное значение – обогащает возможности языкового выражения. Кроме того, свидетельствует о «наличии общей закономерности, заключающейся в увеличении переводческих возможностей»²².

Неоднократно представленные примеры фразеологической трансляции иллюстрируют многовариантные возможности передачи, которые охотно используются переводчиками. Для фразеологизма «черт его возьми» польские эквиваленты: «a niech go diabli porwą»; «o, cholera»; для фразеологизма «черт знает что» – «jak sam diabeł»; «diabli wiedzą co»; «czort wie». При определенных обстоятельствах (в зависимости от контекста, принципов данного перевода) возможны все варианты этого типа. Переводчики широко используют привилегию своей профессии и права творческого процесса²³.

В контексте оценки правильности выборов, осуществляемых переводчиками в процессе перевода фразеологических сочетаний, а в частности, передачи их стилистики, а также роли в свете, представленном

²¹ J. Sokołowski, *O tłumaczeniu frazeologizmów rosyjskich...*, с. 88.

²² Z. Grosbart, *O sztuce tłumaczenia przysłów*, «Teksty» 1975, nr 6, с. 133.

²³ См.: там же, с. 133.

в соответствии с замыслом автора, существенное значение продолжает иметь стратегия по отношению к читателю:

Она основывается, главным образом, на приписываемых другому языковым компетенциям: знает язык или не знает языка, на котором был создан оригинал, является би- или молингвистом? С точки зрения теории перевода это, в общем, первичная стратегия, но в художественном переводе мы находимся далеко от того, чтобы приписывать ей роль первоочередной. Нас здесь интересовала бы прежде всего литературная компетенция читателя, независимо от его лучшей или худшей языковой компетенции. Вопрос сводится к следующему: известен ли читателю конвент, в котором создан оригинал, и вследствие этого, в состоянии ли он произвести элементарные металитературные операции, сопоставляя коды иностранного языка и родного языка как равнозначные с определенных точек зрения? Речь идет, в обобщении, о компетенции такого читателя, который умел бы соотносить смыслы переводимого произведения со сверхъединичными правилами, которые его перерастают²⁴.

Руководствуясь этими предпосылками, следует отметить, что передавая семантическое значение фразеологических сочетаний, авторам перевода не всегда удалось соблюсти условие «функциональной производительности, пригодности и эффективности». Из этого условного соперничества победителями смогли выйти Левандовская и Домбровский, которые выбрали путь адаптации. Это позволило внести большую языковую свободу и стилистическое разнообразие и явно обозначенную выразительность высказываний. В свою очередь, переводческая стратегия Анджея Дравича в большей степени, чем у его предшественников, направлена на экзотизацию²⁵. Он ни разу не использовал слов с вульгарным оттенком, к которым неоднократно обращаются Левандовская и Домбровский. Впрочем, это своеобразное «смягчение» формы языкового выражения у Дравича заметно также в других элементах представленного мира: наименованиях разделов, лексическом слое высказываний персонажа, сюжетном слое. Кроме того, он однозначно реже пользуется восклицательными знаками. Дравич старается прежде всего

²⁴ J. Świąch, *Model komunikacji przekładowej*, «Teksty» 1975, nr 6, s. 11–12.

²⁵ «Экзотизационными способами перевода мы назовем те переводческие действия, продуктом которых является переводческая единица, являющаяся потенциальным носителем чуждого (иностранного), и поэтому обращающая на себя внимание читателя, воспроизводящая в его сознании менее или более конкретизированное воображение о чуждой среде (стране, культуре) и / или языке. Тогда мы имеем дело с элементами перевода, с точки зрения категории чуждости отличающимися, например, наименованиями действительности» – R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin 2000, s. 145.

(по мере возможности) «перенести читателя в страну оригинала». Кроме того, он верен канону, максимально передавая ритм и внутреннюю мелодию текста.

В качестве иллюстрации приведем несколько примеров:

В оригинале	Перевод И. Левандовской и В. Домбровского ²⁶	Перевод А. Дравича
Глава VII. Нехорошая квартирка (с. 87)	Fatalne mieszkanie (I, с. 100)	Niedobre mieszkanie (II, с. 109)
Глава XXVII. Конец квартиры № 50 (с. 377)	Zagłada mieszkania numer pięćdziesiąt (I, с. 440)	Koniec mieszkania numer pięćdziesiąt (II, с. 491)
[...] помер к чертовой матери (с. 1919)	[...] skołał w cholereę (I, с. 224)	[...] szlag go trafił i po- szedł w diabły (II, с. 224)
[...] черт его возьми! (с. 18)	[...] O, cholera! (I, с. 15)	[...] A niech go diabli wezmą! (II, с. 21)
[...] и всех их к чертовой бабушке перебить (с. 101)	[...] rozpieprzyć w drobny mak (I, с. 118)	[...] porozbijać je do diabła starego (II, с. 128)

Сам переводчик, когда пишет о причинах, которые привели его к такому усилению, подчеркивает:

Высоко оценивая версию перевода двух переводчиков, нижеподписавшийся постановил, однако, перевести роман еще раз. Переводы, даже самые лучшие, подвергаются процессам старения – это общеизвестно, и это одна из причин этой работы. Вторая вытекает из факта, что только недавно, в 1989–1991 годах, вышло пятитомное издание *Избранных произведений* Булгакова, разработанное в соответствии с требованиями научной текстологии. Таким образом был создан текстовый канон, который принято считать обязательным. В определенных деталях он отличается от текста, являвшегося до этого времени основой переводов²⁷.

Сопоставленные «переводческие эквиваленты» позволяют бесспорно определить общие для польского и русского языков представление

²⁶ См.: M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, wstęp A. Drawicz, oprac. tekstu i przypisy G. Przebinda, Wrocław 1990, с. 256. Далее ссылки на данное издание обозначают римской цифрой I и номером страницы.

²⁷ A. Drawicz, *Wyzwolenie i sposób na życie...*, с. 594.

фрагментов действительности. В состав фразеологизмов «сатанистской» части *Мастера и Маргариты* Булгакова входят прежде всего общеупотребляемые и разговорные слова. При переводе этих фразеологизмов в преобладающем большинстве случаев передана квинтэссенция их значения. Переводчики обращались, главным образом, к аналогам, соответствующим общему значению сочетаний оригинального текста. Таким образом, ссылаясь на слова Зенона Клеменевича, мы можем утверждать, что были найдены «адекватные структуры». Поэтому перевод не утратил живости языка оригинала, непосредственности и остроты средств выражения, характерных для писательского стиля Булгакова.

Следует, однако, отметить, что в единичных случаях не удалось сохранить стилистическое равновесие. Представленный материал позволяет, тем самым, выдвинуть тезис, что сравнительная фразеология сосредотачивает в себе множество проблем современного литературного перевода, которые требуют серьезного анализа, особенно в контексте коммуникативной теории текста. Подтверждение правильности нашего тезиса можно искать в углубленной заинтересованности исследователей функционирования языковых единиц в художественном высказывании, существование которой мы можем отметить на настоящем этапе развития лингвистики. Эта заинтересованность, в свою очередь, определила активное развитие теории коммуникации в аспекте стилистических проблем, что подтверждают исследования современных лингвистов (А. И. Ефимов, А. В. Кунин, А. М. Мелерович, Н. М. Шанский, Н. Н. Захарова, Э. Р. Акбердина, Н. Н. Данева, А. Г. Ломов, М. Р. Проскуряков, И. Ю. Третьякова, Г. Ломов, М. А. Бокина и др.).

Наша попытка сопоставления обоих текстов не определяет однозначным образом транслокации (перемещения с одного места на другое) фразеологических сочетаний в переводе. Тем не менее она указывает на множество теоретических проблем в области исследования текстовых свойств фразеологизмов и специфики их существования в художественном высказывании, требует разрешения, в частности, вопросов функционирования фразеологизмов в произведениях, относящихся к разным жанрам, аспектов культурологической когнитивной фразеологии и их текстового олицетворения, определения роли фразеологической единицы как средства комизма в литературном произведении и т. п. Кроме того, анализ перевода фразеологических соединений в польских переводах *Мастера и Маргариты* наталкивает на замечания общего характера. Рассматриваемое произведение следует отнести к тем литературным позициям, которые сосредотачивают в себе множество проблем совре-

менной теории перевода. Представленный материал свидетельствует о сложном составе процесса перевода фразеологических соединений, о сущности таких элементов художественного отображения, как условие внутреннего единства, а также когеренция с точки зрения исходного текста, литературная компетенция польского читателя, стилистика, культурология, стратегия по отношению к читателю или историко-литературный контекст.

Подытоживая наши рассуждения, стоит напомнить слова Ежи Земека:

[...] я не пишу сборника для переводчиков и не разрешаю вопросов [...]. Я только утверждаю, что текст оригинала и текст перевода соотносятся, а этому соотношению известны разные варианты: от поглощения до отчуждения²⁸.

В связи с этим, наиболее уместным в этом случае представляется использование понятия «транслокации» (перемещение в другое место), которое точнее всего передает сущность и сложность передачи фразеологических явлений в переводе. Термины, встречающиеся в предметной литературе, как, например, «трансляция» (перевод), «транспозиция» (адаптация чего-либо с целью иного использования, чем предыдущее, переработка, изменяющая характер чего-либо – особенно литературного произведения), не отражают многоаспектности этой проблемы.

Приложение

Фразеологические единицы с лексемой «черт» («czort»)				
Примеры фразеологизмов в оригинале	Контекст применения в романе	Перевод И. Левандовской и В. Домбровского	Перевод А. Дравича	Фразеологический словарь ²⁹
Черт (с кем, чем)	«Черт, все слышал» – подумал Берлиоз и вежливым жестом... (с. 20)	«Do diabła, on wszystko słyszał...» – pomyślał Berlioz... (I, с. 18)	«Do diabła, słyszał wszystko...» (II, с. 24)	Ki diabeł! (III, с. 61) Ki czort <diabeł>; Kie lichy (III, с. 1016)

²⁸ J. Ziomek, *Kto mówi?*, «Teksty» 1975, nr 6, с. 54.

²⁹ См.: *Wielki słownik frazeologiczny polsko-rosyjski i rosyjsko-polski*, red. J. Lukszyn, Warszawa 1998. Далее ссылки на данное издание обозначают цифрой III и привожу номер страницы.

<p>к черту</p>	<p>Рюхин [...] почему-то со злобой: «Да ну их к черту!» (с. 83)</p> <p>– Какая там, к черту, Ялта! (с. 176)</p> <p>– Отдайте обратно, и к черту все это. (с. 262)</p> <p>– Да ну тебя к черту с твоими бумагами! – дерзко хохоча, кричала Наташа. (с. 278)</p> <p>Через несколько секунд он, оседланый, летел куда-то к черту из Москвы, рыдая от горя. (с. 279)</p> <p>– и ну тебя к черту с твоими учеными словами. (с. 418)</p> <p>«[...] Какие тут к черту гипнотизеры!» (с. 419)</p>	<p>Riuchin [...] nie wiedzieć czemu zasyczał z wściekłością: «Niech je szlag trafi!» (I, c. 99)</p> <p>– Jaka tam, u diabła, Jałta! (I, c. 206)</p> <p>– Proszę oddać i do diabła z tym wszystkim! (I, c. 304)</p> <p>– Idź do diabła razem z twoimi dokumentami! – wołała Natasza. (I, c. 321)</p> <p>W kilka chwil później z Nataszą na grzbiecie, szlochając rozpaczliwie, wylatywał z Moskwy gdzieś do diabła. (I, c. 322)</p> <p>– i niech diabli wezmą twoje uczone słowa (I, c. 482)</p> <p>«[...] Jacy znowu u diabła, hipnotyzery!» (I, c. 483)</p>	<p>Riuchin najpierw starał się je pozbiierać, ale potem syknąwszy ze złością: «Niech je diabli!» (II, c. 105)</p> <p>– Jaka tam, do diabła, Jałta! (II, c. 227)</p> <p>– Proszę oddać [...] Niech pani to odda i do diabła z tym wszystkim! (II, c. 341)</p> <p>– Niech cię diabli razem z twoimi papierami – krzyknęła Natasza (II, c. 362)</p> <p>Po chwili, boleśnie szlochając leciał już, osiodłany, nad Moskwą diabli wiedzą dokąd. (II, c. 363)</p> <p>– i niech diabli porwą twoje uczone słowa (II, c. 544)</p> <p>«[...] Jacyż to, u diabła, hipnotyzery!» (II, c. 546)</p>	<p>Do diabła z kim, czym (III, c. 1018)</p> <p>U diabła! (III, c. 61)</p>
<p>Ко всем чертям</p>	<p>– Разрешите, мессир, его выкинуть ко всем чертям из Москвы? (с. 97)</p>	<p>– Czy można, messner, przepędzić go z Moskwy do wszystkich diabłów? (I, c. 114)</p>	<p>– Czy pozwolicie, Messner, wygnąć go z Moskwy do wszystkich diabłów? (II, c. 123)</p>	<p>Pójdź w diabły</p> <p>Do diabła <do wszystkich diabłów> (III, c. 1020)</p>

	В своих рассказах, как он возил по воздуху на себе голую домработницу Маргариты Николаевны куда-то ко всем чертям на реку купаться [...] (с. 387)	W swoich opowieściach o tym, jak w powietrzu wioził na grzbiecie nagą służącą gdzieś nad rzekę, do kąpieli, gdzie diabeł mówi dobranoc [...] (I, c. 449)	Jednak opowiadając o tym, jak zawiózł na sobie diabli wiedzą gdzie do nadrzecznej kąpieli nagą służącą [...] (II, c. 505)	U diabła (III, c. 1018)
к чертовой матери (бабушке)	[...] головой вниз полетит к чертовой матери в преисподнюю. (с. 90–91) [...] кончил очень скверно, помер к чертовой матери от удара на своем сундуке с валютой и камнями. (с. 191) Ну вас к чертовой матери! (с. 267) – Пошел ты к чертовой матери. Какая я тебе Клодина? (с. 281) [...] и всех их к чертовой бабушке перебить (с. 101)	[...] poleciał głową w dół do wszystkich diabłów , w otchłań bez dna. (I, c. 106) [...] skończył paskudnie, skonał w cholere , na apopleksję, na swoim kufrze z walutą i kamieniami szlachetnymi. (I, c. 224) A niech was diabli wezmą! (I, c. 309) – A idźcie do wszystkich diabłów! Jaka ja dla ciebie Klaudyna? (I, c. 324) [...] rozpieprzyć w drobny mak (I, c. 118)	[...] poleciał głową w dół, w piekielną otchłań, do wszystkich diabłów. (II, c. 114) [...] skończył bardzo źle, szlag go trafił i poszedł w diabły na swojej skrzyni z walutą i drogimi kamieniami. (II, c. 247) A idźcie wszyscy do diabła! (II, c. 347) – Idź do diabła! Nie jestem żadną Klaudyną (II, c. 366) [...] porozbijajcie je do diabła staro (II, c. 128)	
бросить все к черту	Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск... (с. 10)	Jestem przemoczony... chyba czas najwyższy, żeby rzucić wszystko w diabły i pojechać do Kisłowodzka... (I, c. 4)	Nigdy czegoś takiego nie było... serce nawala... jestem przemoczony. Pora rzucić wszystko do diabła i jechać do Kisłowodzka... (II, c. 11)	Rzucać kogo, co do diabła (w diabły) (III, c. 61)

	– Бросьте! Бросьте! – кричала ей Маргарита, – к черту его, все бросьте! (с. 265)	– Daj spokój! Zostaw to! – wołała do niej Małgorzata. – Do diabła z nią! Zostaw to wszystko! (I, c. 307)	– Zostaw to! – zawołała Małgorzata. – Rzuć to wszystko do diabła! (II, c. 346)	
фу ты черт! тьфу ты черт!	– Фу ты черт! – воскликнул редактор... (с. 11) – ТЬфу ты черт! (с. 386) – Фу ты черт, – неожиданно воскликнул мастер (с. 416)	– Uff, do diabła! – zakrzyknął redaktor (I, c. 5) – Tfu, do diabła! (I, c. 447) – Do diabła! – zawołał nagle Mistrz. (I, c. 479)	– A niech to diabli! zawołał redaktor. (II, c. 11) – Niech to diabli! (II, c. 503) – A niech to diabli – zawołał nagle Mistrz. (II, c. 540)	A niech to (diabli) (III, c. 998)
черт возьми! / черти взяли!; черт побери	Берлиоз: «Нет, иностранец!», а Бездомный: « Вот черт его возьми! А?» (с. 18) – Да черт их возьми , олухов! (с. 79) – Где он остановился, этот Воланд, черт его возьми? – спросил Римский. (с. 122) «Да что ж это такое? Вывести его вон, черти б меня взяли! » А тот, вообразите, улынулся и говорит: « Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!» (с. 218)	Berlioz – «nie, to jednak cudzoziemiec!», a Bezdomny: « O, cholera! » (I, c. 15) – Cholera ich tam wie , idiotów! (I, c. 94) – Gdzie się zatrzymał ten Woland, a niech go diabli porwą? ! – zapytał Rimski. (I, c. 142) «Co to ma znaczyć? Wyrzucić go stąd natychmiast, niech mnie diabli porwą! ». A ten, niech pan sobie wyobrazi, uśmiechnął się i powiada: « Niech diabli porwą? To się da zrobić!» (I, c. 256)	Berlioz: «Nie, jednak cudzoziemiec!», a Bezdomny « A niech go diabli wezmą! » (II, c. 21) – Diabli ich wiedzą , bałwanów! (II, c. 100) – Gdzie on się zatrzymał, ten cały Woland, niech go diabli? – spytał Rimski. (II, c. 157) «A to co takiego? Wyrzucić go precz, niech mnie diabli wezmą! » A tamten, proszę sobie wyobrazić, uśmiechnął się i mówi: « Diabli mają wziąć? No cóż, można i tak!» (II, c. 282)	Niech to diabli (wezmą <porwą>! (III, c. 1017) Do stu diabłów! (III, c. 60) Czort (to) bierz! Niech to czort weźmie! (III, c. 53) Czort kogo weźmie (III, c. 53) Niech cię [go, ich] diabli (wezmą <porwą>!

	<p>– А , черт вас возьми с вашими бальными затеями! (с. 295)</p> <p>– Молчи, черт тебя возьми! (с. 323)</p> <p>– Ну, конечно, Бегемот, черт его возьми! (с. 390)</p> <p>– А уютный подвальчик, черт меня возьми! (с. 420)</p> <p>[...] когда думаешь о том, что в этом доме сейчас поспекает будущий автор «Дон Кихота», или «Фауста», или, черт меня побери, «Мертвых душ»! А? (с. 401)</p>	<p>– Niech diabli wezmą was i wasze balowe pomysły! (I, c. 339)</p> <p>– Zamilcz wreszcie u diabla! (I, c. 374)</p> <p>– A niech go diabli wezmą, to oczywiście Behemot! (I, c. 454)</p> <p>– Ależ tu miło w tej piwniczce, niech mnie diabli wezmą! (I, c. 483)</p> <p>[...] kiedy pomyślisz sobie, że w tym domu dojrzeła teraz przyszły autor <i>Don Kichota</i> albo <i>Fausta</i>, albo, niech mnie diabli wezmą, Martwych dusz! (I, c. 464)</p>	<p>– A niech was diabli z waszymi balowymi pomysłami (II, c. 383)</p> <p>– Milcz, niech cię diabli! (II, c. 423)</p> <p>– Oczywiście, Behemot, niech go wszyscy diabli! (II, c. 512)</p> <p>– Przytulna piwniczka, niech mnie diabli! (II, c. 546)</p> <p>[...] I serce ścisła słodki lęk na myśl, że w tym domu dojrzeła właśnie przyszły autor Don Kichota albo Fausta, czy, niech mnie diabli, Martwych dusz. (II, c. 522)</p>	<p>Niech cię [go, ich] kule biją! (III, c. 1017)</p>
черт знает	<p>[...] и он сказал, но уже без всякого акцента, который у него, черт знает почему, то пропадал, то появлялся: (с. 50)</p> <p>[...] писатель читал отрывки из <i>Горя от ума</i> этой самой тетке, раскинувшейся на софе, а впрочем, черт его знает, может быть, и читал, не важно это! (с. 63)</p>	<p>[...] powiedział już bez cienia obcego akcentu, który diabli wiedzą czemu to się u niego pojawiał, to znikał (I, c. 62)</p> <p>[...] pisarz miał czytać tej właśnie rozpostartej na kanapie ciotce fragmenty <i>Mądreму biada</i>. A zresztą diabli to wiedzą, może i czytał, nie jest to takie ważne! (I, c. 76)</p>	<p>[...] powiedział (i to bez żadnego akcentu, który diabli wiedzą czemu, to się u niego zjawiał, to znikał (II, c. 62)</p> <p>[...] znakomity pisarz czytał fragmenty <i>Mądreму biada</i> tej właśnie ciotce rozpartej na otomanie. A zresztą diabli go wiedzą, może nawet czytał, nieważne! (II, c. 81)</p>	<p>Diabli wiedzą</p> <p>Licho <czort, cholera> wie (III, c. 1018)</p> <p>Czort wie (III, c. 53)</p>

	<p>[...] и у них началось черт знает что. (с. 89)</p> <p>[...] черт ее знает, кто она... кажется, в радио служит, а может быть, и нет. (с. 92)</p> <p>[...] но, как всегда бывает во время катастрофы, в одну сторону и вообще черт знает куда. (с. 94)</p> <p>– черт ее знает, кто она такая. (с. 104)</p> <p>– он, знаете ли, уж кагит! Уж он черт знает где! (с. 112)</p> <p>– Говорю вам, капризен, как черт знает что! (с. 113)</p> <p>– Черт знает что такое, – шипел Римский, шелкая на счетной машинке. (с. 119)</p> <p>Откуда он его выкопал, черт его знает! (с. 120)</p> <p>... черт знает что такое! (с. 124)</p>	<p>[...] zaczęło się diabli wiedzą co! (I, с. 105)</p> <p>[...] diabli wiedzą, co za jedna... zdaje się, że pracuje w radio, a zresztą może i nie... (I, с. 108)</p> <p>[...] ale, jak to się zwykle dzieje w chwili katastrofy, w jednym kierunku i w ogóle diabli wiedzą dokąd. (I, с. 110)</p> <p>– Diabli wiedzą, co to za jedna. (I, с. 122)</p> <p>– On, wie pan, jest już w podróży! Jest już diabli wiedzą gdzie! (I, с. 131)</p> <p>– Mówię panu, tej jest grymaśny, jak sam diabeł (I, с. 131)</p> <p>– Diabli wiedzą, co to ma znaczyć! – syczał Rimski, stukając na arytmometrze (I, с. 139)</p> <p>Diabli wiedzą, skąd on go wytrzasnął! (I, с. 140)</p> <p>... czort wie, co to wszystko znaczy! (I, с. 144)</p>	<p>[...] zaczęło się u nich dziać czort wie co. (II, с. 112)</p> <p>[...] czort ją wie, co za jedna... chyba pracuje w radio, a może nie... (II, с. 116)</p> <p>[...] ale, jak zwykle w czasie katastrofy, w tym samym kierunku i w ogóle diabli wiedzą dokąd. (II, с. 119)</p> <p>– Diabli wiedzą, kto. (II, с. 132)</p> <p>– Pędzi już na całego! Już jest diabeł wie gdzie! (II, с. 142)</p> <p>– Mówię panu, on jest kapryśny, że niech go diabeł! (II, с. 143)</p> <p>– Diabeł się w tym nie rozezna – zasyczał Rimski, postukując arytmometrem. (II, с. 153)</p> <p>Czort wie, skąd go wziął! (II, с. 154)</p> <p>... Diabli wiedzą, co za historia! (II, с. 159)</p>	
--	--	---	--	--

<p>А я черт знает чем занялся! (с. 134)</p> <p>Черт знает откуда взявшаяся рыжая девица в вечернем черном туалете [...] (с. 145)</p> <p>– Да ведь он тут черт знает чего натворит! (с. 156)</p> <p>Черт их знает, как их зовут, но они первые почему-то появляются в Москве. (с. 158)</p> <p>– Черт знает что такое! – пробормотал Кузьмин (с. 243)</p> <p>[...] не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то черт знает что. (с. 251)</p> <p>[...] в очередях врут черт знает что, а вы повторяете! (с. 253)</p> <p>– Черт его знает как! – развязно ответил рыжий (с. 257)</p> <p>– а не молоть черт знает что про отрезанную голову! (с. 258)</p>	<p>А ja zajmowałem się cholera wie czym! (I, c. 156)</p> <p>Ruda pannica w czarnej wieczorowej toalecie, pannica, która diabli wiedzą skąd się wzięła [...] (I, c. 169)</p> <p>– Ale przecież on tu diabli wiedzą jak narozrabia! (I, c. 182)</p> <p>Diabli wiedzą, jak się te kwiaty nazywają, ale są to pierwsze kwiaty, jakie się wiosną pokazują w Moskwie. (I, c. 185)</p> <p>– Diabli wiedzą, co to takiego! – zamruczał Kuźmin (I, c. 286)</p> <p>[...] ni to «kuchnia w ogrodzie, ni to łaźnia, ni to diabli wiedzą co! (I, c. 292)</p> <p>W kolejkach plotą diabli wiedzą co, a ty to powtarzasz! (I, c. 294)</p> <p>– A diabli wiedzą jak! – nonszalancko odpowiedział rudy (I, c. 299)</p> <p>– zamiast pleść diabli wiedzą co o jakieś uciętej głowie! (I, c. 300)</p>	<p>А ja zajmowałem się diabli wiedzą czym! (II, c. 173)</p> <p>Diabli wiedzą skąd zjawiała się ruda panienka w czarnej, wieczorowej sukni [...] (II, c. 188)</p> <p>– Ale on tu przecież narozrabiał jak diabli! (II, c. 203)</p> <p>Diabeł wie, jak się nazywają. W Moskwie zjawiają się zawsze jako pierwsze. (II, c. 206)</p> <p>– Diabli wiedzą, co się dzieje! – wymamrotał Kuźmin (II, c. 317)</p> <p>[...] ni to letnia kuchnia, ni to łaźnia, diabli wiedzą co. (II, c. 327)</p> <p>W kolejkach lżą jak diabli, a ty powtarzasz. (II, c. 329)</p> <p>– A diabeł go wie! – niedbale odrzekł rudzielec. (II, c. 324)</p> <p>– а не pleść czort wie co o uciętej głowie. (II, c. 336)</p>	
---	---	---	--

	<p>Mag, regent, чародей, переводчик или черт его знает кто на самом деле – словом, Коровьев [...] (с. 287)</p> <p>Скажу вам более, уважаемая госпожа, до черт знает каких пределов! (с. 287)</p> <p>[...] с лицами, предъявлявшими другим лицам или учреждениям под видом денег черт знает что [...] (с. 382)</p> <p>Но сеть, черт знает почему, зацепилась [...] (с. 390)</p> <p>– Он воздел руки к небу и закричал: – Нет, это черт знает что такое, черт, черт, черт! (с. 416)</p> <p>– черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит! – (с. 416)</p>	<p>Mag, regent cerkiewny, czarodziej, tłumacz czy diabli tam wiedzą kto wreszcie, słowem – Korowiow [...] (I, c. 329)</p> <p>Powiem więcej, łaskawa pani – do czort wie jakich rozmiarów! (I, c. 330)</p> <p>[...] z osobami wręczającymi innym osobom lub urzędом pozornie pieniądze, a w istocie diabli wiedzą co [...] (I, c. 443)</p> <p>Ale sieć, diabeł wie dlaczego, o coś się zaczepiła [...] (I, c. 452)</p> <p>– Wzniósł dłonie ku niebu i zawołał: – Diabli wiedzą, co to ma znaczyć! Diabli, diabli... (I, c. 479)</p> <p>– diabli wiedzą, co to ma znaczyć, i diabli, wierz mi, wszystko załatwią! (I, c. 479–480)</p>	<p>Mag, chór mistrz, czarodziej, tłumacz, czy też czort wie kto w rzeczy samej, jednym słowem Korowiow [...] (II, c. 373)</p> <p>Powiem więcej, szanowna pani, do granic diabli wiedzą jakich! (II, c. 374)</p> <p>[...] osobników wręczającym innym osobom i urzędом diabli wiedzą co jako rzekome pieniądze [...] (II, c. 498)</p> <p>Ale sieć zaczepiła się w czyjejs kieszeni [...] (II, c. 509)</p> <p>– I wznosząc ręce ku niebu zawołał: – Diabli wiedzą, co to wszystko znaczy! Diabli, diabli, diabli! (II, c. 541)</p> <p>– Diabli wiedzą, co znaczy i diabli, wierz mi, wszystko załatwią. (II, c. 541)</p>	
идти (пойти) к черту (чертям)	– Подите вы все от меня к чертям , в самом деле! (с. 78)	– Idźcież wy wreszcie do wszystkich diabłów! (I, c. 93)	– A niech was naprawdę wszyscy diabli wezmą! (II, c. 98)	W diabły (III, c. 1016) Idź do czorta! (III, c. 53)
ни черта	[...] ни черта не делают [...] (с. 96)	ni cholery nie robią (I, c. 113)	nic nie robią (II, s. 122)	Ni diabła <ni cholery, ani w ząb> (III, c. 1018)

на кой черт	И на кой черт тебе нужен тебе нужен галстук, если на тебе нет штанов? (с. 293) – Помилуйте! – сказал Воланд, – на кой черт и кто станет его резать? (с. 298)	I po kiego diabla ci ta muszka, skoro nie masz nawet spodni? (I, с. 336) – Ależ, proszę pani – powiedział Woland – po kiego diabla miałby go kto zarzynać? (I, с. 343)	I na diabla ci muszka, jeśli nie masz spodni? (II, с. 381) – Ależ łaskawa pani – powiedział Woland – kto i po kiego diabla miałby go zarzynać? (II, с. 388)	Примеры отсутствуют
к черту на кулички	[...] согласна идти к черту на кулички. Не отдам! (с. 262)	[...] zgadzam się jechać, gdzie diabeł mówi dobranoc! Nie oddam! (I, с. 304)	[...] zgadzam się pojechać gdzie diabeł mówi dobranoc! Nie oddam! (II, с. 341)	(Tam) gdzie diabeł mówi dobranoc (III, с. 1017)
Фразеологизмы с лексемой «дьявол» («diabeł»)				
дьявол знает	[...] как перед нею вырос, дьявол его знает откуда взявшийся [...] (с. 337)	[...] kiedy diabli wiedzą skąd wyrósł przed nią [...] (I, с. 392)	[...] gdy raptem, diabeł wie skąd, wyrósł przed nią [...] (II, с. 441)	Примеры отсутствуют
заложить душу дьяволу	Ах, право, дьяволу бы заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет! (с. 256)	Ach, doprawdy zaprzedałbym duszę diabłu, żeby się tylko dowiedzieć, czy on żyje? (I, с. 297)	Dalibóg, oddałabym duszę diabłu, żeby się dowiedzieć – żyje czy nie? (II, с. 333)	Примеры отсутствуют
Тьфу ты дьявол!	Тьфу ты дьявол! (с. 174)	Tfu, diabli nadali! (I, с. 204)	A niech to diabli! (II, с. 225)	Примеры отсутствуют

*Анна Давыдовна Воробьёва**

Россия

ТАКАЯ БУЛГАКОВСКАЯ АТМОСФЕРА, ИЛИ КОМИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ *МАСТЕР И МАРГАРИТА* И В ЕГО АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДАХ

Юмор и сатира – это то, без чего невозможно представить себе булгаковскую прозу. Все, что нельзя было выплеснуть на поверхность текста по понятным причинам, проросло вглубь, и мысль писателя обретала формы комического. Булгаковская проза, глубокая и серьезная, пронизана юмором и сатирой, и их разная природа не противоречит, а дополняет друг друга, даря возможность читателю открывать всё новые и новые смыслы.

В данной статье мы анализируем способы и средства выражения комического в романе М. Булгакова *Мастер и Маргарита*¹, а также сравниваем их реализацию в трех переводах романа на английский язык: Майкла Гленни (1967)², Дианы Бургин и Кэтрин Т. О’Коннор (1993, здесь

* Кандидат педагогических наук, доцент Московского государственного университета леса.

¹ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Избранное*, Москва 1980.

² M. Bulgakov, *The Master and Margarita*, translated by M. Glenny, London 1967; with introduction by S. Franklin, New York 1992.

даны комментарии Эллендеи Проффер)³, Ричарда Пивиара и Ларисы Волохонской (1997)⁴.

Обратимся к тексту романа. Автор *Мастера и Маргариты* не из тех писателей, которые постепенно вводят своих читателей в курс дела. Вместо «вступительных» пейзажей, предысторий и прологов Булгаков интригует читателя сразу же, начиная с эпиграфа и стремительного повествования 1-й главы (*Никогда не разговаривайте с неизвестными*). Первая реакция еще ничего не понимающего читателя – веселое недоумение, удивление, улыбка, где-то робкая, где-то недоверчивая, где-то понимающая... Чем же так сразу завораживает читателя автор? Необычной, непривычной, неожиданной природой своей комической стихии, у которой есть два крыла: традиции Пушкина, Гоголя, Кафки и гений Булгакова, создававшего свои произведения в самое мрачное время нашей истории.

Необходимо отметить, что в первой главе заложены все (или почти все) системные, структурные элементы юмора и сатиры романа, которые мы последовательно представим.

Начнем анализ с портретных деталей Михаила Александровича Берлиоза. Заметный «аксессуар» нашего героя – это приличная шляпа пирожком, «которую он нес в руке». Б. Соколов пишет, что Берлиоз имеет большое сходство с Демьяном Бедным (Ефим Алексеевич Придворов), автором антирелигиозных стихов, в том числе *Евангелия от Демьяна*: «К портрету автора *Евангелия от Демьяна* здесь добавлены роговые очки, а традиционная для Бедного шляпа пирожком из зимней по сезону превращена в летнюю»⁵. Видимо, поэтому в переводах по поводу шляпы Берлиоза нет единодушия.

М. Булгаков	М. Гленни	Р. Пивиар и Л. Волохонская	Д. Бургин и К. Т. О'Коннор
Шляпа пирожком	Decorous (декоративная) pork-pie (свиной пирог) hat (шляпа)	Fedora Летняя шляпа на испанский манер	Fedora Летняя шляпа на испанский манер

³ M. Bulgakov, *The Master and Margarita*, translated by D. Burgin and K. O'Connor, annotations and afterword by E. Proffer, Ann Arbor 1993; авторы представляют свою работу как первый опыт перевода на современный американский вариант английского языка.

⁴ M. Bulgakov, *The Master and Margarita*, translated by R. Pevear and L. Volokhonsky, London 1997.

⁵ Б. Соколов, *Михаил Александрович Берлиоз*, в кн.: он же, *Булгаков. Энциклопедия*, Москва 2003, с. 370.

Берлиоз был председателем МАССОЛИТА – организации, которая может быть расшифрована как Мастерская социалистической литературы. В переводных текстах аббревиатура остается как MASSOLIT с небольшими вариациями больших и малых букв. Э. Проффер в комментариях отмечает, что забавно-абсурдный акроним МАССОЛИТ мог бы быть перенесен в английский текст как LOTSALIT.

Обратимся к некоторым деталям внешности Берлиоза (Э. Проффер отмечает, что его инициалы равны инициалам автора) и сравним выбор переводчиков в этом случае:

М. Булгаков	М. Гленни	Р. Пивиар и Л. Волохонская	Д. Бургин и К. Т. О'Коннор
Лыс	Bald – лысый	Bald – лысый	Bald on top – лысый на макушке
Упитан	Well-fed – хорошо откормленный, разжиревший	Plump – полный, пухлый	Raunchy – с брюшком, пузатый

Сохраняя внешность персонажа, переводчики «видят» его по-своему: М. Гленни, выдерживая «свиную» тему определением «хорошо откормленный» и сравнением шляпы со свиным пирожком, усиливает сатирическое начало в образе Берлиоза, в то время как варианты Р. Пивиар – Л. Волохонской и Д. Бургин – К. Т. О'Коннор создают более добродушный образ: этакий милый пухленький чудак с испанской шляпой и в смешных очках.

Продолжая традиции русской классической литературы, Булгаков часто «награждает» своих героев говорящими фамилиями. В *Мастере и Маргарите* такие фамилии создаются по разным словообразовательным моделям. Так, псевдоним Ивана Николаевича Понырева – Бездомный – образован по аналогии с фамилий прототипа – Александра Безыменского, известного поэта, современника М. Булгакова. Однако фамилия Б е з д о м н ы й спародирована не только по типу словообразовательной модели, но и по концептуально-лексическому значению корня: кроме нейтральных значений, и м я и д о м – основные координаты человеческой жизни. В то время было модным среди деятелей культуры иметь псевдоним, подчеркивающий особый социальный статус, дающий право быть революционным, т. е. «своим»: Горький, Безыменский, Бедный... К настоящей фамилии Бездомный возвращается, когда становится профессором Иваном Николаевичем Поныревым. Как замечает Б. Со-

колов⁶, здесь спародировано обретение Бездомным своего дома: настоящая фамилия Ивана Николаевича связана со станцией Поныри в Курской области⁷.

Украина, Киев, дом всегда жили в душе М. Булгакова, поэтому украинская тема занимает так много места в творчестве писателя. Украинский «след» в романе находим в смешных «говорящих» фамилиях: Босой, Могарыч, Варенуха. Такие фамилии характерны для центральной и южной Украины и указывают на бессмертные атрибуты украинской жизни: Варенуха – вареники, Могарыч – самогонка, горилка для взятки. Однако эти забавные говорящие фамилии у Булгакова носят совсем не забавные и не добродушные простачки. Несмотря на «примирительную» фамилию, Алоизий Могарыч – самая зловещая фигура из трех: умный, вкрадчивый, коварный, он втирается в доверие к Мастеру, а потом пишет на него донос и достигает своей цели: после ареста Мастера занимает его квартиру. Впервые на страницах романа (издание 1980 года) Могарыч появляется в 13 главе – может быть, это и неслучайное совпадение, ведь один из главных действующих героев – Сатана. К сожалению, в переводах, сделанных по изданию 1975 года, нет знакомства Мастера и Алоизия Могарыча в 13 главе. Здесь Могарыч «обрушивается с потолка» только в 24 главе, когда с ним будет иметь дело уже сам Воланд.

Никанор Иванович Босой «завершает длинный ряд управдомов-мошенников в булгаковском творчестве»⁸, – пишет Б. Соколов. Однако образ Босого в результате многочисленных правок теряет сатирическую остроту и приближается к юмористическому образу. Интонации добродушной насмешки звучат и в образе Ивана Савельевича Варенухи, который по личной инициативе Азazelло и Бегемота был наказан за «хамство по телефону» (не такой уж большой грех по нашим временам!), но после великого бала отпущен и превращен автором в добродушного, вежливо-го и честного человека.

Есть в романе и «абсолютные» говорящие фамилии, комментарии к которым покажутся тавтологией. Образованные от двух корней – Л и х о д е в, К у р о л е с о в – эти фамилии напоминают нам фонвизинского Стародума, грибоедовских Скалозуба и Тугоуховских. Фамилии Б о г о -

⁶ Б. Соколов, *Иван Бездомный*, в кн.: он же, *Булгаков...*, с. 234.

⁷ Евгений Долматовский, известный русский советский поэт, посвятил деревне большое стихотворение *Поныри*, так как она была местом жесточайших боев во время Курской битвы в 1943 году. Сейчас в деревне находится Поныровский историко-мемориальный музей Курской битвы.

⁸ Б. Соколов, *Никанор Иванович Босой*, в кн.: он же, *Булгаков...*, с. 389.

х у л ь с к и й, Д в у б р а т с к и й вполне возможно присоединить к этому замечательному списку.

«Литературные» фамилии романа тоже многое рассказывают о своих носителях читателю. Чего только стоит надпись на двери МАССОЛИТа, которая уверяет, что получить однодневную творческую путевку можно единственно верным способом – у М. В. Подложной! А фамилия тихого, с «неуловимыми» глазами беллетриста Бескудника вызывает у читателя ассоциацию с еще более «говорящей» – Паскудников. И далее – весь цвет литературы: «утонченный» литератор Желдыбин, заметный Двубратский в желтых туфлях, «виднейшие представители» МАССОЛИТа Павианов, Богохульский (самое время им быть!), Сладкий, Шпичкин, Адельфина Буздяк (грубоватая от сочетания согласных б-з-д украинская фамилия соединяется с именем, в котором прочитываются претензии на изысканную «иностранность»; Э. Проффер комментирует эту фамилию как *gowdy* – шпана), какой-то там Витя Куфтик (опять «украинский след» – Ростов недалеко от границы с Украиной).

Говорящие фамилии *Мастера* и *Маргариты* несут в себе огромный заряд сатиры и юмора. Но именно их переводы вызывают большие трудности, сопряженные с несколькими объективными причинами. Во-первых, имена собственные традиционно не переводятся, а транскрибируются: в этом случае для иностранного читателя теряется часть содержательного-комического потенциала образа; во-вторых, функциональный перевод таких фамилий часто становится неполным, так как их сатирическое звучание создается не только за счет содержательного плана, но и за счет фонетических ассоциаций, возможных только в национальном языке.

Посмотрим, как решают данную задачу переводчики:

М. Булгаков	М. Гленни	Р. Пивиар и Л. Волохонская	Д. Бургин и К. Т. О'Коннор
Бездомный	Bezdomny	Homeless (Home – дом; less – без)	Bezdomny
Алоизий Могарыч	Aloisy Mogarych	Aloisy Mogarych	Aloisy Mogarych
Подложная	Podlozhnaya	Spurioznaya (spurious – подложный)	Podlozhnaya
Богохульский	Bogokhulsky	Blasphemsky (blasphemy – богохульство)	Bogochulsky

Шпичкин	Shpichkin	Smatchstik (match – спички, stick – палка)	Spichkin
Адельфина Буздяк	Adelfina Buzdyak	Adelphina Byzdyak	Adelfina Buzdyak
Сладкий	Sladky	Sweetkin (sweet – сладкий, слащавый, при- торный, конфета)	Sladky
Степа Лиходеев	Stepa Likhodeyev	Styopa Likhodeev	Likhodeyev

Как видно из таблицы, Гленни и Бургин – О’Коннор используют только метод транскрипции имен и фамилий. Пивииар и Волохонская используют метод транскрипции, функциональный перевод (Бездомный – Homeless), а в переводе фамилий Spurioznaya, Blasphemsky, Sweetkin совмещают оба способа: содержательно-оценочное значение корня переводчики оформляют русскими грамматическими средствами. В этом случае читатель получает главное: содержательно-комическое наполнение фамилий и знакомство с такими реалиями российской культуры, языка и быта, как имена собственные.

Следуя логике анализа комического в романе, остановимся на символическом моменте, который можно сравнить со спусковым крючком, дающим старт выстрелу, или с пробкой, которая открыла бутылку с джином, после чего начинаются необыкновенные приключения Воладна в Москве. Берлиоз, напуганный «сильным» и «необоснованным» страхом, думает: «Пожалуй, пора бросить в с е к ч е р т у и в Кисловодск». И тут происходит первое «явление черта народу», и не где-нибудь, а на Патриарших прудах: перед Берлиозом «соткался [...] гражданин престранного вида», который «не касаясь земли, качался перед ним и влево и вправо». После второго по счету восклицания Берлиоза «Фу ты, черт» явился Сам.

В первой главе Берлиоз и Бездомный пять раз мимоходом, по привычке, повторяют слово ч е р т в разных вариациях. При этом комический эффект здесь достигается многослойностью ситуации: Берлиоз после разговора с Бездомным сконфуженно думает о незнакомце: «Черт, слышал все» и не знает, что этот незнакомец и есть черт. Не знает, с кем имеет дело, и Иван Бездомный, когда думает: «А какого черта ему надо?». Но не знает об этом пока и читатель! И только автор с Воладом здесь самые осведомленные действующие лица: уж они то знают, кто здесь – кто.

Поэтому и берет на себя Булгаков роль зовущего и ведущего за собой нас, читателей – «читатель! За мной!» – в путешествие по маршруту Москва – Ершалаим, которое умещается в четыреста страниц текста и две тысячи лет, уходящих в вечность.

Но это еще не все. Комический эффект разговора Берлиоза, Бездомного и Воланда усиливается в результате обманутого ожидания. Когда Воланд выясняет, «испуганно с д е л а в глаза», что его собеседники «помимо всего прочего, еще и» не верят в бога, то читатель, да и сами персонажи ожидают от Воланда как минимум реакции удивления, несогласия, а может быть, даже и возмущения, негодования как логического продолжения линии его поведения. И тут, совершенно неожиданно как для читателя, так и для Берлиоза с Бездомным, «иностранец отколол такую штуку»: встал и пожал изумленному редактору руку, произнеся при этом: «Позвольте вас поблагодарить от всей души!».

Результат обманутого ожидания опять ведет к ситуации, которую ни читатель, ни персонажи никак не могут просчитать. Там, где читатель, Берлиоз, Бездомный ожидают негативной реакции незнакомца, он ведет себя ровно наоборот: то проявляет ангельское терпение, то соглашается, а то вдруг предвидит следующие вопросы своих упрямых собеседников-атеистов. Но по контрасту с внешне мягкой и вкрадчивой манерой поведения Воланд неукоснительно гнет свое: убеждает в существовании Бога, рассказывая историю Иешуа – Иисуса. А когда и это не действует на воинствующих атеистов, доказывает его (и свое!) бытие самым что ни на есть сатанинским способом: наказывает Берлиоза нелепой и страшной смертью.

М. Булгаков	М. Гленни	Р. Пивиар и Л. Волохонская	Д. Бургин и К. Т. О'Коннор
Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск	I think it's time to chuck everything up and go and take the waters at Kislovodsk – Я думаю, пора бросить все и уехать в Кисловодск	Maybe it's time to send it all to the devil and go to Kislovodsk – Может быть, пора послать все к черту и уехать в Кисловодск	I am overtired. Maybe it's time to throw everything to the devil and go off to Kislovodsk – Я слишком устал. Может быть, уже время бросить все к дьяволу и уехать в Кисловодск

<p>Бездомный подумал: Где это он так наловчился говорить по-русски, вот что интересно! – и опять нахмурился.</p>	<p>Bezdomny thought: What I'd like to know is – where did he manage to pick up such good Russian? – and frowned again – Бездомный подумал: Что я бы хотел узнать, так это где он умудрился выучиться (набраться, нахвататься) такому хорошему русскому? – и нахмурился опять.</p>	<p>Homeless thought: Where'd he pick up his Russian, that's the interesting thing! – and frowned again – Бездомный подумал: Где он выучился (набрался, нахватался) своему русскому, вот это интересная вещь! – и нахмурился опять.</p>	<p>Bezdomny wondered, Where in hell did he learn to speak Russian like that, that's what I'd like to know! – and he scowled again – Бездомный удивлялся (интересовался): Где, к чертям (в аду), он научился говорить по-русски вот так, вот что я хотел бы знать!» – и он нахмурился опять.</p>
--	---	--	--

Сравнение языковых средств показывает, что перевод М. Гленни, к сожалению, упускает первое, композиционно обусловленное, упоминание черта. Однако чувствуя важность момента, авторы переводов не только сохранили все (или почти все) «взывания» к нечистой силе, но где-то и подыграли М. Булгакову, по собственной воле увеличив количество «обращений» к черту (перевод Д. Бургин и К. Т. О'Коннор, см. таблицу).

Обратимся еще к одному аспекту, который привносит в смеховую стихию романа загадочную тональность, интуитивное понимание неоднозначности и скрытой глубины. Заинтригованный первой главой, постепенно прозревающий читатель чувствует комическую двусмысленность ситуации: дьявол изо всех своих дьявольских сил старается доказать существование Бога – своего антагониста⁹. М. М. Бахтин, современник М. Булгакова¹⁰, объясняет такой прием «методом от противного»: «Сделать образ серьезным значит устранить из него амбивалентность и двусмысленность», лишить его мистифицирующей карнавальной сущности¹¹. Амбивалентность – принцип, на котором выстроен образ Воланда. Именно поэтому Воланд – «первый дьявол в мировой литературе, который наказывает за несоблюдение заповедей Христа»¹².

Двуликость Воланда отражена и в его поведении, и в его речи. В главе *Нехорошая квартира* читатель становится свидетелем того, как Воланд бесконечно понимает тяжкое состояние «симпатичнейшего Степана Бог-

⁹ В романе ни разу не упоминаются имена Иисуса Христа и дьявола.

¹⁰ Р. Пивиар в предисловии к роману отмечает удивительное совпадение во времени первых изданий *Мастера и Маргариты* и работ М. М. Бахтина в СССР.

¹¹ М. Бахтин, *Дополнения и изменения к «Рабле»*, в кн.: он же, *Эпос и роман*, Санкт-Петербург 2000, с. 236.

¹² Б. Соколов, *Воланд*, в кн.: он же, *Булгаков...*, с. 179.

дановича!»! В ответ на все Степины постыдные неурядицы Воланд улыбается: дружелюбно – когда Степа, «сделав над собой страшнейшее усилие, [...] выговорил: Что вам угодно?»; пронизательно – когда дает совет Степе «лечить подобное подобным». Как Воланд заботлив, предупредителен и элегантен, когда представляет перед вытаращившим глаза Степой «умело» сервированный столик, на котором был «нарезанный белый хлеб, паюсная икра в вазочке, белые маринованные грибы на тарелочке, что-то в кастрюльке и, наконец, водка в объемистом [...] графинчике»! И как лихо, по-русски, умеет поддержать компанию – и ...никогда не закусывает! Он же и снисходителен – слегка пожурил Степу за портвейн после водки. А как щедр: на просьбу «Позвольте с вами рассчитаться», которую «убитый» Степа «проскулил», Воланд ответил: «О, какой вздор! – [...] и слушать ничего больше не захотел»!

И как только некоторые читатели начинают завидовать пробуждению Степы Лиходеева, тут Воланд мгновенно меняет манеру поведения, ошеломляя Степу (да и читателей!) бесцеремонностью, нахальством и безжалостностью. Так же меняет свое поведение Воланд и в первой главе: от кажущегося бесконечного терпения к неумолимой беспощадности.

Поскольку амбивалентность поведения Воланда выражается языковыми средствами, обратимся к речи Воланада, потому что она является важнейшим средством создания многих комических ситуаций.

Стоит заметить, что сама по себе речь Воланда не комична: он не клоун и не шут. Его речь создает комический эффект только в контексте других речевых партий героев. Буквально с первой главы начинается «речевое противостояние» Воланда и Берлиоза, Воланда и Бездомного. На этом «речевом противостоянии» выстраивается идейное и философское оппонирование героев.

Интересно проследить за тональностью диалогов и полилогов. Берлиоз и Бездомный хотят купить холодной воды в жаркий вечер. Они «бросились к [...] будочке с надписью „Пиво и воды”». И тут начинается очень русский разговор, в котором ни покупатель, ни продавец не обременяют себя никакими этикетными формулами. Без всяких там «здравствуйте, будьте добры, есть ли у вас, спасибо, пожалуйста» Берлиоз требовательно просит: «Дайте нарзану». Продавщица «почему-то обиделась», – с иронией замечает рассказчик. Ну, действительно, что же тут обижаться? Измученные жарой мужчины без всяких вежливых церемоний потребовали нарзану... И продавщица без лишних словесных изысков режет им в ответ: ни нарзану, ни пива, а только теплая абри-

косовая. И слышит в ответ совсем раздраженное и злое: «Ну, давайте, давайте, давайте!..».

Заранее попросим прощения за тавтологию, но ирония заключается в том, что отечественный читатель не заметит в этой сцене никакой иронии – в силу привычности, обыденности ситуации. Кто же из нас не слышал вопросы-просьбы в форме «голового» императива, как это делают герои Булгакова? К сожалению, это традиция нашего общения. К слову сказать, иностранцам такая «безэтикетная» форма общения режет слух грубостью и невежливостью тона. На фоне данной манеры общения появляется контрастный «иностраннный» мотив: Волада принимают за иностранца по внешности, одежде, аксессуарам, манере поведения. И, конечно же, по его речи. И дело здесь не только в том, что он поначалу говорит с акцентом. В отличие от речи отечественных героев, речь Волада насыщена изысканными, можно даже сказать, изошренными, формулами вежливости. В сцене знакомства с Берлиозом и Бездомным Волад говорит: «Извините меня, пожалуйста [...] что я, не будучи знаком с вами, позволяю себе [...]», «Разрешите мне присесть?», «Если я не ослышался, вы изволили говорить [...]». После многочисленных, исключительно вежливых, в изысканно сослагательном наклонении, высказываний Волада Берлиоз только и смог холодно-учтиво ответить: «Нет, вы не ослышались», а Бездомный (как это привычно для нас!) подумал: «А какого черта ему надо?». В этом эпизоде вынесем за скобки «переключку чертей» и обратим внимание на другое: Берлиоз и Бездомный – образованные люди (особенно Берлиоз), литераторы. Но даже и они не в состоянии поддержать разговор в том тоне, который задает Волад.

Следующая таблица дает возможность сравнить манеру обращений Берлиоза и Волада в оригинальном и переводных текстах.

М. Булгаков	М. Гленни	Р. Пивияр и Л. Волохонская	Д. Бургин и К. Т. О'Коннор
Дайте нарзану, – попросил Берлиоз	A glass of lemonade, please, – said Berlioz – стакан лимонаду, пожалуйста, – сказал Берлиоз.	Give us seltzer, – Berlioz asked – Дайте нам сельтерской воды, – попросил Берлиоз.	Give us some Narzan water, – said Berlioz – Дайте нам какой-нибудь нарзан, – сказал Берлиоз

Воланд	Воланд	Воланд	Воланд
Извините меня, пожалуйста,... что я, не будучи знаком с вами, позволяю себе... но предмет вашей ученой беседы настолько интересен, что...	Excuse me, please... for permitting myself, without an introduction... but the subject of your learned conversation was so interesting that... – Извините меня, пожалуйста, за то, что я позволил себе без представления... но предмет вашей ученой беседы был так интересен, что...	Excuse me, please, if, not being your acquaintance, I allow myself... but the subject of your learned conversation is so interesting that... – Извините меня, пожалуйста, если не будучи вашим знакомым, я разрешил себе... но предмет вашей ученой беседы так интересен, что...	Please, excuse me,... for presuming to speak to you without an introduction... but the subject of your learned discussion is so interesting that... – Пожалуйста, извините меня, за начало разговора с вами без представления... но предмет вашей ученой дискуссии так интересен, что...

Англоязычные тексты моделируют зеркально противоположную иронию: в переводных текстах формулы вежливости Воланда адаптируются с большой легкостью, становятся настолько естественными, что англоязычный читатель не может усмотреть в них такую же «иностранность» и необычность, как русскоязычный читатель, но скудость форм вежливости, на которые не обращает внимания наш читатель, англоязычный читатель, вероятно, заметит.

Речь героев помогает внимательному читателю расставить важные акценты. Значимым здесь оказывается глагол и з в и н и т ь, часто провоцирующий ошибки в употреблении: нередко можно услышать возвратную форму «извиняюсь» даже в речи достаточно грамотных людей вместо нормативной формы «извините». Воланд и Бериоз, как одни из самых образованных героев, употребляют правильную форму глагола: **Воланд**: «И з в и н и т е меня, что я в пылу нашего спора забыл представить себя вам»; **Берлиоз**: «[...] ну, это, и з в и н и т е, маловероятно».

Молодой поэт **Бездомный**, обладающий «изобразительной силой» таланта и обнаруживший «полное незнакомство с вопросом, по которому [...] собирался писать», обнаруживает еще и неполное знакомство с вопросами культуры русской речи: «Я и з в и н я ю с ь [...] вы не можете подождать минутку?». И если литератору нельзя простить такую речевую ошибку, то Никанору Ивановичу Босому, который был «несколько грубоват», такую распространенную ошибку простить вполне можно, особенно в ряду его других, неречевых «ошибок»: «Я и з в и н я ю с ь, [...] вы кто такой будете?». Удивительно, но **Степа Лиходеев**, находясь

в тяжком похмелье, употребляет правильную форму глагола (видимо, грамотность, как и талант, пропить нельзя): «И з в и н и т е [...] Скажите, пожалуйста, вашу фамилию?». А шут и фигляр **Коровьев** может позволить себе все – и даже: «Я и з в и н я ю с ь [...] это именно галлюцинация [...]». Посмотрим, как передаются этикетные и «безэтикетные» высказывания героев в переводах.

М. Булгаков	М. Гленни	Р. Пивиа и Л. Волохонская	Д. Бургин и К. Т. О'Коннор
Волад: Извините меня, что я в пылу нашего спора забыл представить себя вам;	Forgive me, but in the heat of our argument I forgot to introduce Myself – Простите меня, но я в пылу нашего спора я забыл представить себя.	Excuse me for having forgotten, in the heat of our dispute, to introduce myself – Извините меня за то, что я забыл с пылу нашего диспута представить себя.	Excuse me... but in the heat of our discussion I neglected to introduce myself... – Простите меня, но в пылу нашей дискуссии я пропустил из виду представить себя.
Берлиоз: ...ну, это, извините , маловероятно	That, if you don't mind my saying so, is most improbable – это, если вы не против моего такого высказывания, невероятно (немыслимо, невозможно)	Well, excuse me, but that's not very likely – Ну, простите меня, но это не очень вероятно (возможно)	Well, excuse me, but that's highly unlikely – Ну, простите меня, но это в высшей мере маловероятно
Бездомный: Я извиняюсь , вы не можете подождать минутку?	I beg your pardon... Would you excuse us for a minute? – Прошу прощения, вы бы освободили (извинили) нас на минуту?	Excuse me... could you wait one little moment? – Извините меня... вы бы не могли подождать чуть-чуть?	Excuse me... but could you wait a minute? – Извините меня... но могли бы вы подождать одну минуту?
Босой: Я извиняюсь , ...вы кто такой будете?	Pardon me... but who are you? – Извините меня... но кто вы?	Excuse me... but who might you be? – Извините меня... но кто вы можете быть?	Excuse me, but who exactly are you? – Извините меня, но кто точно вы?
 Степа Лиходеев: Извините ... Скажите, пожалуйста, вашу фамилию?	Excuse me... Please tell me – who are you? – Извините меня... пожалуйста, скажите, кто вы?	Excuse me... Tell me your name, please? – Извините меня... Скажите мне ваше имя, пожалуйста?	Excuse me... Would you kindly tell me your name? – Извините меня... были бы вы так добры сказать мне ваше имя?

Как видим, ни один перевод не передает данного нюанса: вежливый английский язык не может допустить ошибки в таком традиционно важном для себя вопросе, в то время как русский язык вполне позволяет это делать своим носителям. К сожалению, эта тонкая речевая деталь ускользает от англоязычного читателя.

Вопросы вежливости, взаимного уважения, обращения друг к другу – надежный индикатор положения дел в обществе. Советская эпоха характеризуется двумя главными официальными обращениями – г р а ж д а н и н и т о в а р и щ. Слово г р а ж д а н и н имеет как нейтральные значения, так и оценочные. В подтверждение этого вспомним Н. Некрасова и его стихотворение *Поэт и гражданин*, вспомним современный проект писателя Д. Быкова и актера М. Ефремова *Поэт и Гражданин*, о том, что, в конце концов, наше общество стремится стать гражданским. Однако оценочный знак слова г р а ж д а н и н не всегда был положительным. Советское время добавило к значению слова не только тон официального окрика, одергивания и угрозу переместиться из товарищей в граждан, но еще и уголовный душок: неугодный, репрессированный, осужденный – любой из перечисленных тут же переставал быть товарищем (здесь опускаем значение личных отношений) и становился гражданином. Время меняется, накладывая свой отпечаток, поэтому фраза «перестал быть товарищем, а стал гражданином» теперь имеет, по иронии российской судьбы, прямо противоположное значение. Удивительно, как политические режимы могут играть словами! Однако не будем отрицать и то, что сам русский язык создает такие возможности, поэтому Д. Быков и М. Ефремов вполне ее использовали, называя свой проект то *Поэт и Гражданин*, то *Гражданин Поэт*. Понятия г р а ж д а н и н и т о в а р и щ в разные политические эпохи становятся антонимами и попеременно меняют свои оценочные знаки.

В булгаковском тексте слово гражданин наполнено уже не некрасовским, а «советским» смыслом, поэтому становится критерием юмористической и сатирической оценки образа. Повествование романа начинается с того, что перед читателем появляются «два гражданина» – Берлиоз и Бездомный. Здесь М. Булгаков в первый и в последний раз назовет их так (для точности анализа скажем, что второй, последний, раз Берлиоз был назван гражданином перед смертью, и не кем иным, а Коровьевым). А вот «гражданин» Коровьев, соткавшись из воздуха, удостаивается этого «высокого» звания на весь роман: «прозрачный гражданин престранного вида», «гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ невероятно, и физиономия, прошу заметить, глумливая», «гражданин,

не касаясь земли, качался перед ним и влево и вправо»... Здесь в слове «гражданин» слышится грозный официальный окрик: «Гражданин, что это вы?! Не положено!».

В первой главе, как и во всем романе, «гражданская тема» звучит в связи с образом Коровьева. А Берлиоз и Бездомный, за исключением первого упоминания, которое сразу задает советскую атмосферу, названы и по имени-отчеству, и по фамилии, и по должности, и по роду занятий. Когда «в аллее показался первый человек» на Патриарших прудах в тот страшный майский вечер, это был не кто иной, как Воланд. По ироничной воле автора, Сатана и есть первый человек среди присутствующих на Патриарших прудах, остальные же – «гражданин», «поэт» (трудно угадать реакцию Некрасова, по поводу гражданина, у которого «глазки маленькие, иронические и полупьяные, а брючки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки) и редактор – на высокое звание «человек» никак не тянут! А Воланд, пока еще не названный ни по имени, ни по своему высокому религиозно-иерархическому статусу, для читателя пока еще «человек», «неизвестный», «иностранец», «интурист» (забавно – интурист Сатана!), «заграничный чудак», но ни разу, заметим, не гражданин!

Но не только слово «гражданин» становится средством юмора и сатиры, его «эпохальный» антоним «товарищ» тоже помогает создать множество комических ситуаций. Вспомним «юбилейное лицо», которое за свое назойливое «Товарищ Бездомный, [...] вам помогут товарищи», получило от «товарища» поэта по морде; вспомним «заветы» Штурмана Жоржа – «не надо, товарищи, завидовать»; вспомним двенадцать славных товарищей – членов правления МАССОЛИТа: на каждого ученика Иисуса Христа по бдительному товарищу. Не беремся перечислять далее, так как тогда придется пересказывать весь роман.

К большому сожалению, переводы не могут сохранить этот пласт комического, потому что лексические единицы «comrade» и «citizen», которыми переводятся «товарищ» и «гражданин», не несут в себе аналогичных, исторически обусловленных коннотаций, а остаются нейтральными обозначениями социальных и личных взаимоотношений.

Обратимся теперь к физическому, мимическому выражению юмора и сатиры в романе – улыбке, смеху. Как было уже отмечено, все (или почти все) системные, структурные особенности комического заложены в первой главе. Среди четырех героев, с которыми читатель знакомится здесь же, в главе *Никогда не разговаривайте с неизвестными*, два героя – Берлиоз и Воланд – обмениваются разного рода улыбками и смешками, соответственно шесть и пять раз. Коровьев не участвует в разговоре,

но физиономия у него уже заранее «глумливая». И только один герой ни разу не улыбнулся и не засмеялся за всю главу – это Иван Бездомный: он только хмурится, сердится, темнеет лицом и злобно огрызается на все реплики неизвестного. Но улыбки, усмешки остальных героев совсем не свидетельствуют о беззаботном веселье. Пока что они создают для новичка-читателя атмосферу необычайности и шутливо-встревоженного ожидания.

М. Булгаков	М. Гленни	Р. Пивиар и Л. Волохонская	Д. Бургин и К. Т. О'Коннор
Берлиоз	Берлиоз	Берлиоз	Берлиоз
п о п ы т а л с я усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали.	He tried to smile but his eyes were still blinking with fear and his hands trembled – он попробовал улыбнуться, но в его глазах все еще мерцал страх и руки дрожали.	He attempted to smile, but alarm still jumped in his eyes and his hands trembled – он попытался улыбнуться, но тревога все еще прыгала в его глазах и руки дрожали.	He tried to smile, but alarm still flickered in his eyes and his hands were shaking – он попробовал улыбнуться, но тревога все еще проблескивала в его глазах и руки его тряслись.
Воланд	Воланд	Воланд	Воланд
Незнакомец рассмеялся странным смешком	The stranger gave an eerie peal of laughter – незнакомец рассмеялся (дал) жутким (зловещим, мрачным) взрывом смеха	The unknown man burst into a strange little laugh – неизвестный рассмеялся странным маленьким смехом	The stranger laughed a strange sort of laugh – незнакомец рассмеялся странным видом смеха
Иностранец ничуть не обиделся и превесело рассмеялся	But the stranger was not in the least offended and gave a cheerful laugh – но незнакомец был нисколько не обижен и рассмеялся (дал) радостным (веселым) смехом.	But the foreigner was not a bit offended and burst into the merriest laughter – но иностранец ничуть не был обижен и взорвался самым радостным смехом.	But the foreigner was not the least bit insulted and he burst out with a hearty laugh – но иностранец был нисколько ничуть не оскорблен и разразился сердечным смехом.

Улыбки и смех у героев М. Булгакова разные. Как тонкий психолог, писатель обращает внимание на внешние, психофизические, проявления, дающие возможность увидеть и понять внутреннее состояние персонажа. Только в первой главе двенадцать раз мы встречаем описания мимики героев, связанной с разными видами смеха и улыбки. Одиннадцать из них несут отрицательный заряд: это и «глумливая физиономия» Коро-

вьева, и улыбки Берлиоза, за которыми он старается скрыть страх, недоверие, неискренность, а улыбки («снисходительная», «сладкая») и смех Воланда («странный смешок»), здесь, на наш взгляд, удачный эквивалент «strange little laugh» – маленький странный смех) вызывают у читателя предчувствие какого-то необычного, теперь мы уже знаем – дьявольского, знания обо всем в мире.

Почти во всех случаях М. Булгаков описывает улыбки и смех героев одновременно с выражением их глаз. Этот мимический диссонанс – улыбка и совсем не веселое выражение глаз – усиливает с сатирической силой то, что стараются не афишировать герои. В первой главе только раз и только Воланд смеется настолько «превесело», не обижаясь на вопрос Бездомного о психбольнице, что Д. Бургин и К. Т. О'Коннор сочли возможным перевести этот смех как «сердечный» – «hearty laugh». Сама по себе эта ситуация вызывает удивление у читателя (вспомним свой первый читательский опыт!). Именно поэтому важно помнить о том, что медицинское образование М. Булгакова, бесценный опыт врача-практика все время присутствует не только в романе, но и во всем творчестве писателя. Доскональное знание анатомии, физиологии человека, его психических состояний, а также знание устройства, организации и работы лечебных учреждений органично вплетены в ткань повествования. Только доктор может вот так описать морг и то, что осталось от Берлиоза, обезглавленное туловище Бенгальского с нелепо загибающимися ногами и артерии, хлещущие кровью. Только доктор может с таким уважением и бесстрашием писать о психиатрической больнице, по отношению к которой у Булгакова нет и следа обывательского стереотипа. Возвращаясь к эпизоду, в котором Воланд единственный раз от души «превесело рассмеялся» и ничуть не обиделся на вопрос о психбольнице (и здесь Булгаков-доктор!), заметим, что в английском языке есть эвфемизм «laughing academy» – смеющаяся академия (академия смеха), замещающий собой понятие «психиатрическая больница». Но для М. Булгакова, пережившего тяжелые психические состояния (власть не могла простить ему художественную самостоятельность и политическую честность), больница доктора Стравинского была «домом скорби». В переводах не фигурирует дословный перевод словосочетания, хотя возможен: «home of sorrow / grief». Авторы всех трех переводов находят эквивалент «asylum» – убежище, пристанище, прибежище, приют; в сочетании «lunatic asylum» – психиатрическая больница. Тем не менее, этот выбор можно принять, поскольку в англоязычных текстах нет словосочетания «lunatic asylum», а только слово «asylum», которое усиливает тему душевного покоя и при-

бежища, так необходимых и Мастеру, и самому М. Булгакову, да и всем честным людям в сталинское время. И в то же время, М. Булгаков не был бы самим собой, если бы не его спасительное чувство юмора, отправляющее в сталинскую Москву 1929 года Сатану отстаивать гуманные заповеди Бога.

Роману *Мастер и Маргарита* уже (или только?) семьдесят один год – средняя продолжительность жизни человека. В нашей стране за это время успели смениться целые исторические эпохи, поэтому и роман прирастает новыми смыслами. Вот один из примеров: в седьмой главе за жильцами нехорошей квартиры приходит «корректный милиционер». По иронии нашего времени, слово «корректный» не просто современно звучит в тексте, но в сочетании со словом «милиционер» приобретает значение политического оксюморона. В английских переводах советский милиционер фигурирует как полицейский, добавляя свою порцию «иронии судьбы»: английский текст теперь напрямую корреспондирует с реалиями современной российской жизни, в которой, по указу министра внутренних дел, м и л и ц и о н е р уже историзм, а на смену пришел п о л и ц е й с к и й, теперь, надеемся, действительно корректный. Интересно отметить, что в английских переводах нигде не сохранено само словосочетание **к о р р е к т н ы й м и л и ц и о н е р – c o r r e c t p o l i c e m a n**:

М. Булгаков	М. Гленни	Р. Пиввар и Л. Волохонская	Д. Бургин и К. Т. О’Коннор
Корректный милиционер в белых перчатках	courteous policeman in white gloves – учтивый (вежливый, обходительный) полицейский в белых перчатках	the proper, white-gloved policeman – правильный (приличный, добродетельный), в белых перчатках полицейский	the policeman, who was correctly attired in white gloves – полицейский, который был правильно (надлежаще, истинно) одет в белые перчатки

В оригинальном тексте и в переводах важна деталь одежды **к о р р е к т н о г о м и л и ц и о н е р а** – белые перчатки, которая отсылает нас к известному высказыванию Ленина о том, что революции не делаются в белых перчатках. Поэтому **к о р р е к т н ы й м и л и ц и о н е р** да еще в **б е л ы х п е р ч а т к а х** возводит в степень булгаковскую сатиру.

За сложный и кропотливый труд переводчиков называют почтовыми лошадьми просвещения. Достойный художественный перевод – это не только перевод сюжетов, образов, реалий, это передача стиля писателя,

тональности его произведения. Юмор и сатира в *Мастере и Маргарите* создают такую булгаковскую атмосферу. Поэтому сохранение комической стихии романа – неперемное условие перевода. Однако у нас есть неоспоримое доказательство того, что в главном переводчики выполнили свою задачу: мир узнал и полюбил роман.



**ТВОРЧЕСТВО
МИХАИЛА БУЛГАКОВА:
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
И ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКИЙ
АСПЕКТЫ**

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Михаил Юрьевич Федосюк**

Россия

О ПУШКИНСКИХ ТРАДИЦИЯХ В ЯЗЫКЕ М. БУЛГАКОВА

Анализируя отражение в творчестве М. Булгакова традиций русской литературы, исследователи неизменно отмечают то влияние, которое оказал на писателя Н. В. Гоголь¹. Однако речь при таком подходе обычно идет исключительно о содержательных особенностях прозы Булгакова – его приверженности к изображению фантастических ситуаций, сатире, гротеску. Если же говорить о тех традициях, которые проявляются в манере повествования, в языке Булгакова, то здесь на первое место, безусловно, должно быть поставлено имя Пушкина².

* Доктор филологических наук, профессор. Работает профессором кафедры теории преподавания иностранных языков Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

¹ Б. Ф. Егоров, *Булгаков и Гоголь (Тема борьбы со злом)*, в кн.: *Исследования по древней и новой литературе. Сборник. Посвящается 80-летию Д. С. Лихачева*, отв. ред. Л. А. Дмитриев, Ленинград 1987, с. 90–95; В. А. Чеботарева, *Рукописи не горят*, Баку 1991; М. О. Чудакова, *Гоголь и Булгаков*, в кн.: *Гоголь: история и современность (К 175-летию со дня рождения)*, сост. В. В. Кожин и др., Москва 1985, с. 360–389; J. Curtis, *Bulgakov's last decade. The writer as hero*, Cambridge 1987.

² О влиянии творчества А. С. Пушкина на содержание произведений М. Булгакова см.: А. П. Забровский, *Пушкинская традиция в творчестве М. А. Булгакова. Автореферат*

Для доказательства того, что язык произведений Булгакова отражает прежде всего пушкинские традиции повествования, сопоставим следующие два начальных фрагмента художественных текстов:

(1) В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, – словом, все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод. [...]

Когда экипаж въехал на двор, господин был встречен трактирным слугою, или половым, как их называют в русских трактирах, живым и вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо. Он выбежал проворно с салфеткой в руке, весь длинный и в длинном демикотонном сюртуке со спинкою чуть не на самом затылке, встряхнул волосами и повел проворно господина вверх по всей деревянной галдарее показывать ниспосланный ему богом покой³.

(2) Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра. Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом; прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами. Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие.

– Что ты сделал, Сурин? – спросил хозяин.

– Проиграл, по обыкновению. Надобно признаться, что я несчастлив: играю мирандолом, никогда не горячусь, ничем меня с толку не собьешь, а всё проигрываюсь!

– И ты ни разу не соблазнился? ни разу не поставил на руте⁴?.. Твердость твоя для меня удивительна.

– А каков Германн! – сказал один из гостей, указывая на молодого инженера, – отроду не брал он карты в руки, отроду не загнул ни одного паролы, а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру!⁵

Как видим, Гоголю свойственна эксплицитная манера повествования: сообщения в приведенном отрывке и, разумеется, не только

диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1994; В. А. Жданова, *Наследие А. С. Пушкина в творчестве М. А. Булгакова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Москва 2003.

³ Н. В. Гоголь, *Мертвые души*, в кн.: он же, *Избранные сочинения. В двух томах*, т. 2, Москва 1984, с. 174.

⁴ Курсив А. С. Пушкина.

⁵ А. С. Пушкин, *Пиковая дама*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В шести томах*, т. 4, Москва 1969, с. 268–269.

в нем подробно передаются главным образом в явном виде – при помощи либо самостоятельных предложений, либо таких частей сложных предложений или обособленных членов предложения, которые специально предназначены для передачи новой информации. Пушкин же, напротив, нередко прибегает к неявным, или *и м п л и ц и т н ы м*, способам передачи сообщений. Носителями подобных сообщений являются не предложения, а такие несамостоятельные их компоненты, которые, судя по форме и контексту употребления, должны обозначать предметы или ситуации, о существовании которых получателю текста уже известно. Однако поскольку в реальности подобной осведомленности у получателя нет, восприятие смыслов этих компонентов заставляет его мысленно корректировать уже воспринятое содержание, добавляя к нему новые сообщения, которые, таким образом, оказываются переданными имплицитно. Поскольку явную передачу информации в лингвистике принято называть *п р е д и к а ц и е й*, рассматриваемый неявный способ информирования адресата обычно именуют *и м п л и ц и т н о й п р е д и к а ц и е й*⁶.

Вернемся к приведенному выше пушкинскому примеру (2). Известно, что каноническое, нейтральное в смысловом и стилистическом отношении употребление имен собственных возможно либо в предложениях *и м е н о в а н и я*, специально предназначенных для информирования адресата об имени собственном того или иного лица или предмета⁷, либо в таких контекстах, где данное имя уже известно адресату. С этой точки зрения использование выделенного нами имени собственного в нижеследующем примере (3) в смысловом отношении совершенно обычно, а в примере (4) не соответствует каноническим правилам употребления имен собственных (в контексте романа *Мастер и Маргарита* это несоответствие несет важную информацию о том, что Воланд разочаровался в возможности убедить в чем-либо Берлиоза и стал игнорировать его коммуникативные интересы).

(3) Прежде всего откроем тайну, которую мастер не пожелал открыть Иванушке. Возлюбленную его звали **Маргаритой Николаевной**⁸.

(4) – Нет, этого быть никак не может, – твердо возразил иностранец.
– Это почему?

⁶ М. Ю. Федосюк, *Неявные способы передачи информации в тексте. Учебное пособие по спецкурсу*, Москва 1988.

⁷ Н. Д. Арутюнова, *Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы*, Москва 1976.

⁸ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Избранное: Роман «Мастер и Маргарита»; Рассказы*, Москва 1980, с. 176.

– Потому, – ответил иностранец и прищуренными глазами поглядел в небо, где, предчувствуя вечернюю прохладу, бесшумно чертили черные птицы, – что **Аннушка** уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже разлила. Так что заседание не состоится⁹.

Сказанное дает основания утверждать, что и в рассматриваемом нами примере (2) имена собственные **Сурин** и **Германн**, а также словосочетание **конногвардеец Нарумов** употреблены неканонически, поскольку читателям начальных строк *Пиковой дамы* пока еще неизвестно о существовании носителей этих имен. Однако установка на восприятие текста как осмысленного заставляет читателя мысленно добавлять к воспринимаемому ими содержанию эксплицитно не выраженные в нем сообщения «Существовал конногвардеец Нарумов» и «Среди игравших в карты были люди по фамилии Сурин и Германн». Подобные сообщения мы будем называть имплицитно предцируемыми сообщениями и при необходимости кратко обозначать аббревиатурой ИПС.

Кроме того, судя по форме выражения и контексту, употребленные в примере (2) словосочетания **долгая зимняя ночь** и **молодой инженер** обладают смыслами определенности, т. е. указывают на то, что обозначаемые ими объекты уже известны получателям¹⁰. Это обстоятельство побуждает читателей мысленно добавлять к воспринимаемому содержанию имплицитно предцируемые сообщения «Игра в карты проходила долгой зимней ночью» и «Германн был молодым инженером».

Принимая во внимание все сказанное, легко убедиться в том, что булгаковская манера повествования очень близка к пушкинской. Тексты Булгакова, как и пушкинские тексты, насыщены имплицитно предцируемыми сообщениями самых разных смысловых типов. Ранее мы продемонстрировали это на материале вершины творчества Булгакова – его романа *Мастер и Маргарита* (1928–1940 гг.)¹¹. Однако к нашим прежним наблюдениям важно добавить, что введенная в русскую литературу Пушкиным имплицитная манера повествования характерна для всего творчества Булгакова. Ниже мы продемонстрируем это на мате-

⁹ Там же, с. 17–18.

¹⁰ М. Ю. Федосюк, *Вопрос о категории определенности / неопределенности в спецкурсе по семантическому синтаксису русского языка*, в кн.: *Межпредметные связи в преподавании лингвистических дисциплин. Методические рекомендации*, отв. ред. И. Г. Добродомов, Москва 1985, с. 61–81.

¹¹ M. Fiedosiuk, *О пушкинских традициях в прозе М. Булгакова*, в кн.: *Kilka rozpraw filologicznych*, [ред.] E. Fryska, J. Mędelska, Bydgoszcz 1997, с. 135–145.

риале первого крупного произведения писателя – романа *Белая гвардия* (1923–1924 гг.).

Какие содержательные типы сообщений передаются в *Белой гвардии* имплицитно? Попробуем ответить на этот вопрос с опорой на типологию смыслов сообщений, разработанную нами на основе современных работ по синтаксической семантике¹².

Во-первых, Булгаков часто использует имплицитные сообщения со смыслом «с в о й с т в о предмета или ситуации»¹³. Уточним, что свойства представляют собой такие признаки предметов и ситуаций, которые присущи им либо постоянно, либо на протяжении длительных периодов, а не отдельных моментов существования. Например:

(5) Алексей, Елена, Тальберг и Анюта, выросшая в доме Турбиной, и Николка, оглушенный смертью, с вихром, нависшим на правую бровь, стояли у ног старого коричневого святителя Николы. Николкины **голубые** глаза, посаженные по бокам **длинного птичьего** носа, смотрели растерянно, убито¹⁴ (глава 1, с. 112). ИПС – «Глаза у Николки были голубыми, а нос – длинным, птичьим».

(6) В этот ночной час в нижней квартире домохозяина, инженера Василия Ивановича Лисовича, была полная тишина, и только мышь в **маленькой** столовой нарушала ее по временам. Мышь грызла и грызла, назойливо и деловито, в буфете старую корку сыра, проклиная **скупость** супруги инженера, Ванды Михайловны. Проклинаемая **костлявая и ревнивая** Ванда глубоко спала во тьме спаленки **прохладной и сырой** квартиры. Сам же инженер бодрствовал и находился в своем **тесно заставленном, занавешенном, набитом книгами и, вследствие этого, чрезвычайно уютном** кабинетике (глава 3, с. 132). ИПС – «Столовая Лисовичей была маленькой»; «Супруга Лисовича была скупой, костлявой и ревнивой»; «Квартира Лисовичей была

¹² М. Ю. Федосюк, *Типы русского простого предложения в ономаσιологическом аспекте*, «Вопросы культуры речи», вып. 9, Москва 2007, с. 276–302. Ср.: Ю. Д. Апресян, *Лингвистическая терминология словаря*, в кн.: *Новый объяснительный словарь синонимов русского языка*, под общим руководством Ю. Д. Апресяна, вып. 3, Москва 2003, с. XX–XLIX; Н. Д. Арутюнова, *Предложение и его смысл...*; О. А. Крылова, Л. Ю. Максимова, Е. Н. Ширяев, *Современный русский язык. Теоретический курс. Синтаксис. Пунктуация*, Москва 1997; *Семантические типы предикатов*, отв. ред. О. Н. Селиверстова, Москва 1982.

¹³ Здесь и далее под предметами мы понимаем такие элементы действительности, которые характеризуются пространственными параметрами (например, «дом», «рабочие»), а под ситуациями – такие элементы действительности, которые характеризуются временными параметрами (например, «вечер», «работа»). Таким образом, под предметами здесь подразумеваются не только неживые объекты, но и живые существа.

¹⁴ М. Булгаков, *Белая гвардия*, в кн.: он же, *Избранная проза*, Москва 1966. При ссылках на это издание в скобках отмечаются номера глав и страницы.

прохладной и сырой»; «Кабинетик Лисовича был тесно заставленным, занавешенным, набитым книгами и, вследствие этого, чрезвычайно уютным».

Во-вторых, имплицитное выражение у Булгакова нередко получают сообщения со смыслом «с о с т о я н и е предмета или пространства». При этом под состояниями нами понимаются такие признаки предметов, которые, в отличие от действий, не связаны с намеренными затратами этими предметами энергии, а в отличие от свойств, ограничены короткими временными пределами. Например:

(7) – У вас очень открытое лицо, располагающее к себе, – сказал вежливо Лариосик и до того засмотрелся на открытое лицо, что не заметил, как сложил сложную гремющую кровать и ущемил между двумя створками Николкину руку. **Боль** была так сильна, что Николка взвыл, правда, глухо, но настолько сильно, что прибежала, шурша, Елена. [...] Елена и Лариосик вцепились в сложенную автоматическую кровать и долго рвали ее в разные стороны, освобождая **посиневшую** кисть (глава 12, с. 261). ИПС – «Николка ощутил боль»; «Его кисть посинела».

(8) Убедившись, что улица окончательно затихла, не слышалось уже редкого скрипа полозьев, прислушавшись внимательно **к свисту** из спальни жены, Василиса отправился в переднюю, внимательно потрогал запоры, болт, цепочку и крюк и вернулся в кабинетик (глава 3, с. 133). ИПС – «Из спальни Василисиной жены раздавался свист».

В-третьих, в тексте *Белой гвардии* достаточно часты имплицитно прецизируемые сообщения со смыслом «с у щ е с т в о в а н и е предмета». В подобных сообщениях в качестве компонента, уже известного адресату, фигурирует либо некоторое названное автором место, либо ничем не ограниченная описываемая в тексте действительность, сообщение же заключается в информации о наличии (или, наоборот, отсутствии) в указанном месте или во всей описываемой действительности какого-либо неопределенного для адресата предмета¹⁵. Например:

(9) Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс.

Но дни и в мирные и в кровавые годы летят как стрела, и **молодые Турбины** не заметили, как в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь (глава 1, с. 111). ИПС – «Существовали некие молодые люди по фамилии Турбины».

¹⁵ Н. Д. Арутюнова, Е. Н. Ширяев, *Русское предложение. Бытийный тип (структура и значение)*, Москва 1983, с. 8.

(10) Черт. И тут ворота на Разъезжую глухие. Заперты. Значит, опять к стене. Но, увы, дров уже нет. Николка запер предохранитель и сунул револьвер в карман. Полез по **куче битого кирпича**, а затем, как муха по отвесной стене, вставляя носки в такие норки, что в мирное время не поместилась бы и копейка (глава 11, с. 242). ИПС – «Возле стены была куча битого кирпича».

В-четвертых, имплицитное выражение в *Белой гвардии* могут получать сообщения со смыслом «местоположение предмета». Их отличие от весьма похожих на них сообщений о существовании состоит в том, что в сообщениях о местоположении упоминается не неопределенный, а, наоборот, определенный, уже известный адресату предмет, и потому такие сообщения несут информацию не о том, что некий предмет существует, а о том, в каком месте находится уже известный адресату предмет¹⁶. Например:

(11) – Здоровеньки булы, пане добродзю, – сказал Мышлаевский ядовитым шепотом и расставил ноги. **Шервинский**, густо-красный, косил глазом. Черный костюм сидел на нем безукоризненно; белье чудное и галстук бабочкой; на ногах лакированные ботинки (глава 14, с. 282). ИПС – «Перед Мышлаевским был Шервинский».

(12) – Ты знаешь, что сейчас в музее сидит тысяча человек наших, голодные, с пулеметами... Ведь их петлюровцы, как клопов, передушат... Ты знаешь, как убили полковника Ная?.. Единственный был...

– Отстань от меня, пожалуйста!.. – не на шутку сердясь, крикнул Шервинский. – Что это за тон?.. Я такой же офицер, как и ты!

– Ну, господа, бросьте, – **Карась** вклинился между Мышлаевским и Шервинским, – совершенно нелепый разговор (глава 14, с. 283). ИПС – «При споре Мышлаевского и Шервинского присутствовал Карась»¹⁷.

В-пятых, в тексте романа нам встретилось одно имплицитно прецизируемое сообщение со смыслом «квалитативная ситуация». Сообщения со значением квалификации близки к уже рассмотренным сообщениям о свойстве, однако отличаются от них тем, что в сообщениях со значением квалификации предмету или ситуации приписывается не одно свойство, а целый комплекс признаков, присущий некоторому классу объектов. Например:

¹⁶ Там же, с. 12.

¹⁷ Этот пример нуждается в кратком комментарии. Глава 14, в которой повествуется о том, что происходило в квартире Турбиных после захвата Города войсками Петлюры, начинается словами: «Они нашлись. Никто не вышел в расход, и нашлись в следующий же вечер». После этого в главе детально рассказывается о том, как в квартире Турбиных неожиданно появился сначала Мышлаевский, а затем и Шервинский. Однако о том, что нашелся и Карась, читатель узнает только благодаря приведенному фрагменту текста.

(13) Скверно действовали на братьев клиновидные, гетманского военного министерства погоны на плечах Тальберга. Впрочем, и до погон еще, чуть ли не с самого дня свадьбы Елены, образовалась какая-то трещина в вазе турбинской жизни, и добрая вода уходила через нее незаметно. Сух сосуд. Пожалуй, главная причина этому в двухслойных глазах **капитана генерального штаба** Тальберга, Сергея Ивановича... (глава 2, с. 126). ИПС – «Тальберг был капитаном генерального штаба».

В-шестых, в романе встречаются имплицитно предидицируемые сообщения, выражающие смысл «и м е н о в а н и е предмета или ситуации». Такие сообщения информируют об имени или о названии того или иного объекта. Например:

(14) Дверь в переднюю впустила холод, и перед Алексеем и Еленой очутилась высокая, широкоплечая фигура в шинели до пят и в защитных погонах с тремя поручичьими звездами химическим карандашом. [...]

– Здравствуйте, – пропела фигура хриплым тенором и заочеченными пальцами ухватила за башлык.

– **Витя!** (глава 2, с. 120–121). ИПС – «Вошедшего звали Витя».

(15) Толстая в пенсне мгновенно захлопнула за Николкой дверь. Потом быстро, быстро подбежала к сухонькой даме [матери полковника Най-Турса], охватила ее плечи и торопливо зашептала:

– Ну, **Марья Францевна**, ну, голубчик, успокойтесь... (глава 17, с. 322). ИПС – «Мать полковника Най-Турса звали Марья Францевна».

Вместе с тем, как показали наблюдения, далеко не все известные разновидности сообщений могут получать у Булгакова имплицитное выражение. Вот смысловые типы сообщений, которые в имплицитном виде в *Белой гвардии* нам не встретились:

(а) «о б л а д а н и е предметом», т. е. сообщения о наличии в собственности у какого-либо лица некоторого предмета или предметов; пример эксплицитного выражения подобных сообщений – «Иван Ильич имел в Симбирске дом / На самой на горе, против собора» (Лермонтов);

(б) «о т о ж д е с т в л е н и е предметов или ситуаций», т. е. сообщения о том, что два разных языковых выражения обозначают один и тот же объект; пример эксплицитного выражения подобных сообщений – «Мой сосед – автор этой книги»;

(в) «к в а н т и ф и к а ц и я предметов или ситуаций», т. е. сообщения о количестве каких-либо предметов или ситуаций; пример эксплицитного выражения подобных сообщений – «Нас было пятеро»;

(г) «д е й с т в и е предмета», т. е. сообщения о таких признаках живых существ, которые присущи им на протяжении ограниченных отрез-

ков времени и связаны с целенаправленными затратами этими существами энергии; пример эксплицитного выражения подобных сообщений – «Рабочие строят дом», «Мальчик читает книгу»;

(д) «в о з д е й с т в и е предмета или ситуации», т. е. сообщения о таких положениях дел, при которых некоторый неодушевленный предмет или ситуация вызывают изменение или возникновение другого предмета или другой ситуации, пример эксплицитного выражения подобных сообщений – «Ветер раскачивает деревья», «Машина сбила пешехода».

Отсутствие в тексте *Белой гвардии* имплицитных сообщений типов (а), (б) и (в) легко объяснить тем, что эти семантические типы сообщений вообще редко встречаются в речи. Гораздо интереснее тот факт, что в романе Булгакова не получают имплицитного выражения сообщения типов (г) «действие предмета» и (д) «воздействие предмета или ситуации». Дело в том, что указанные смысловые типы не только высокочастотны в речи, но и составляют основу любого повествования.

В сущности, отмеченное обстоятельство и является причиной отсутствия случаев их имплицитного выражения. Легко увидеть, что Булгаков последовательно прибегает к имплицитному выражению любых статических характеристик объектов. Имплицитное оформление сообщений о свойствах или о состояниях предметов, о наличии в описываемых фрагментах действительности тех или иных предметов или об их местоположении, о принадлежности предметов к определенным классам или об их именах сокращает описательные фрагменты текстов. В то же время сообщения о действиях или о воздействиях представляют собой динамические характеристики, составляющие основу повествовательной части любого текста.

Имплицитное оформление значительной части описания при эксплицитном выражении большинства элементов повествования придает художественному тексту лаконизм и динамичность. По существу, это и есть тот принцип построения художественного текста, который был открыт Пушкиным¹⁸ и которому последовательно следовал в своем творчестве Булгаков.

¹⁸ М. Ю. Федосюк, *Скрытая предикация в прозе А. С. Пушкина*, в кн.: *История структурных элементов русского языка. Сборник научных трудов*, отв. ред. И. Г. Добродомов, Москва 1982, с. 154–163.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Inessa Roe-Portiansky**

Israel

THE NATURAL AND THE SUPERNATURAL IN THE NOVEL THE *MASTER AND MARGARITA* BY MIKHAIL BULGAKOV: A LINGUISTIC ANALYSIS

The belief in a supernatural source of evil is not necessary; men alone are quite capable of every wickedness¹.

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,
преодолеть пространство и простор².

The present study is part of a larger research project that analyzed the language of the classic Russian novel *The Master and Margarita* (*Мастер и Маргарита*) by Mikhail Bulgakov on the phonological, lexical, semantic, and discourse levels³.

* Ph. D., Kaye Academic College of Education, Beer-Sheva.

¹ Josef Conrad, *Under Western Eyes*.

² “We are born to turn fairy tale into reality, to conquer space and time”. The lyrics to the song *The Aviators’ March* (*Марш авиаторов*), 1922 and the theme of the 17th Communist Party Congress, Moscow 1934.

³ I. Roe-Portiansky, *The Natural and the Supernatural in the Prose of Michail Bulgakov*. Ph. D. dissertation, Department of Foreign Literatures and Linguistics, Ben-Gurion University of the Negev 2005; I. Roe-Portiansky, Y. Tobin, *A Phonological Analysis of the Lexicon of*

This study offers a sign-oriented linguistic approach for the study of a literary work based on Edna Aphek and Yishai Tobin⁴, Edna Andrews⁵, Tobin⁶. I applied this approach to the analysis of different systems of language in order to confirm my hypothesis that there is an interconnection of the natural and the supernatural in Bulgakov's novel, sometimes to such an extent that it is impossible to distinguish between them.

As its etymology suggests, the word "supernatural" is defined by the word "natural": supernatural denotes that which is above nature ("supra" – from Latin 'above'). It is something beyond the power or laws of nature, i.e. a phenomenon that cannot be explained by natural or physical laws is described as being supernatural. In my study the category of "the supernatural" covers such notions as "the unreal", "the abnormal", "the mysterious", "the phantasmagoric", "the unknown", "the fantastic". "The natural" as it is used in my work refers to "the normal", "the real", "the realistic", "the known".

The supernatural, the irrational and the fantastic have always been an integral part of Russian and Soviet culture. The folk tale, the "бытовая сказка", includes ("нечистая сила" – 'the unclean force' and its manifestations: "русалка" – 'the mermaid', "леший" – 'wood spirit', "черт" – 'the devil')⁷.

The works of Zhukovsky, Pushkin, Lermontov and Gogol are based on the use of the supernatural. Saltykov-Shchedrin, Dostoevsky, Turgenev, Lev Tolstoi, the Symbolists, Aleksei Tolstoi continued Pushkin's and Gogol's tradition of using the supernatural.

It is characteristic of Russian literature that when the supernatural or fantastic is used it is almost always "a dramatization of Russia destiny in almost apocalyptic terms [...] the fantastic is more real than state-dictated reality"⁸.

The supernatural and the miraculous pervade all spheres of Soviet discourse of the Stalinist era. Popular songs asserted that "простые советские

a Literary Work, In: *Linguistic Theory and Empirical Evidence*, Bob de Jonge and Y. Tobin (eds), Amsterdam 2011, p. 267–291.

⁴ E. Aphek, Y. Tobin, *Word Systems in Modern Hebrew: Implications and Applications*, Leiden – New York 1988.

⁵ E. Andrews, *Markedness Theory: The Union of Asymmetry and Semiosis in Language*, Durham 1989.

⁶ Y. Tobin, *From Sign to Text: A Semiotic View of Communication*, Amsterdam – Philadelphia 1989; idem, *Invariance, Markedness and Distinctive Feature Analysis: A Contrastive Study of Sign Systems in English and Hebrew*, Amsterdam – Beer-Sheva 1994/1995; idem, *Phonology as Human Behavior: Theoretical implications and clinical applications*, Durham – London 1997; idem, *Comparing and Contrasting Optimality Theory with the Theory of Phonology as Human Behavior*, "The Linguistic Review" 2000, № 17, p. 291–301.

⁷ *The Occult in Russian and Soviet Culture*, ed. B. G. Rozental, New York 1997.

⁸ А. Терц, *Литературный процесс в России*, "Континент" 1974, № 1, p. 143–190.

люди повсюду творят чудеса” – “simple Soviet people create miracles everywhere”⁹.

The mass media informed Soviet citizens daily about the “miracles of heroism” – “чудеса героизма”, being performed by the Stakhanovites.

There was a system of politically correct connections, so that the two components of each linguistic sign¹⁰: i.e. the “signifier” corresponded with the officially allowed “signified”. That is why free experimentation with the language of the arts was prohibited. A cliché-filled language was used on all levels of Soviet discourse, from poetry and fiction to newspapers and Party documents¹¹.

Stalin was described in supernatural terms: all-knowing, all-powerful. Especially composed “folklore” provided Stalin with magical powers. “Stalin waves his right hand – a city grows in a swamp, he waves his left hand – factories and plants spring up, he waves his red handkerchief – swift rivers start to flow”¹².

According to Andrey Sinyavsky¹³, to the ordinary Russian, this all sounded originally like nonsense language, devoid of meaning yet portending something mysterious and sinister, since certain letters (Cheka, GPU, NKVD, MGB, KGB) threatened life while others constituted its foundation, like some magic formula for reality.

Mikhail Bulgakov worked on his novel *The Master and Margarita* throughout one of the darkest years of Russian history: it was a period of vast party purges and the Moscow “show trials”, a period of forced collectivization and the first five-year plan. These were the years when the secret police penetrated into all areas of life, years of the expansion of the system of “corrective labor camps”, and the liquidation of the intelligentsia.

There is a mysterious atmosphere in the novel, because the most supernatural events prove to be realistic, while apparently totally realistic facts become phantasmagoric / supernatural.

People keep getting arrested, disappearing, and then they turn up again; objects move around and transport individuals here and there; things happen, people do not make them happen. This can be attributed to the supernatural (the devil), until we realize that the agent causing things to happen is the NKVD, rather than any unnatural forces.

⁹ The lyrics to the song *The Aviators' March*.

¹⁰ F. de Saussure, *Course in General Linguistics*, edited by C. Bally, A. Sechehaye, in coll. with A. Riedlinger, trans, annotated R. Harris, Duckworth 1983 (1916).

¹¹ Е. Эткинд, *Советские табу*, “Синтаксис” 1981, № 9, p. 3–20.

¹² F. Miller, *Folklore for Stalin*, 1990, № 81.

¹³ A. Sinyavsky, *Soviet Civilization*, New York 1988, p. 193.

I assume that the use of the juxtaposition and the interconnection of the natural and the supernatural in the novel is a device to expose the readers to the everyday life of Moscow in the 1930's. I will demonstrate how the language supports the message: an interconnection of the natural and the supernatural in the novel, sometimes to such an extent that it is impossible to distinguish between them.

I first carried out the phonological analysis, i.e. I focused on the analysis of the language of the natural and the supernatural within *The Master and Margarita* on the level of the sound system of language – phonemes.

While collecting the data I realized that there are not only two obvious groups of words: a group of natural (“человек” – ‘a man’, “носки” – ‘socks’, “окно” – ‘window’, “нежно” – ‘tenderly’) and the group of the supernatural (“чертовщина” – ‘devilish things’, “привидение” – ‘apparition’, “бесовский” – ‘accursed’, “чудо” – ‘miracle’). There is a third category of words denoting the realms of the natural and the supernatural simultaneously (“странность” – ‘strange thing’, “потрясение” – ‘shock’, “происходить” – ‘happen’, “неожиданно” – ‘suddenly’).

The words in this group are polysemous; the polaric notions of the natural and the supernatural “converge” within the words of the group. In other words, *the lexicon of both the natural and the supernatural* straddles the natural and the supernatural.

The words in this group have specific distinctive phonological characteristics of their own. These words are semantically more complex, and they are more complex phonologically as well (e.g., there are more polysyllabic words in the third group – *the lexicon of both the natural and the supernatural*. In addition, there is: (i) a favoring of more complex phonemes containing additional articulators; (ii) a favoring of visible phonemes that can be seen and not only heard and (iii) a favoring of phonemes of a greater degree of aperture which are more visible and resonant.

Therefore, my claim that the natural and the supernatural are interconnected to a high degree of convergence was supported on the phonological level.

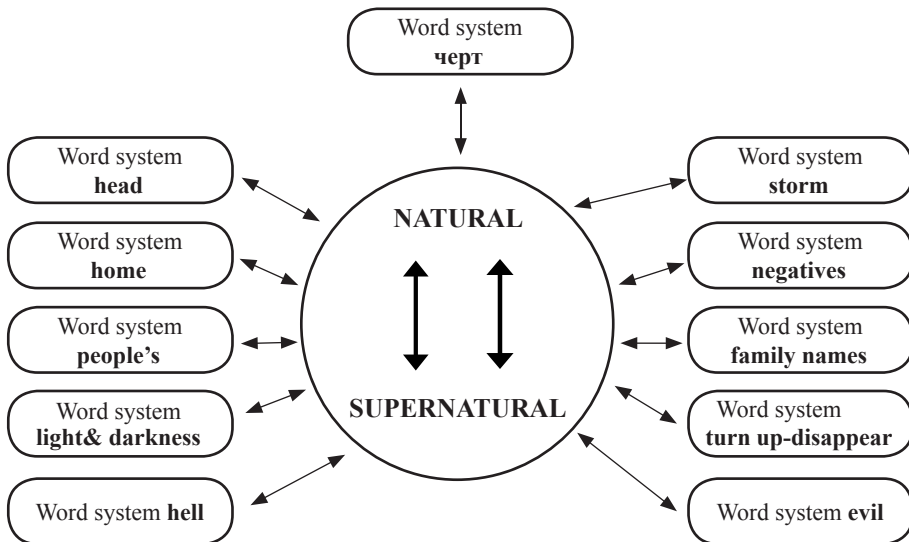
I then apply the methodological model of word systems to the analysis of the natural and the supernatural in the language of *The Master and Margarita*. I demonstrate how each of the word systems (with phonological, semantic, etymological or associative denominators) used by Bulgakov in the novel contributes to the message of the text.

I follow Aphek's and Tobin's¹⁴ definition of a word system as a matrix of words within a spoken or written text with a common denominator, which

¹⁴ E. Aphek, Y. Tobin, *Word Systems in Modern Hebrew...*

may be semantic, phonological, etymological, folk-etymological, conceptual or associative. Analyzing the word systems of the novel, I demonstrate that there are words which are linked to each other and form a system or systems. This system / systems creates / create the message of the text. I have found at least eleven word systems in the novel through which the message is created – an interconnection of the natural and the supernatural (within the language of *The Master and Margarita*), sometimes to such an extent that it is impossible to distinguish between them. This convergence of the natural and the supernatural is illustrated schematically below:

Word systems in the novel *The Master and Margarita*



The word system associated with черт / дьявол – the devil¹⁵

The primary word system in the language of *The Master and Margarita*, which “nurtures the theme and message of the text”¹⁶, is based on the phonological, etymological, associative and semantic variations of the word черт / дьявол – the devil. These variations are present in every chapter of the novel;

¹⁵ The examples and the quotation from the novel *The Master and Margarita* are taken from: М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Москва 1988 (the page is mentioned in brackets); M. Bulgakov, *The Master and Margarita*, Translated by D. Burgin & K. O’Connor, Great Britain. Picador 1995 (the page is mentioned in brackets).

¹⁶ E. Apeh, Y. Tobin, *Word Systems in Modern Hebrew...*

they are used so frequently that they become empty expressions without any associations with real devils. The **черт / дьявол** – related expressions can be subdivided into four subsystems:

- **the semantic subsystem** which includes the notion of the real devil as well as being a part of many colloquial expressions “черт их возьми” – ‘the devil take them’; “черт знает” – ‘the devil knows’.
- **the phonological – etymological subsystem** revolving around the root **chyor** which is both the root of the word “черт” as well as of the word “черный” – ‘black’. In addition, other words that start with the sound /ch/, like “червонец” – ‘ten rubles’, “человек” – ‘human being / person’, may be indirectly related to this subsystem,
- **the conceptual subsystem** which includes words that create a feeling of fear and disgust connected with the devil, like “strange”, “horror-stricken face”, and
- **the associative subsystem** which includes words with negative features, like “repellent”, “nasty”, “dreary”.

The word **черт / дьявол** in the word system in the Russian text is the peak of the pyramid whose sloping sides are semantic, etymological, phonological, associative, and conceptual variations.

Below I will demonstrate two of the mentioned systems.

The semantic subsystem

There are more than 80 expressions involving the name of the devil in the novel. The word **черт / дьявол** in Russian signifies both the notion of the real devil as well as being a part of many colloquial expressions and swear words. In everyday Russian such expressions as “черт их возьми” – ‘the devil take them’ and “черт знает” – ‘the devil knows’ are very common and it is not surprising that they are found throughout the novel. These and similar expressions appear in every chapter of *The Master and Margarita* at least once or twice, but in the chapters where the real devil appears, **черт / дьявол**-related (but empty) expressions are most frequent.

The appearance and motivated distribution of the phenomena discussed above occur in spite of the fact that the literal meaning of **черт** has been lost in these commonly used expressions. The fact that the most frequent use of the ordinary (natural) expressions is juxtaposed with the appearance of the real devil supports the message of the novel – an interconnection of the natural and the supernatural, sometimes to such an extent that it is impossible to differentiate between them.

Moreover, the fact that there are several cases when the real devil himself makes use of the empty colloquial expressions, supports the message of the novel even more strongly (see table 1).

Table 1. The **черт**-related expressions used by Woland (the real devil)

Russian Text	English translation
1. “И на кой черт тебе нужен галстук если на тебе нет штанов? – воскликнул Воланд” (p. 524).	“And why the devil do you need a tie, if you are not wearing trousers?” exclaimed Woland (p. 218).
2. “А, черт вас возьми с вашими балльными затеями! – буркнул Воланд” (p. 526).	“To hell with your ball practical jokes”, muttered Woland (p. 219).
3. “Помилуйте, сказал Воланд, на кой черт и кто его станет резать?” (p. 529).	“Just a minute” said Woland, “who the hell is going to butcher him and what the devil for?” (p. 222).

Although **черт** / **дьявол**-related expressions are “empty” metaphors, without the notion of the real devil, it was an old Russian tradition to believe that if one used the name of the devil, the devil might appear. In the first chapter, where **черт** / **дьявол**-related expressions are used very frequently, the reader encounters the real devil. After Berlioz pronounces the most ordinary, frequently used (natural) expression “пора бросить все к черту и в Кисловодск” (p. 273) – “it’s time to throw everything to the devil and set off for Kislovodsk” (p. 4) – Woland (the devil – the supernatural) appears.

In this part of paper I present only a limited number of examples to show the interconnection between an ordinary noun **черт** as it is used in everyday Russian (the natural) and the appearance of the real devil. In addition, there is another word in the Russian language for the devil – **дьявол**. Although the word **дьявол** is used only about twelve times in the text (whereas the word **черт** is used more than 80 times), both of these words (**черт** and **дьявол**) share the same characteristics in the novel – they are both used for the notion of the real devil, as well as appearing in commonly used expressions where the literal meaning is lost. Thus, **черт** / **дьявол**-related expressions support the message of the novel.

There are several examples in the novel that show that every time the name of the devil is mentioned the “empty” word is “materialized”: the devil himself appears. Here are three examples of such “materialization”:

1. The moment Margarita says: “Дьяволу бы я заложила душу” (p. 491) – “I’d sell my soul to the devil” (p. 190), Azazello answers her thoughts and brings Margarita to the devil and she not only accompanies him to the Ball but is ready to do everything to save the Master (another example of “materialization”).

2. When the Master exclaims: “Черт знает, что такое” – “the devil knows what this is”, Margarita answers the Master: “Ты сейчас невольно сказал правду [...] черт знает и черт все устроит” (p. 637) – “You just spoke the truth without knowing it [...]. The devil does know [...] and the devil will fix everything” (p. 309).

3. Another example of such “materialization” of the “empty” word is in the scene in which Prokhor Petrovich’s secretary says: “Я всегда-всегда останавливала его, когда он чертыхался. Вот и дочертыхался” (p. 458) – “I always tried to stop him when he used devil oaths! And now he is bedeviled himself!” (p. 159). And afterwards we see the scene where natural and supernatural events happen at the same time: the empty suit continues the work of the bureaucrat (Chapter 27).

The semantic subsystem of **черт / дьявол**-related expressions strongly supports the message of the text because this subsystem is found throughout the novel and overlaps with the notion of the real devil and the description of his actions, as well as including empty metaphors with the word **черт / дьявол**.

The phonological-etymological subsystem

This subsystem revolves around the root **chyor** and its phonological and etymological connection both to the word **черт** as well as to the word **черный** – ‘black’. The word **черт** and the Russian word for black – **черный** have the same root.

The word **черный** is used about 200 times in the novel in the description of both the natural and the supernatural, which also supports the message of the novel (On the first page Berlioz has black frames on his glasses, Bezdomny is wearing black sneakers). In the following table 2 I present only four examples with the word **черный**.

Table 2. Examples with the word **черный** and words with sound /**ch**/

Russian Text	English translation
1. “очертил [...] очень черными красками” (p. 274).	“had painted the central character [...] in very dark colors” (p. 4).
2. “предчувствуя вечернюю прохладу, бесшумно чертили черные птицы” (p. 282).	“where the blackbirds were circling noiselessly in anticipation of the evening coolness” (p. 10).
3. “ черный , как сажа или грач, и с отчаянными [...] усами” (p. 316).	“pitch-black, like a crow, or like soot, and sporting a mustache” (p. 40).
4. “ Черная зависть начала немедленно терзать его” (p. 322).	“He would soon become green with envy” (p. 46).

It should also be noted that there are other words that start with the phoneme /**ch**/ in the novel. Although /**ch**/ is a marked sound (affricate), which appears very frequently in Russian, it is especially relevant when it is met in the word **человек** because it means ‘a human being / person’. **Человек** (real / natural) is used more than 100 times in *The Master and Margarita*, the novel where one of the main characters is the devil / diabolic forces (the supernatural). In addition, I noticed that the word **человек** (the natural) occurs more frequently when the real devil is described, thus supporting the message of the novel. Table 3 presents only a limited number of examples where the real devil is described as a man / a human being.

Table 3. The word **человек** in the description of Woland (the devil)

Russian Text	English translation
1. “в алее показался первый человек”.	“the first man appeared on the pathway”.
2. “сводки с описанием этого человека”.	“reports describing this man”.
3. “человек был маленького роста [...] особых примет у человека не было” (p. 275).	“he was short [...] he had no distinguishing features” (p. 5).

The above example demonstrates that the word **человек** – ‘a man / a human being’ (the natural) is used four times in this short description of the real devil (the supernatural). In other words, the fact that the devil is described as a man / a human being, even more strongly supports the message of the novel – an interconnection of the natural and the supernatural, sometimes to such an extent that it is impossible to distinguish between them.

Other words with the sound /**ch**/, like “червонец” – ‘ten rubles’, “вечер” – “evening”, etc. may be indirectly related with this subsystem. The following table 4 presents a limited number of the words with sound /**ch**/ in the text.

Table 4. Examples of the words with sound /**ch**/ in the novel

Russian Text	English translation
1. “была очередь, но не чрезмерная, человек в полтораста” (p. 322).	“This door also had a line, but not a very long one, only about one hundred and fifty people” (p. 46).
2. “Когда [...] вошел человек с острой бородкой и облаченный в белый халат, была половина второго ночи” (p. 322–323).	“It was one-thirty in the morning when a man with a small pointed-beard and a white coat entered the reception room” (p. 54).

The word system of **черт / дьявол** – ‘the devil’ and words that are related phonologically, semantically, etymologically, and conceptually, are used to describe both supernatural events and events from real life. The natural and the supernatural exist simultaneously whenever Bulgakov uses the same word system in order to present real and unreal events.

The concept of strategies of communication was first presented by Aphek and Tobin in their semiotic analysis of the linguistic and extralinguistic elements of fortune-telling¹⁷ which many may believe to be related to the convergence of the natural and the supernatural as well.

Below I will demonstrate the use of incomplete or indefinite references to agents of actions as one of the strategies of communication / fixed patterns used by Bulgakov in the novel. The systematic use of incomplete or indefinite references to agents of actions (as a strategy of communication and its sub-strategies) intensifies an interconnection of the natural and the supernatural; as a result – the reader doubts whether the described events are real or supernatural. In addition, the reader can never be sure whether the agent is supernatural (diabolic forces) or whether the agent is real (the NKVD), which is never mentioned by name.

The following sub-strategies of communication are used to make the reference to agents of actions incomplete or indefinite: indefinite pronouns, passive forms, indefinite personal constructions, subjectless constructions, long form participles and general nouns.

In this work I will describe the use of only four of the above sub-strategies.

¹⁷ E. Aphek, Y. Tobin, *The Semiotics of Fortune-Telling*, Amsterdam – Philadelphia 1990.

Indefinite pronouns

A substrategy of indefinite pronouns (“какой-то” – ‘someone’, “почему-то” – ‘for some reason’, “что-то” – ‘something’, “кто-нибудь” – ‘anyone’, “как-то” – ‘somehow’, “куда-нибудь” – ‘somewhere’, “чего-то” – ‘somehow’, “кому-то” – ‘somebody’, “где-то” – ‘somewhere’, “какой-нибудь” – ‘anyone’, “кто-то” – ‘someone’) is found on almost every page. These pronouns create an atmosphere of uncertainty and doubt in the text: are the events and people being described real or unreal?

There are several examples of the use of the pronouns without identifying the agents of the action:

1. Poplavsky, Berlioz’s uncle comes from Kiev to Moscow and comes to the House Committee to inquire about the possibility of inheriting Berlioz’s flat. At this point “вошел какой-то гражданин [...] что-то прошептал” (p. 466) – “a man walked into the room [...] the newcomer whispered something to him” (p. 167). The man Poplavsky was talking to left and never returned.

2. When Nikanor Ivanovich’s wife opens the door to two men who later take her husband away, she is described as “почему-то очень бледная Пелагея Антоновна” (p. 368) – “for some reason very pale Pelageia Antonovna” (p. 84).

3. In Nikanor Ivanovich’s dream the audience is warned what will happen if they do not turn in their foreign currency: “с вами случится что-нибудь в этом роде, если только не хуже” (p. 453) – “something like this, if not worse, will happen to you” (p. 137).

The above examples demonstrate how Bulgakov uses pronouns without establishing their referents in order to intermingle, converge and possibly confuse the natural and the supernatural in the novel.

Just as “umbrella terms” defocus the agent of actions, the Russian language has various strategies which defocus the agent – passive forms, subjectless constructions, etc. The use of all these strategies in the novel proves that the same definition can be applied to both language and a text; both can be viewed as a complex system of systems used by humans to communicate. The focus can be shifted away from agents with the help of impersonal constructions (their common feature – unmarked for agents). I assume that Bulgakov uses passive forms, indefinite personal constructions, subjectless constructions and long form participles / pronoun + verb to demonstrate that the absence of the agent of the actions is as significant as its presence. The unmarked forms are used in the novel as marked forms because the reader is almost sure that this agent stands for the secret police.

Passive forms

“Emptying” of the subject is achieved with the help of passive forms of the verbs. The purpose of passive constructions is to remove and de-focus the agent or subject (usually animate) of the sentence.

Below is a limited number of examples which illustrate the shift away from agents, thus, the reader has to decide who the real doer of the actions is: the diabolic forces or the secret police.

1. “Никанор Иванович был доставлен в клинику” (p. 429) – “Nikanor Ivanovich was taken to the clinic” (p. 134).

2. “Были приняты меры, чтобы их разыскать” (p. 613) – “Measures were taken to find them” (p. 284).

3. “Прибавились данные” (p. 610) – “Evidence was added” (p. 282).

4. “Были обнаружены Никанор Иванович Босой и несчастный конфетансье” (p. 607) – “Nikanor Ivanovich Bosoi and the unfortunate MC were discovered” (p. 285).

Indefinite personal constructions

The focus can be shifted away from agents by using passive forms, as well as by using the third person plural verb form without a subject which is called in Russian неопределено-личная форма – the indefinite-personal form. Below are examples of indefinite personal constructions:

1. “Василия Степановича арестовали” (p. 463) – “Vasilii Stepanovich was arrested” (p. 164).

2. “Без всяких звонков квартиру посетили” (p. 427) – “(they) visited the apartment without calling first” (p. 132).

3. “За столом уже повысили голос, намекнули” (p. 428) – “On the other side of the desk (they) had already raised (their) voice, dropped (their) hints...” (p. 133).

4. “На Садовую съездили и в квартире 50 побывали” (p. 429) – “[...] they made a trip to Sadovaya street and paid a visit to apartment No 50” (p. 134).

The above constructions contain additional information that the agent of the actions is human. The reader understands that the natural agent, as well as the logical subject of indefinite personal constructions, is the secret police.

Subjectless constructions

In addition to passive forms of the verbs and indefinite personal constructions, “emptying” / defocusing of the subjects can be achieved with the help of the subjectless constructions. In this case the infinitive is embedded in a subjectless construction. The following examples create an atmosphere of uncertainty and doubt in the text – who is the real agent of these actions?

1. “Легко было установить” (p. 607) – “It was simple to determine” (p. 284).

2. “Слышно было, как барона пустили” (p. 610) – “(one) could hear the baron being let in” (p. 287).

3. “Было известно уже, кого и где ловить” (p. 609) – “It was already known for whom to look and where” (p. 286).

4. “Материалу прибавилось” (p. 609) – “material was added” (p. 286).

5. “Пришлось возиться [...] разьяснить необыкновенный случай” (p. 607) – “(it) was necessary to work [...] to clear up the unusual incident” (p. 284).

The use of incomplete or indefinite references to agents creates a mysterious atmosphere in the novel; the reader is not sure about the explanation of the events and has to decide whether the things happen due to supernatural forces, or whether it is the secret police that is the natural agent in most of these sentences. The indefinite or incomplete references to the agents would seem to imply that either the agents are of minor importance or their identity is unknown. However, Bulgakov achieves the opposite effect: the reader understands that the absence of a reference or an indefinite reference to the agents of the actions can be as significant as a definite reference to the agents of the actions.

I have tried to demonstrate how language defined as a systems of systems revolving around the notion of the linguistic sign used by human beings to communicate (different systems of language: phonemes, roots, words, word systems, phrases, contexts, etc.) supports the message of the novel – an interconnection of the natural and the supernatural, sometimes to such an extent that it is impossible to distinguish between them.

As a result, Bulgakov creates a surrealistic picture of “the reality”, where one does not know what is good and what is bad; a reality in which real / natural, fantastic, satirical, and mystical elements are closely interwoven.

The natural and supernatural events are so closely interconnected in *The Master and Margarita* that we cannot trace the evolution of the supernatural (i.e. natural events at the beginning, combination of the natural and the super-

natural in the middle, and the supernatural – in the end), which would have made the analysis linear and therefore, simpler. That is why the various critical discussions have already shown the impossibility of one single interpretation of the novel, its message, and its characters.

I do not claim that my analysis of the language of the natural and the supernatural within Bulgakov's novel is complete or / and that I have exhausted every option related to the application of the theoretical and methodological principles of a sign-oriented approach. However, I would like to believe that this work will be a step in the direction to a better understanding and appreciation of the novel *The Master and Margarita*. I also hope that this work can be viewed as a further step to an implementation of a sign-oriented approach on the textual level.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Геннадий Филиппович Ковалёв**

Россия

АВТОБИОГРАФИЗМ ОНОМАСТИКИ М. А. БУЛГАКОВА

В прозе М. Булгакова использованы имена, которые зачастую взяты из личной жизни автора. Особенно ярко это видно на материале крупных произведений. Не зря близко знавший автора писатель С. А. Ермолинский писал в своих воспоминаниях о нем, что «сквозь призму художественного вымысла» в творениях Мастера «проглядывает и очень личное, автобиографическое»¹.

Многочисленная семья М. А. Булгакова ономастически очень напоминала семью А. П. Чехова. Среди братьев у обоих писателей имелись носители одних и тех же имен: Николай, Иван, Михаил. Булгаков, как и Чехов, очень любил своих сестер и братьев, поэтому судьбы родственников отразились в персонажах его произведений. Имя его сестры (Елена) переключалось в *Белую гвардию* (Елена, сестра Алексея Турбина), Николка Турбин носит имя брата писателя, Николая Афанасьевича, вынужденного эмигрировать и учиться сначала в Югославии, а затем во

* Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой славянской филологии Воронежского государственного университета.

¹ С. Ермолинский, *О Михаиле Булгакове*, «Театр» 1966, № 9, с. 80.

Франции, стать талантливым микробиологом с громким именем в научных кругах. А в родном Киеве он выступал в отряде юнкеров на стороне Временного правительства, поскольку в то время учился в юнкерском артиллерийском училище – это также отражено в ранних рассказах Булгакова *Дань восхищения* и *Красная корона*.

Судьба еще одного не менее талантливого брата писателя – **Ивана Афанасьевича** – не сложилась. Племянница М. А. Булгакова, Е. А. Земская, описывала ее так:

По рассказам сестры Надежды, он одно время работал таксистом, потом участвовал в оркестре балалаечников. Не найдя для себя интересного дела, Иван Афанасьевич очень страдал на чужбине, писал стихи, проникнутые тоской по родине².

И именно его судьба легла в основу описания жизненных перипетий другого персонажа М. А. Булгакова – «необразованного» поэта **Ивана Бездомного** в романе *Мастер и Маргарита*. О таланте Ивана Афанасьевича как поэта сейчас говорить трудно, но он был довольно плодовитым автором. Николай Афанасьевич в своем письме от 5 июня 1923 года сообщал: «Интересно, как вы найдете его стихи. Их у него набралось уже очень много...»³. М. А. Булгаков читал его стихи:

Целую тебя и Ивана. Скажи ему, пожалуйста, что я несколько раз уже брался за перо, чтобы написать ему по поводу его стихов, но до сих пор не мог выкроить времени⁴.

Принято считать, что в образе **Ивана Бездомного** есть нечто собирательное. Фамилия (псевдоним) очень характерна для 1920-х–30-х годов (Безродный, Голодный и т. д.). Однако псевдоним **Бездомный** явно перекликается с настоящей фамилией официального атеиста и советского поэта-пропагандиста Демьяна Бедного: **При-дворов** и **Без-домный**⁵. Эта связь не вызывает сомнений. Однако в жизни **бездомным** был и остался Иван Афанасьевич. С горечью писал он из Парижа на родину уже спустя много лет после смерти М. А. Булгакова (19 марта 1961 года):

Я уже оправился, но очень устаю от жизненных передраг. Работы мало и трудно ее иметь сейчас. Как ты знаешь, я – музыкант, но в моей профессии сейчас кризис, да и годы уже не те, чтобы работать, как прежде. [...] Сейчас

² Е. Земская, *Николка Турбин и братья Булгаковы*, «Театр» 1991, № 5, с. 46.

³ Там же.

⁴ *Письмо Н. А. Булгакову от 4 окт. 1933 г.*, «Дружба народов» 1989, № 2, с. 216.

⁵ Н. Кузьякина, *Михаил Булгаков и Демьян Бедный*, в кн.: *М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени*, Москва 1988.

я живу «по-походному». Нет постоянного пристанища, не нашел, и трудно у нас найти жилплощадь⁶.

Отсюда видно, что часть биографии брата М. А. Булгаков пророчески вписал в свой роман.

Биографизм фамилии **Турбины** подтверждает и тот факт, что одна из первых драм, написанных М. А. Булгаковым, называлась *Братья Турбины* (была впервые поставлена автором во Владикавказе 21 октября 1920 года). Фамилия **Турбин** не выдумана автором. Это девичья фамилия его бабушки по материнской линии – Анфисы Ивановны (в замужестве – Покровская).

Да и весь мир, изображаемый писателем, во многом автобиографичен. Так, в описании **Ершалаима** проглядывает не только исторический Иерусалим, но и современный Булгакову Киев. Верно подметил М. Петровский:

Киевские ландшафты, вся история и топография города шли навстречу желанию видеть идеологизированный образ Киева-Иерусалима: в расположенном на холмах Киеве, как и в холмистом Иерусалиме, были Золотые ворота, пещеры, Нижний (Подол) и Верхний город и тому подобное⁷.

«Украинская линия» вообще довольно богато представлена в булгаковском творчестве. Это не только эпизоды и отдельные произведения, посвященные Украине. Это прежде всего тот круг ассоциаций, который был почерпнут Булгаковым в киевский период жизни и без которого невозможно представить его зрелых произведений московского периода. Это и украинские фамилии, имена и прозвища (ср.: **Буценко**, **Дегтяренко**, **Козыр-Лешко**, **Плешко**, **Покобатько**, **Проценко**, **Будзяк**, **Лебідь-Юрчик**, молочница **Явдоха**, **Кирпачый**, **Карась**, **Косарчук**, **Немоляка**, **Галаньба**, **Щур** и др.). Видимо, не без влияния украинских ассоциаций появилась в романе *Мастер и Маргарита* русская, на первый взгляд, фамилия писателя Шпичкина. Фамилия эта, как часто бывает у Булгакова, полисемична и полиэтимонна. Здесь можно отметить в качестве этимона и укр. шпиця – «спица», шпичак – «колючка, шип, игла», и русск. шпик – «щпион» (укр. шпигун), шпик – «гастрономическое изделие». Все это довольно хорошо укладывается в царившую в то время в Москве атмосферу доноительства и чревоугодия.

К украинским воспоминаниям можно отнести и зашифрованные Булгаковым названия реальных киевских улиц: Андреевский спуск > **Алексеев-**

⁶ Е. Земская, *Николка Турбин...*, с. 47.

⁷ М. Петровский, *Мифологическое городоведение Михаила Булгакова*, «Театр» 1991, № 5, с. 23–24.

ский спуск, Керосинная > **Фонарная**, Глубочица > **Лубочица**, Львовская > **Ловская**, Мало-Подвальная > **Мало-Провальная**.

Вполне логично, что именно из родного автору Киева приезжает в Москву Максимиллиан Андреевич Поплавский. Да и «коренастый Максим, старший педель» из *Белой гвардии* – это старший надзиратель гимназии № 1, в которой учился Булгаков. Встречаются и закодированные символы, связанные с Украиной. Так, «нехорошая квартира», в которой стал жить Воланд, располагалась в доме номер «302-бис». Элемент «бис» обычно добавляли к названиям шахт на Украине (для обозначения второй разработки). Но более достоверной выглядит трактовка этого «бис», предложенная В. Левшиным: «Здесь латинское „бис“ делает крутой вираж и оборачивается украинским „бисом“»⁸. Да и образ **Стены Лиходеева**, незадачливого руководителя театра Варьете, вероятно, навеян киевскими воспоминаниями: именно в Киеве в 1910 году Анчаровым-Мутовкиным был организован театр-кабаре «Сатирикон», после чего сам организатор, видимо, прогорев, сбежал и был обнаружен в **Ялте**⁹, как и Степа Лиходеев. Возможно, по этой причине отчество у Степана относится к весьма распространенным на Украине – **Богданович**.

Годы юности в Киеве, старый круг знакомых запечатлены во многих произведениях М. Булгакова. Так, один из персонажей *Белой гвардии* капитан Студзинский (по фамилии явно из поляков) получил имя и отчество **Александр Брониславович** от доцента Киевского университета А. Б. Селихановича (тоже поляка по происхождению), который читал логику и литературу в гимназии, где учился Булгаков. Не остался забытым и случай с директором гимназии, которого будущий писатель назвал **Маслобой**. Вот как описал это К. Г. Паустовский:

[...] никто не давал таких едких и «припечатывающих» прозвищ, как Булгаков. Особенно отличался он этим в Первой киевской гимназии, где мы вместе учились.

– Ядовитый имеете глаз и вредный язык, – с сокрушением говорил Булгакову инспектор Бодянский. – Прямо рветесь на скандал, хотя и выросли в почтенном профессорском семействе. Это ж надо придумать! Ученик вверенной нашему директору гимназии обозвал этого самого директора «Маслобоем»! Неприличие какое! И срам!

Глаза при этом у Бодянского смеялись¹⁰.

⁸ В. Левшин, *Садовая 302-бис*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове*, Москва 1988, с. 165.

⁹ «Киевские вести», 17.01.1911.

¹⁰ А. Паустовский, *Булгаков*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове...*, с. 104.

Это-то словечко (**Маслобой**), видимо, потом и всплыло в форме **Марк Крысобой** в *Мастере и Маргарите*.

Даже, казалось бы, совсем далекий от Украины заведующий показательным совхозом «Красный луч» Александр Семенович **Рокк** из повести *Роковые яйца*, оказывается, тесно связан с украинской молодостью Булгакова. Совершенно не славянская фамилия этого персонажа – не что иное, как аббревиатура **Российского общества Красного Креста**. Именно в этой организации (военный госпиталь на Госпитальной, 18) в 1915 году работал Михаил Булгаков.

Воланд – один из главных персонажей романа *Мастер и Маргарита* – хотя и действует в Москве, также ассоциативно связан с Киевом. В романе Воланд аргументирует свое появление в Москве тем, что он приглашен как «единственный специалист» по рукописям чернокнижника **Герберта Аврилакского** (X в.). Как известно, Герберт Орильянский (в романе со слов Воланда – Аврилакский, так это имя писалось в изданиях XIX века) – архиепископ Равенны – был прекрасным математиком и из-за этого светского увлечения прослыл чернокнижником. Самым талантливым исследователем его трудов был профессор Киевского университета Н. М. Бубнов (1858–1943). Сведения о нем Булгаков мог почерпнуть еще от своего отца, а также в годы учебы на медицинском факультете того же Киевского университета.

Левий Матвей в *Мастере и Маргарите* – имя, данное М. А. Булгаковым не только благодаря знакомству с творчеством Л. Н. Толстого, но и, видимо, служащее для обозначения серьезных различий в понимании смысла Евангелия. Ведь у Толстого мы находим кощунственные с позиций официальных церковников высказывания, ставящие под вопрос истинность положений и догматов, исповедуемых православными священнослужителями:

И я взял богословские книги и стал изучать их. И вот изучение это привело меня к убеждению, что та вера, которую исповедует наша иерархия и которой она учит народ, есть не только ложь, но и безнравственный обман¹¹.

Разница в евангельском (с ф или f) и булгаковском (русифицированное, с в) написании имени **Матфей** / **Матвей** отмечается именно у Толстого в *Соединении и переводе четырех евангелий*, где встречается вольный перевод Евангелия:

¹¹ Л. Н. Толстой, *Соединение и перевод четырех евангелий*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, Москва 1957, т. 24, с. 10.

Раз по пути увидел Иисус, сидит человек, собирает подати. Звали человека *Матвеем*. Иисус говорит ему: иди за мною. И он, встав, пошел за ним. И сделал *Матвей* угощение Иисусу¹².

А. Н. Барков, отметивший это, утверждает также, что имя **Левий** (которого нет в Евангелии) у М. Булгакова навеяно именем (и образом) **Льва Толстого**:

В пользу вывода о том, что прообразом Левия Матвея выступает Лев Толстой, говорит и использование Булгаковым имени «Левий», что вызывает прямую ассоциацию с именем писателя. Это не булгаковская новация: сам Толстой в романе *Анна Каренина* не только наделил Левина собственными чертами, но и образовал фамилию этого героя от своего имени. Очевидно, что ассоциативная параллель «Левий Матвей – Лев Толстой» создавалась преднамеренно¹³.

Сюзанна Фуссо отмечает ряд намеков в произведениях М. А. Булгакова, в частности, в *Собачьем сердце*, на В. Маяковского и его творчество. Например, она полагает, что «возможный намек на занятия Маяковского рекламой содержится в имени Шарикова – Полиграф, что может ассоциироваться с Мосполиграфом, где Маяковский также работал»¹⁴. Скорее это связано не с Маяковским, поскольку в Мосполиграфе печатался и сам М. А. Булгаков, а с Гоголем. Видимо, более прав С. Шаргородский, полагающий, что и Полиграф Полиграфович, и Филипп Филиппович сработаны по гоголевской модели Акакия Акакиевича Башмачкина¹⁵.

Фамилия **Най-Турс** из романа *Белая гвардия* весьма загадочна. Она выглядит совершенно не славянской и искусственной, очень трудно найти ей какие-либо соответствия в именослове. М. Каганская даже определила французское происхождение этой фамилии (вернее, только второй ее части):

[...] если вторую часть его фамилии перевести обратно на французский – «tours» – получатся те самые «башни», которые «человек воздвиг [...] для одной лишь цели – охранять человеческий покой и очаг». При обратном же переводе с русского на язык не только французский, но и символический,

¹² Там же, с. 111.

¹³ А. Н. Барков, *Религиозно-философские аспекты романа «Мастер и Маргарита»*, в кн.: *Возвращенные имена русской литературы*, Самара 1994, с. 69.

¹⁴ С. Фуссо, «*Собачье сердце*» – *неуспех превращения*, «Литературное обозрение» 1991, № 5, с. 34.

¹⁵ С. Шаргородский, *Собачье сердце, или Чудовищная история*, «Литературное обозрение» 1991, № 5, с. 92.

отчество Най-Турсовой матери равно произойдет и от заграничного имени «Франц», и от истинного отечества Най-Турсов – Франции¹⁶.

Правда, несмотря на отчаянную картавость Най-Турса, М. Каганская оставляет ему и славянское начало:

Возвращаясь к незабвенному Най-Турсу, отметим, что корни его не только галльские, но и славянские: «буй-гур Всеволод», мужественный воитель печенегов, каковыми печенегами в *Белой гвардии*, как мы уже догадались раньше, несомненно, представлены петлюровцы¹⁷.

Трудно согласиться с таким решением. Проведем некоторые соображения и проведем определенные манипуляции, необходимые для разгадки этого имени. Прежде всего необходимо выделить тех персонажей романа *Белая гвардия*, которые смогли противостоять нависшей угрозе. Это полковник Малышев, Николка Турбин и полковник Най-Турс. Следовательно, эти люди **не** оказались **трусами**. Отсюда легко выводится значение слова Най-Турс: Най Трус. Если **Най** представить в виде сокращенного варианта немецкого nein = русск. «нет, не», то понятно, что Булгаковым закладывалось значение «не трус». Тем более, что модель эта была у всех на слуху: псевдоним И. М. Василевского – «Не-Буква». Противопоставление же двух миров выпукло показано Булгаковым на фоне антагонизма мира Лисовича и Турбиных в описании зимнего дома, разделенного на две части, два противоположных мира:

Гору замело, засыпало сарайчики во дворе – и стала гигантская сахарная голова. Дом накрыло шапкой белого генерала, и в нижнем этаже (на улице первый, во двор под верандой – подвальный) засветился слабенькими желтенькими огнями инженер и *трус* [курсив наш. – Г. К.], буржуй и не-симпатичный Василий Иванович Лисович, а в верхнем сильно и весело загорелись *турбинские* окна¹⁸.

Кроме того, М. Чудакова отметила еще одну биографическую черточку носителя этой загадочной фамилии:

Отметим и еще одну «военную» фамилию, отозвавшуюся, возможно, в другом герое романа, тоже любимом ее автором: в «Общем списке офицерским чинам» Российской Империи (Санкт-Петербург 1908) значится поручик лейб-гвардии гусарского (!) полка Най-Пум...¹⁹

¹⁶ М. Каганская, *Белое и красное*, «Литературное обозрение» 1991, № 5, с. 99.

¹⁷ Там же.

¹⁸ М. О. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова*, Москва 1988, с. 196.

¹⁹ Там же.

Кстати, у **Василисы Лисовича** тоже есть реально существовавший прототип – владелец дома на Андреевском спуске **Василий** Павлович **Листовничий**, с которым были конфликты из-за венерологической практики Булгакова.

Фамилия адъютанта князя Белорукова, Леонида Юрьевича **Шервинского**, тоже не выдумана Булгаковым. Возможно, он ее перенес с семейства **Шервинских**, известных в Москве в то время, когда сам Булгаков уже стал москвичом: отец – Владимир Дмитриевич – профессор-медик, сын – Сергей Васильевич – поэт, с которым автор *Белой гвардии* часто встречался на различных собраниях московской художественной богемы. С. Шервинский даже поссорился с Булгаковым из-за использования своей фамилии в романе. М. О. Чудакова приводит свидетельства самого поэта:

Когда он прочитал нам *Белую гвардию*, я сказал ему: «Вы знаете, там у вас один герой с фамилией моего отца. Я вас прошу – замените хотя бы какую-нибудь букву». А он отказался²⁰.

Правда, возможен и другой ход: знакомство с С. Шервинским стало лишь толчком к присвоению персонажу такой фамилии. Дело в том, что, как пишет Л. Кацис: «Но ведь и Шервинский – герой слезкинского романа *Ольга Орг* Ширвинский – посетитель все той же „Собаки”»²¹. Действительно, у учителя Булгакова по литературной части **Юрия** Слезкина в романе *Ольга Орг* фигурирует Владислав (Владек) **Ширвинский**, студент-сирота из когда-то именитых поляков. Возможно, поэтому и булгаковский Шервинский носит отчество **Юрьевич**.

Фамилия капитана Сергея Ивановича **Тальберга** из *Белой гвардии* также наводит мысли на неслучайность ее происхождения. Эта до смешного нескладная фамилия состоит из двух немецких слов антонимов: Tal – «долина» и Berg – «гора». Вторая жена М. А. Булгакова – Л. Е. Белозерская – оправдывала появление этой фамилии тем, что у мужа было «тяготение к именам прославленных музыкантов». Она перечисляет в качестве персонажей Булгакова Рубинштейна, Берлиоза, Стравинского. О Тальберге же пишет:

Тальберг в романе *Белая гвардия* и пьесе *Дни Турбиных*. В прошлом веке гремело имя австрийского пианиста Зигизмунда Тальберга, который в 1837 г. в Париже состязался с самим Листом²².

²⁰ Там же, с. 244.

²¹ Л. Кацис, «...О том, что никто не придет назад». *Предреволюционный Петербург в «Белой гвардии» М. А. Булгакова*, «Литературное обозрение» 1991, № 5, с. 81.

²² Л. Е. Белозерская, *Страницы жизни*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове...*, с. 235.

Случайность использования такой фамилии исключается, если посмотреть на отношения М. А. Булгакова и Ю. Л. Слезкина. Во «владикавказском» романе Слезкина *Девушка с гор* (другое название *Столовая гора*) показан персонаж, списанный с Булгакова и, как последний полагал, окарикурировавший его, – Алексей Васильевич, писатель-морфинист, отрицающий свое врачебное прошлое (ср. Алексей Турбин из *Братьев Турбиных*, впервые поставленных автором во Владикавказе 21 октября 1920 года). Сам Слезкин писал об этом в своих воспоминаниях-дневнике:

Там же во Владикавказе он [М. А. Булгаков. – Г. К.] поставил при моем содействии свои пьесы: *Самооборона* в одном акте и *Братья Турбины*. Действие происходило в революционные дни 1905 года в семье Турбиных, один из братьев был эфироманом, другой революционером. [...] Я, помнится, говорил к этой пьесе вступительное слово²³.

У нас есть все основания полагать, что фамилия Тальберг – своеобразная немецкая калька с названия романа Слезкина (*Столовая гора*). И. Ковалева отмечала

[...] некоторые совпадения этого романа с *Записками на манжетах* М. Булгакова. [...] Кроме того, в архиве вдовы писателя О. К. Слезкиной сохранилась книга М. Булгакова *Дьяволиада*, подаренная им Юрию Слезкину, с примечательной надписью: «Милому Юрию Слезкину в память наших скитаний, страданий у подножия Столовой Горы...»²⁴.

Косвенным подтверждением этой интерпретации является и доказанность обращения Булгакова к тексту романа Слезкина. Так, объединение творческой интеллигенции в *Белой гвардии* – клуб на Николаевской улице – носит название «ПРАХ» (т. е.: поэты – режиссеры – артисты – художники). На самом деле, в Киеве на Николаевской помещался клуб «Клак» (Киевский литературно-артистический клуб), который был переименован в «ХЛАМ». Это же название впервые встречается (и расшифровывается как аббревиатура) в романе Ю. Слезкина *Столовая гора*: «„Хлам“ – называют они себя – художники, литераторы, артисты, музыканты, – коротко и ясно – хлам!»²⁵. Вполне возможно, что аббревиатуру эту Слезкин услышал непосредственно от Булгакова. Когда же сам Булгаков задумал перенести это название в ткань своего романа, ему уже пришлось его переделывать в «Прах».

²³ Ю. Слезкин, *«Пока жив – буду верить и добиваться...»*, «Вопросы литературы» 1979, № 9, с. 212.

²⁴ Ю. Слезкин, *Шахматный ход*, Москва 1982, с. 10–11.

²⁵ Там же, с. 85.

А. Дравич справедливо полагал, что Булгаков «поставил подпись» и в ранних своих рассказах, написанных о своей бытности врачом. Так, польский критик считал, что фамилии докторов из рассказа *Морфий Бомгард* и *Поляков* дают в целом фамилию-аббревиатуру **Бомгаков**, то есть несколько нарушенную фамилию **Булгаков**. «Не является ли этот прозрачный сокращение-псевдоним отражением собственной ситуации?» – спрашивает А. Дравич²⁶.

Совсем не случайной выглядит выходка М. А. Булгакова, связанная с использованием им авторского псевдонима под фельетоном *Беспкойная поездка* («Гудок», 17.10.1923) – «Герасим Петрович Ухов». Как видим, именование здесь построено на базе аббревиатуры известного зловещего ведомства (ГПУ). Булгаковское решение привело в ужас редактора «Гудка» Августа Потоцкого:

Посмотрите, как ваш друг Михаил Булгаков подписывает уже второй фельетон!

Посмотрели: «Г. П. Ухов». Ну и что ж тут такого?

– Нет, вы не глазом, вы вслух прочтите!

Прочитали вслух... Мамочки мои! «Гепеухов»! М-да, действительно...

Мы были обескуражены, а Булгаков получил по заслугам и следующий свой фельетон подписал псевдонимом – «Эмма Б.»²⁷.

Не зря, видимо, М. А. Булгаков писал В. Вересаеву в письме от 18 ноября 1926 года: «Посылаю Вам великую благодарность, а сам направляюсь в ГПУ (опять вызывали)»²⁸.

Да и другая аббревиатура, долгие годы бросавшая черную идеологическую тень на жизнь людей в СССР, также зафиксирована Булгаковым – но уже в *Дьяволиаде*. ГлавПолигПросвет (ГПП), в органе которого (Лито) некоторое время писатель работал секретарем, отразился в полном имени Генриэтты Потаповны Персимфанс. Фамилия ее – это тоже аббревиатура: **Первый симфонический ансамбль** без дирижера. Вообще, аббревиатуры советского периода легко становились основой для булгаковских антропонимов. Как верно отметила М. О. Чудакова: «важное для Булгакова в 1924–1925 годы изд-во Мосполиграф откликнется вскоре в имени Шарикова – Полиграф Полиграфович...»²⁹.

²⁶ А. Drawicz, *Mistrz i diabeł. O Michale Bulhakowie*, Kraków 1990, с. 105.

²⁷ М. Штих, *В старом «Гудке»*, в кн.: *Воспоминания об Илье Ильфе и Евгении Петрове*, Москва 1963, с. 97–98.

²⁸ М. Булгаков, *Письма*, Москва 1989, с. 114.

²⁹ М. О. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова...*, с. 231.

Другой персонаж *Дьяволиады* также получил фамилию, образованную от советской аббревиатуры: **Ян Соцвосский** (Главсоцвос входил в структуру Наркомпроса наряду с Лито, в котором работал начинающий литератор Булгаков). На самом деле фамилия этого героя была Собесский:

– Ян Собесский.

– Не может быть... – ответил пораженный Коротков.

Мужчина приятно улыбнулся.

– Представьте, многие изумляются, – заговорил он с неправильными ударениями, но вы не подумайте, товарищ, что я имею что-либо общее с этим бандитом. О нет. Горькое совпадение, больше ничего. Я уже подал заявление об утверждении моей новой фамилии – Соцвосский³⁰.

Конечно же, здесь идет тонкая игра писателя с именами: с одной стороны, **Ян Собесский** – полный тезка знаменитого полководца и короля Польши. Вполне понятно, что, несмотря на явное нерусское произношение «с неправильными ударениями» (то есть по-польски, всегда на предпоследнем слог), он отрешивается от польского имени, крайне негативно о нем отзываясь, в связи с событиями польско-советской войны (*Дьяволиада* была написана в 1923 и опубликована в 1924 году). А во-вторых, кажется, права В. В. Гудкова, полагая, что имя Собесского обыграно Булгаковым еще и через советский канцеляризм «собес» (социальное обеспечение). Кроме того, она указывает прототип Собесского:

Вообще же «польские реминисценции» в обрисовке эпизодического персонажа повести связаны, вероятно, с реальной фигурой журналиста Августа Потоцкого, с которым Булгаков сотрудничал в «Гудке»³¹.

Обращает на себя внимание изящная, на итальянский манер, огласовка с удвоенными согласными имен **Абадонна**, **Азазелло**, **Гелла** (при этом два последних имени даже рифмуются). Аналогично сделана фамилия Перпилло в *Белой гвардии*: «Игнатий Перпилло – Украинская грамматика». Фамилия была переделана на итальянский манер из реальной, славянской: П. Терпило. Откуда же у Булгакова такая страсть к «итальянизированию» имен? Очевидно, из любви к Н. В. Гоголю, которого он буквально боготворил. Младшая сестра Михаила Афанасьевича, Надежда, в письме К. Г. Паустовскому сообщала, что любимым писателем его

³⁰ М. А. Булгаков, *Дьяволиада*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, Москва 1989, с. 28.

³¹ В. В. Гудкова, *Комментарии*, в кн.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 695.

был Н. В. Гоголь³². Да и в более поздние годы любовь М. А. Булгакова к творчеству Н. В. Гоголя нисколько не ослабевала. Один из критиков, современник Булгакова (возможно, Юрий Слезкин), так и писал о его творчестве: «Писатель обнаруживает любопытнейшее сочетание Гофмана с весьма современным Гоголем»³³. С этим соглашались все друзья М. А. Булгакова. С. А. Ермолинский, например, отмечал, что писатель «особенной любовью любил Гоголя»³⁴. Именно поэтому будущий автор *Мастера и Маргариты*, вопреки собственному мнению, высказанному в письме своему другу профессору-литературоведу П. С. Попову от 7 мая 1932 года («Инсценировать *Мертвые души* нельзя. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает это произведение»³⁵), все же с жаром взялся за подготовку инсценировки по *Мертвым душам* для МХАТа. Однако всё в этом спектакле делалось не так, как замыслил автор сценария. Сразу же были вычеркнуты сцены, связанные с Римом. Булгаков совершенно не представлял себе постановку *Мертвых душ* без римских сцен. Вот что он писал тому же П. С. Попову по этому поводу:

Первый мой план: действие происходит в Риме (не делайте больших глаз!). Раз он [Гоголь. – Г. К.] видит ее [Россию. – Г. К.] из «прекрасного далека» – и мы так увидим! Рим мой уничтожен, лишь только я доложил expose. И Рима моего мне безумно жаль!³⁶

Это подтверждается и текстом самого романа, в котором автор, хотя и в малой степени, но отвоевал свое право на Рим. Так, Воланд, глядя на Москву, произнес:

Какой интересный город, не правда ли?
Азazelло шевельнулся и ответил почтительно:
– Мессир, мне больше нравится Рим!³⁷

Несмотря на восторг А. М. Горького после просмотра генеральной репетиции, спектакль вскоре был снят. Рим исчез, но мечта Булгакова осталась, а след ее запечатлелся в характерных «итальянских» чертах имен персонажей *Мастера и Маргариты*.

³² Е. Земская, *Театр в жизни молодого Булгакова*, в кн.: М. А. Булгаков-драматург..., с. 115.

³³ Ю. С., *Среди книг и журналов*, «Заря Востока», 11.03.1925.

³⁴ С. А. Ермолинский, *Из записок разных лет*, Москва 1990, с. 68.

³⁵ М. Булгаков, *Письма...*, с. 240.

³⁶ Там же.

³⁷ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 5, Москва 1990, с. 349.

Ассоциативный круг, который влиял на выбор писателем или шифрование того или иного имени, был сложен и разнообразен. Поэтому нельзя возводить напрямую имя того или иного персонажа к единственному прототипу. Могли иметь место случаи, когда за именованьем одного персонажа стояло несколько прототипов: **Берлиоз** – Д. Бедный, Е. Ярославский, А. В. Луначарский. М. О. Чудакова приводит цитату из Д. Бедного и резюмирует: «Все это довольно близко к диалогу Берлиоза и Иванушки Бездомного...»³⁸. В. П. Маслов предположил, что в фамилии Берлиоз запечатлена – кроме очевидной – и фамилия критика Л. Авербаха: «Отметим, что прототип Берлиоза, председатель РАППа АверБАХ (фамилия, созвучная с именем знаменитого композитора) много крови испортил самому М. А. Булгакову»³⁹. Вместе с тем, как представляется, более близки к разгадке причины использования фамилии Берлиоз в романе О. Кушлина и Ю. Смирнов. Они проводят убедительные параллели в биографиях и творчестве Г. Берлиоза и М. Булгакова и показывают роль этой фамилии как номинанта антипода автора⁴⁰. Впрочем, здесь возможна ориентация еще и на фамилию французского писателя-коммуниста Анри Барбюса (ср.: **Берлиоз** и **Барбюс**), книгу которого *Иисус против Христа* Булгаков читал. Именно благодаря знакомству с этим произведением Булгаков обозначил родиной Иешуа не **Назарет** (ср. Га **Ноцри**), а город **Гамалу**⁴¹. Вот как А. Барбюс рассказывает о предшественниках христианства:

Эти боги связывались с природой, как солнечные боги или боги растительности. Они назывались в Египте – Озирис, во Фригии – Атгис, в Финикии – Мелькарт, в Месопотамии – Таммуз и Мардук, в греческих странах – Дионис, в Персии – Митра⁴².

У М. А. Булгакова почти то же говорит М. А. Берлиоз:

Высокий тенор Берлиоза разносился в пустынной аллее, и по мере того, как Михаил Александрович забирался в дебри, в которые может забираться, не рискуя свернуть себе шею, лишь очень образованный человек, – поэт узнавал все больше и больше интересного и полезного и про египетского Озириса, благостного бога и сына Неба и Земли, и про финикийского бога

³⁸ М. О. Чудакова, *Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне*, в кн.: *М. А. Булгаков-драматург...*, с. 490.

³⁹ В. П. Маслов, *Скрытый лейтмотив романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, «Известия РАН. Серия литературы и языка» 1995, № 6, с. 54.

⁴⁰ О. Кушлина, Ю. Смирнов, *Магия слова*, «Памир» 1986, № 6, с. 119–123.

⁴¹ А. Барбюс, *Иисус против Христа*, Москва – Ленинград 1928, с. 124.

⁴² Там же, с. 63.

Фаммуза, и даже про менее известного грозного бога Вицлипуцли, которого весьма почитали некогда ацтеки в Мексике⁴³.

Интересно, что в *Записных книжках* И. Ильфа в том же 1928 году, то есть тогда, когда А. Барбюс приезжал в СССР и когда здесь вышла его книга, есть запись: «Барбюс. Гидони» (последнее слово зачеркнуто)⁴⁴. Это говорит о том, что книга А. Барбюса ходила по рукам в редакции «Гудка».

Точно также лишь одним из прототипов Шполянского в *Белой гвардии* был В. Б. Шкловский, о чем он сам и писал:

В Киеве поступил шофером в броневой дивизион гетмана Скоропадского. Там я засахарил его броневые машины [...]. Об этом написал Булгаков, одним из дальних персонажей романа которого я оказался⁴⁵.

Номинация основана на обыгрывании в антропонимах ойконимических названий **Шпола** (Черкасская обл.) и **Шклов** (Могилевская обл.), небольших городков-местечек на Украине и в Белоруссии. Однако, как мы полагаем, в образ Шполянского на равных входят также такие прототипы, как Л. Троцкий, Н. Н. Евреинов и Дон-Аминадо (псевдоним, настоящее полное имя – Аминад Петрович [Аминодав Пейсахович] **Шполянский**)⁴⁶.

И, наоборот, могло быть так, что один прототип давал материал для нескольких персонажей. Например, Всеволода Вишневского в романе *Мастер и Маргарита* хватило на несколько героев: **Мстислава Лавровича**, **Иогана из Кронштадта** и, очевидно, **Штурмана Жоржа**. Конечно, М. А. Булгаков, что было свойственно его ономастической стратегии, сделал отвлекающий маневр: женщина-писатель, да еще с мужским адресом – это абсолютно точный, на первый взгляд, адрес Жорж Санд. На этот прием поддались не только читатели, но некоторые исследователи⁴⁷. Однако это всего лишь типичный булгаковский прием. Всеволод Вишневский, моряк-писатель, так насолил Булгакову своими доносами и почти бабьими сплетнями, что автор «уложил» его в женский персонаж. Вместе с тем не исключается, что Штурман **Жорж** мог быть в равной степени соотнесен и с давним приятелем Булгакова, писателем Юрием Слезки-

⁴³ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 10.

⁴⁴ И. Ильф, *Записные книжки*, Москва 2000, с. 209.

⁴⁵ В. Б. Шкловский, *О семье, городе, о себе и о друзьях*, в кн.: *Советские писатели. Автобиографии*, т. IV, Москва 1972, с. 692.

⁴⁶ М. О Чудакова, *Некоторые проблемы источниковедения*..., с. 78.

⁴⁷ Л. В. Белая, *Лексико-семантические и функциональные особенности антропонимики М. А. Булгакова (на материале романа «Мастер и Маргарита»)*, «Филологические науки» 1990, № 5, с. 108; О. Кушлина, Ю. Смирнов, *Магия слова*..., с. 119.

ным, который имел псевдоним **Жорж Деларм** (французская калька). Ведь Ю. Л. Слезкин вывел в своем романе *Столовая гора* под именем Алексея Васильевича самого Булгакова, да еще в неприглядном свете.

В романе *Мастер и Маргарита* Булгаков оказывается един в трех лицах: Мастера, Воланда и Берлиоза, ср.: «Возможно, что М. Берлиоз – это в какой-то степени сатира писателя на самого себя, модель преуспевающего Булгакова, пожертвовавшего чистотой помыслов и твердостью убеждений для карьеры»⁴⁸. Или, как пишет А. Королев: «он тоже alter ego автора, его насмешливая „ипостась”»⁴⁹.

Автор мог идти в номинации и от характерных реальных онимов. В. А. Левшин вспоминает о прототипах рассказа № 13. *Дом Эльпит-раб-коммуна*:

[...] и «гениальнейший из всех московских управляющих Борис Самойлович Христи», за которым стоит колоритная фигура «матово-черного дельца в фуражке с лакированным козырьком» – караим Сакизчи, управляющий домом при Пигите и оставленный в той же должности после революции по причине своей полной незаменимости.

А Нилушкин Егор – представитель домового общественности, облеченный титулом «санитарного наблюдающего»? Спросите старожилов, и вам сразу же скажут, что это известный всему дому Никитушкин, личность комическая, чьи грозные предупреждения («Которые тут гадют, всех в 24 часа!») не испугали бы даже ребенка.

А Пыляева Аннушка? Та, что вопреки строжайшим запретам Христи топала буржуйку выломанными из пола паркетинами, виновница сожравшего дом Эльпит пожара (тоже, между прочим, невыдуманного, хоть и раздутого Булгаковым до масштабов катастрофических)? Родословная ее не восходит ли к Аннушке из квартиры 34, вечно разбивавшей посуду по причине своего кривоглазия?

Правда, о физическом кривоглазии Аннушки в *Доме Эльпит* ничего не сказано, но след его нетрудно отыскать в умственной и душевной темноте этой женщины, с которой мы еще встретимся в романе *Мастер и Маргарита* и (мимоходом) в *Театральном романе*⁵⁰.

Автор в именовании своих героев мог отталкиваться и от внешних или внутренних характеристик протоперсонажей: казалось бы, что общего между фамилиями **Судаков** и **Стриж**? Вот что припомнила по этому поводу дочь режиссера МХАТа И. Я. Судакова и актрисы того же театра Е. И. Ланская:

⁴⁸ О. Кушлина, Ю. Смирнов, *Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита»*, в кн.: *М. А. Булгаков-драматург...*, с. 302.

⁴⁹ А. Королев, *Москва и Ершалаим*, в кн.: *В мире фантастики*, Москва 1989, с. 99.

⁵⁰ В. Левшин, *Садовая 302-бис...*, с. 181.

Я опубликовала свою пьесу под псевдонимом «Щеглов».

– Щеглов – потому, что ваш муж, известный актер, а ныне директор Малого, – Коршунов?

– Нет, потому, что Булгаков в *Театральном романе* вывел моего отца под фамилией Стриж. Стриж – это Судаков, он очень узнаваем – с его энергией, с его неукротимостью... Правда, это шарж, но это был он. Так что мой отец – Стриж, а я – Щеглов...⁵¹

Думается, что из личного жизненного опыта Булгакова взята фамилия Максудов в *Театральном романе*. Стоит только разбить эту фамилию на составляющие: **Мак** и **суд**, как становится понятным, что сюда вошло домашнее наименование М. А. Булгакова:

Я уже говорила, что мы любили прозвища. Как-то Михаил Афанасьевич вспомнил детское стихотворение, в котором говорилось, что у хитрой злой орангутанихи было три сына: Мика, Мака и Микуха. И добавил: Мака – это я. Удивительнее всего, что это прозвище – с его же легкой руки – очень быстро привилось. Уже никто из друзей не называл его иначе, а самый близкий его друг Коля Лямин говорил ласково «Макин». Сам Михаил Афанасьевич часто подписывался Мак или Мака⁵².

Как видим, есть основания полагать, что фамилия **Максудов** у Булгакова не должна восприниматься как восточная (хотя она и приобрела такое звучание, от арабск. Maqsud – «желанный»), а скорее как искусственная: Мака судит, Мака рассуждает. Стоит привести понимание этой фамилии А. Арьевым: «Ликоспастов – это обанкротившийся двойник Максудова, ущербная, но родственная ему душа, потерявшая высокую цель жизни (фамилия рассказчика восходит к арабскому слову, обозначающему: цель, стремление, желание)»⁵³. Поэтому мы не склонны соглашаться с позицией М. О. Чудаковой, связывавшей фамилию **Максудов** с фамилией **Булгаков** через их тюркское единство или через возможность раннего знакомства М. А. Булгакова с этой фамилией⁵⁴.

Таким образом, становится очевидным, что многие, даже мельчайшие черточки биографии М. А. Булгакова оказываются вплетенными в тонкую канву его художественного творчества.

⁵¹ Е. Старкова, *Сфера Екатерины Еланской*, «Аргументы и факты» 1996, № 50, с. 8.

⁵² Л. Е. Белозерская, *Страницы жизни*, в кн.: *Воспоминания о Михаиле Булгакове...*, с. 197.

⁵³ А. Арьев, «Что пользы, если Моцарт будет жив...». *Михаил Булгаков и Юрий Слезкин*, «Звезда» 1988, № 12, с. 20.

⁵⁴ М. О. Чудакова, *Некоторые проблемы источниковедения...*, с. 24.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Роман Владимирович Шубин**

Польша

К ПОНЯТИЮ «РИМСКОГО» ТЕКСТА У М. А. БУЛГАКОВА: АНТРОПНИМИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ *БЕЛОЙ ГВАРДИИ*

В *Белой гвардии* М. Булгаков изобразил под разными вымышленными или заимствованными именами многих своих знакомых. Герой, являющийся alter ego автора, носит фамилию Турбин – девичью фамилию бабушки писателя со стороны матери, Анфисы Ивановны, в замужестве Покровской. Выбор фамилии по материнской линии заменил отцовскую фамилию писателя. Между тем эти фамилии – Турбин и Булгаков – происходят их разных языков и даже разных языковых семей, индоевропейской и тюркской, выражают приблизительно одно и то же: Турбин от греко-латинского *turbo* «беспокойство, тревога, волнение, скопление народу, шум и гам»¹; Булгаков – от татарского булга «суматоха, беспокойство». Расслоение между этими фамилиями в сознании Булгакова имеет, на наш взгляд, культурно-историческое значение и соответствует расслоению славянской культуры на восточную и западную. С этим связано переос-

* *Roman Shubin* – кандидат филологических наук, доцент, работает в Университете им. Адама Мицкевича в Познани в должности адъюнкта.

¹ Р. Унбегаун, *Русские фамилии*, Москва 1989, с. 226. К иному толкованию фамилии Турбин см.: Ю. Федосюк, *Русские фамилии: Популярный этимологический словарь*, Москва 1996, с. 226.

мысление комплекса русского бунта, поднятого «народом-богоносцем» (восточным, в котором сильно татарское влияние), а также переживание, условно говоря, западной драмы – разрушения Города-Рима – драмы, изнутри подготовленной, но пришедшей извне.

Символы имперской истории, приметы Рима, литературные аллюзии, латинизмы в изобилии присутствуют в речи и мысли повествователя. Сама фамилия Турбин, будучи зеркалом, отражающим присутствие Рима – *Urbs, Urbis* (= **Turbin**), является средоточием смысловой структуры текста, корнем текста. Апеллятив *turbo*, восходящий к индоевропейским корням **t̥erǵ*² или **derb*³ «мотать, извиваться; вращать, крутить», создает целый спектр взаимопроникающих значений: от хаотического до направленного, закрученного, стремительного движения, от разногласия, шума, гама, людской сутолоки и толкотни до звуковой характеристики бега, скачки, рывка. Это сближает *turbo* с другим латинским словом *turma* «самовращающаяся, самодвижущаяся людская толпа и при том идущая на приступ, штурм»⁴. **Шумящая толпа**, таким образом, выводится из самого дескриптивного слова *turbo*-. Толпа – это хаотическое образование, самодостаточное, обладающее собственной динамикой; толпа давит, **толкается** и **толкует**, то есть обладает мнением, мыслью, в ней появляются водовороты, запруды, внутреннее брожение.

Фоносемантические свойства слова Турбин целиком направлены на описание волнения, напряжения (вibrant + лабиальный РБ вместо более частотного и «легкого» БР). Гласные У-И верхнего подъема придают произношению слова напряжение (крики, шум толпы). Лабиальность (огубленность) У-Б описывает круговой характер движения, выявляет семантику округлости, однако наличие в середине слова дрожащего Р расщепляет единое движение, вносит беспокойство (волнение толпы), а ударное переднеязычное Т (ТУ) создает эффект толкания, удара⁵ (напор толпы, штурм). По слову Е. Краснопевцева: «полость рта есть малая копия космоса»⁶ – слово Турбин артикуляционно моделирует круговой путь героя: вихрообразное, спиралевидное, вибрирующее движение, на-

² См.: А. Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Band II, Heidelberg 1954, с. 718; он же, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Band I, Berlin – Leipzig 1930, с. 749; J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Band III, Bern – München, 1959, с. 1100.

³ G. Köbler, *Indogermanisches Wörterbuch*, 3. Auflage, Göttingen 2000, с. 209.

⁴ А. Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*..., с. 718. Перевод мой. – Р. III.

⁵ См.: С. В. Воронин, *Основы фоносемантики*, Ленинград 1982, с. 100, 103, 109.

⁶ Е. А. Краснопевцев, *Фонетическая закономерность и триадическая структура мира*, в кн.: *Балканские чтения – 2. Симпозиум по структуре текста*, Москва 1992, с. 14.

правленное от дентальной Т через У заднего ряда, а оттуда обратно – к переднеязычному вибранту Р и к губному Б; а затем снова от Б к И переднего ряда верхнего подъема, а от И к назальному Н. В итоге получается двойная спираль, которую можно интерпретировать как отражение пути героев из дома и в дом.

Брожение, толкотня, скопление народу в *Белой гвардии* бросается в глаза в главных уличных сценах. Аналогичным способом Дорота Хорчак анализирует категорию полета в *Мастере и Маргарите*, призванную подчеркнуть неслучайность совпадения латинского слова *volant* из латинской поговорки «*verba volant, scripta manent*» (слова улетают, написанное остается) с именем Воланд⁷. Дескриптивное свойство слова *turbo* также предельно реализуется, например, в день штурма Города войсками Петлюры, когда Алексей пришел в гимназию, где располагался артиллерийский дивизион:

Прапорщики, юнкера, кадеты, очень редкие солдаты **волновались, кипели и бегали** у гигантского подъезда **музея** и у боковых разломанных ворот, ведущих на плац Александровской гимназии. [...] **Здесь еще больше кипела толпа, кричали многие голоса сразу, и торчали и прыгали штыки.**

– Каргузова надо ждать! Вот что! – **выкрикивал звонкий встревоженный голос** [...].

– Польскому легиону отдать [...].

– **Все в музей! Все в музей!**

– На Дон! [...]

Турбин **выскочил из вертящейся суеты** и [...] побежал назад, к оперному театру (с. 304–305)⁸.

Визуальный образ **кипящей толпы, вертящейся суеты** пронизан языковыми совпадениями; здесь возникают все значения, составляющие единый образ: Турбин (нарастающие волнение и тревога со своей кульминацией в выкрике Каргузов, ставшим звуковой параллелью Турбину) встречает **волнующуюся и кипящую толпу**, в которой раздаются разные крики, в том числе заходит речь о **Польском легионе** (в котором лингвистически предусмотрены **алы и турмы**) и, главное, о **музее**. Вся толпа стоит перед музеем, а музей – «собрание муз», «место, посвященное музам», то есть сакральное образование, семантически противопостав-

⁷ D. Horeczak, *Verba Volant, scripta manent – оппозиция сказанного и написанного в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова*, в кн.: *Problemy współczesnej komparatystyki*, t. 2, Poznań 2004, с. 59–60.

⁸ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 1, Москва 1989. Здесь и далее все ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы в скобках, выделения в цитируемом тексте мои. – Р. Ш.

ляемое толкотне и профанированной толпе (как «музыкальный лад» противопоставлен какофонии). И потому, вероятно, призыв «все в музей!», неоднократно повторяющийся и далее, связан с подспудным желанием обрести покой, гармонию и упорядочить свои чувства. Но спасительный музей становится местом гибели. Спрятавшиеся здесь юнкера обречены на смерть, «ведь их петлюровцы, как клопов, передушат» (с. 358).

В антропонимической системе романа фамилия Турбин уникальна и семантически и фонетически не коррелируется с остальными. Любое соотношение с другой фамилией возможно только через противопоставление. Она противопоставлена прежде всего имени **Алексей** (в образовании которого задействованы мягкие согласные и гласные переднего ряда и нижнего и среднего подъема) по самому яркому акустическому признаку: диффузный (ТУРБИН, 100%) – компактный (АЛЕКСЕЙ, 100%). Однако размежевание происходит и по другим акустическим признакам: прерванный (ТурБиН) – непрерывный (АЛЕКСЕЙ), резкий (туРбин) – нерезкий (АЛЕКСЕЙ), бемольный (тУрБин) – небемольный (АЛЕКСЕЙ) и др. Эта ярко выраженная акустическая оппозиция переносится на семантику. Алексей на лексическом уровне означает с греч. «защитник», но по сюжету из защитника он превращается в преследуемого, защищаемого. С Николкой (от греч. «победитель») фамилия Турбин имеет общий фонетический элемент (ср. разведенные в разные стороны акустико-артикуляционной системы НИ-колка и турб-ИН), но и он оказывается не победителем, но спускается в преисподнюю анатомического театра за трупом Най-Турса.

То же самое можно сказать и обо всей антропонимической системе, где Турбин является неповторимым и уникальным антропонимом. Е. Багирова выделяет звуко-символическую мотивацию у фамилий, имеющих замутненный, непроященный семантический источник⁹. **Шипящий** компонент является признаком неблагозвучности в антропонимиконе М. Булгакова. Интересно, что в *Белой гвардии* ряд фамилий, имеющих не одну, а несколько семантических интерпретаций, также соотносится с персонажами-демонами: **Шполянский** (от топ. и гидр. **Шпола**, с укр. «совок», но в нем «просушивается» и другой апеллатив – **Полянский, польский**), **Мышлаевский** (игрового характера – от **мышь**, **мысли** + **лять**, **Лаевский** – герой чеховской *Дуэли*), **Шервинский** (от имени Serwacy < лат. Servatius < servatus «сохраненный», но явно неблагозвуч-

⁹ См.: Е. Багирова, *Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Тюмень 2004, с. 10.

ной огласовки)¹⁰, **Щур** (с польск. szczur «крыса»), **Студзинский** (трансформированный в *Бега* в фамилию **Хлудов** – обе в польском означают «холод»). На этом фоне **Най-Турс**, пожалуй, единственная фамилия (не считая искаженного **Петтура**), которая, судя по польским источникам¹¹, переводится с немецкого как Новый Исполин, вопреки интерпретации Б. Соколова из Knigt-Urs¹², семантически и фоносемантически близка Турбину и сливается с ним в пьесе *Дни Турбиных*.

Погружаясь в стихию речи, фамилия Турбин «упорядочивает» текст в определенном, по-турбински напряженном русле. Так, символическую связь Турбина-Защитника с самим Городом можно «услышать», переведя слово Город на латинский язык: Турбин (turbo) – T-urb-s, а **Urbis** – это Рим.

Хаотическое состояние города (**turbo**) пытаются преодолеть кавалерийская **труба** (в то время как телефонная **трубка**, дребезжание которой оркеструет стрельбу и городской бой, видимо, усиливает хаос) и **труп** (в который превратились защитники Города).

Весьма небезосновательной выглядит связь болезни и предполагаемой смерти с главным героем, получившим ранение: **turbo** → **morbus** → **mors** (**mortis**). Этот ряд опосредуется **морфием** – **morphin** < **Morpheus** < греч. μορφή «вид, образ, форма; внешность, видимость; красивая внешность». И уже на этом уровне актуализируется собственное и уникальное имя **Urbs** – **Roma** и понятие-двойник, сопровождающее **Urbs**, – **orbis** «круг», «земля, мир», что, по мнению В. Н. Топорова, концептуализирует связь между Римом и миром¹³. Тема болезни и морфия, как мы знаем, имеет непосредственное отношение к докторам Булгакову и Турбину. Сюда же вклинивается и появившаяся в бреде героя **мортира**. Заимствованная через голландское mortier «ступа, мортира» из латинского **mortarium** «ступа», в «римском» тексте романа она имеет сильную ассоциативную связь с морфемой **mort-** (**смерт-**). Кроме того, **мортира** содержит в полном виде анаграмму **Roma** и **Рим** в двух языках сразу.

Итак, постараемся смоделировать метафразу данного эпизода. В бредовом, болезненном (**morbus**) видении (**morphe**) умирающего (**mors**,

¹⁰ К. Rymut, *Nazwiska Polaków. Słownik historyczno-etymologiczny*, t. II, Kraków 2001, с. 411.

¹¹ См.: там же, с. 135, 629. В частности, сообщается, что приставка Naj производна от Neu «новый», а топоним Turs – от ср.-вер.-нем. turse «исполин, великан».

¹² Б. Соколов, *Кто вы, полковник Най-Турс?*, «Независимая газета», 19.08.1999, № 152 (1968).

¹³ В. Н. Топоров, *Вергилианская тема Рима*, в кн.: он же, *Исследования по этимологии и семантике*, т. 1, Москва 2004, с. 717.

mortis) Алексея Турбина (**turbo**) вызванная действием морфия (**Morpheus**) появляется мортира (**mortarium**) как символ неудачной борьбы, поражения, бессилия (**мортиры** «страшные, тупорылые»). В одной этой реставрированной и «переведенной» фразе проявляется единый звуко-символический источник, который декодируется нами как **Римский текст**.

Эти и другие детали позволяют М. Петровскому выделить тему смерти как одну из главных в киевско-римском тексте, а язык обозначить как условный: «Булгаков систематично нагромождает псевдореалии и разнообразные псевдонимы *вокруг смерти*»¹⁴.

По сути, русский текст Булгакова является транскрипцией римского текста, в котором русифицированные, «переведенные» понятия римского текста являются своеобразным псевдоязыком (псевдонимом). Пожалуй, можно говорить о тексте *Белой гвардии* как о русской анаграмме (или загадке), в которой присутствует некий иноязычный текст в качестве отгадки. Такая тайнопись у Булгакова оригинальна, так как она транскрибирована и опосредована иным – латинским – языком.

Римом, как пишет Мирон Петровский, осмысляются «вечные» города в творчестве Булгакова, и прежде всего Киев, Москва, Иерусалим¹⁵, а сам римский текст звучит прямо и косвенно, он прорывается лингвистически в языке нарратора и врывается художественными и историческими образами, переполнявшими переживания и воспоминания доктора Булгакова.

Язык выражает римскую топографию в романе, в Киеве. Рим как тот центр, который в будущем должен быть разрушен, в настоящем является единственной твердыней, местом убежища и спасения. Вновь вернемся к сцене, в которой защитник Алексей превращается в преследуемого – защищаемого, и приведем весь фрагмент:

Прапорщики [укр. прапір «знамя», польск. praporzec «флаг» < лат. *prapura*], **юнкера** [из нем. *Junker* «крупный помещик» < *jungherr*, лат. *juvenis*], **кадеты** [через нем. *Kadett* или прямо из франц. *cadet* «младший»], очень редкие солдаты волновались, кипели и бегали у **гигантского** [гигант, лат. *Gigantes, Gigas*] подъезда **музея** [из польск. *muzeum* или нем. *Museum* от лат. *museum* «философская школа с книгохранилищем», «принадлежащий музам, место посвященное музам»] и у боковых разломанных ворот, ведущих на **плац** [через польск. *plac* и нем. *Platz* «площадь» от франц. *place* «место, площадь», из лат. *platea* «улица, внутренний двор»] Алексан-

¹⁴ М. Петровский, *Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова*, Санкт-Петербург 2008, с. 330.

¹⁵ Там же, с. 356 и сл.

дровской **гимназии** [через польск. gimnazjum, или нем. Gymnasium из лат. gymnasium «школа», «место сбора молодежи», «место собраний и бесед философов»]. Громадные стекла двери дрожали поминутно, двери стонали, и в круглое белое здание музея, на **фронто**не [из франц. fronton – то же от ит. frontone: лат. **frons** «лоб»] которого красовалась золотая надпись:

«На благое просвещение русского народа»,
вбегали вооруженные, смятые и встревоженные **юнкера**.
– Боже! – невольно вскрикнул Турбин, – они уже ушли.

Мортиры [через голл. mortier «ступая; мортира» из франц. mortier от лат. m o r t ā r i u m] безмолвно щ у р и л и с ь на Турбина и одинокие и брошенные стояли там же, где вчера.

«Ничего не понимаю... что это значит?»

Сам не зная зачем, Турбин побежал по **плацу** к пушкам. Они вырастали по мере движения и грозно смотрели на Турбина. И вот крайняя. Турбин остановился и застыл: на ней не было замка. Быстрым бегом он перерезал **плац** обратно и выскочил вновь на улицу. Здесь еще больше кипела толпа, кричали многие голоса сразу, и торчали и прыгали штыки.

– **Картузова** [ср.-ниж.-нем. kartūse, польск. kartusz, франц. Cartouche, ит. Cartoccio «кулечек, гильза»] надо ждать! Вот что! – выкрикивал звонкий встревоженный голос. Какой-то **прапорщик** пересек Турбину путь, и тот увидел на спине у него желтое седло с болтающимися стремянами.

– П о л ь с к о м у **легиону** [через нем. Legion; из др.-русск., ст.-слав. легеонъ через греч. λεγεών от лат. legiō] отдать.

– А где он?

– А ч е р т е г о з н а е т!

– Все в музей! **Все в музей!**

– На Дон! (с. 304–305; вставки, разрядка и жирный шрифт мои. – Р. Ш.)

Сюда же относятся другие понятия, связанные с Александровской гимназией: **артиллерия** (через польск. artyleria из итал. artigleria или франц. artillerie), **мортирный дивизион** (от франц. division «деление, отделение», лат. divisio), названный «**студенческим**» (через польск. student или нем. Student, от лат. studens «старающийся» и studeo) **дивизионом**. А также титульное слово **гвардия** (через польск. gwardia или прямо из итал. guardia «стража»; germ. происхождения).

Этот фрагмент, без сомнения, можно назвать «латинским». Все выделенные слова, за исключением некоторых (**кадет** и оспариваемого Брюкнером слова **прапорщик**), восходят к латинским корням. **Музей**, **гимназия**, **гигантский**, **легион** связаны с латинским языком напрямую, остальные – через посредничество польского, немецкого. Языком-посредником при заимствовании слов **артиллерия**, **гвардия** выступал итальянский язык, а это тоже весомая ссылка на римский текст.

Итак, средоточие художественного топоса состоит исключительно из деталей и фрагментов римского текста: в Городе есть гимназия, в гимназии расквартирован артиллерийский дивизион, спасение видится в музее и польском легионе. Но спасителен ли весь этот Рим, где весь боевой состав сражающихся – это прапорщики, юнкера и кадеты, а также некий «актер из театра миниатюр» (с. 288)?

Имя в тексте, как и в мифе, дублирует реальность, придает вещи (знаку) не только «объем, но и свое значение-смысл, которое хотя и связано с вещью, в идеале не ею определяется, а тем именем...»¹⁶. Главное имя в романе – Турбин. Оно как нельзя лучше отвечает всему тому состоянию **смятения** и **смуты**, иначе **пертурбации** и **турбулентности**, в котором пребывали герои, жизнь Города и сама история, что нашло воплощение в художественном строе произведения. Оно идентифицируется как главное имя в римском тексте. На этом основании проследим еще одно римское имя – Цезарь.

Серый день, серый день, серый день, ут консекутивум, Кай Юлий Цезарь, кол по космографии и вечная ненависть к астрономии со дня этого кола (с. 252).

Ритмическая структура фразы приближает синтаксис к поэтическому, выделяет парадигматику (трехкратные повторения, эллипс сказуемого, звуковые повторы). Анаграмматическая завязка этой фразы подтверждается латинским языком (*ut consecutivum*) и возможностью перевода с одного языка на другой, что при расшифровке выдает три параллельные звуко-символические группы с различной семантикой:

Серый день	День, консекутивум	Кай Юлий
Цезарь	Вечная ненависть	Кол, космография
Caesar	<i>Dies, diem</i>	<i>consecutivum</i>

«Серый Цезарь», так же, как и связка «Кай – кол», окрашивают и пронизывают воспоминания о прошлом и будущем. Именно эта многослойность булгаковского текста позволила польскому исследователю Анжею Дравичу увидеть и услышать основную проблематику *Белой гвардии* как музыкальную, предполагающую полифонию собственных средств выражений:

Белая гвардия оркестрована, по всему своему пространству, разными средствами; может, даже частично инструментирована, что также соответ-

¹⁶ В. Н. Топоров, *На злобу дня*, в кн.: он же, *Исследования по этимологии и семантике...*, т. I, с. 381.

ствовало духу эпохи. Имеет собственную музыкальную партитуру, в которой есть и нервно-беспокойное гитарное бречание на фоне мерного хода старых часов, и птичье щебетание раздгеранных плохими известиями телефонов, и напрасная переключка погибших в проводах голосов, будто бы материализация поступательной деструкции, и бездумная бравада или не ко времени вызванный сентиментализм военных песенок, выкрикивание которых дает иллюзорное впечатление силы, и звуковой переход от галлюцинации засыпающего Караса к гремящим церковным хорам, и непрерывные изменения интонации, одинокие контрастные звучания, вставленные как проба голоса или настройка инструментов¹⁷.

Криптографическая природа первых фраз романа также не вызывает сомнения. Загадочность ее обусловлена не только драматическими событиями, ознаменованными указанием на небесную книгу, на небесный текст. В нашем понимании «римского» текста ключ видится в иноязычном прочтении.

Но дни и в мирные и в кровавые годы летят как стрела, и молодые Турбины не заметили, как в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь (с. 179).

Эта фраза также обладает значимой инверсией. «Но **дни** и в мирные и в кровавые годы **летят как стрела**» – обстоятельство времени разрывает единый фразеологический оборот **дни летят**, что также переводит эту фразу в разряд поэтических. Из-за инверсии возникают трудности в просодии – **дни и**; **мирные и** (зияние), и в семантике – **дни и в мирные и в кровавые годы** прочитывается как **дни мирные и кровавые \\ годы летят как стрела**. Думается, что такое наслоение **дней** на **годы** не случайно для Булгакова – и дни летят, как стрела, для героев романа (романное время), и годы летят, как стрела, для автора, вернувшегося из 1920-х московских годов в киевский 1918-й год (время нарратора). Так же неслучайно выглядит скрытая отсылка к латинским знаменитым выражениям **tempus fugit** «время бежит» и **carpe diem** «лови мгновение», цитируемое Овидием¹⁸ и Горацием¹⁹. И здесь не обошлось без звуко-символических сближений:

¹⁷ А. Drawicz, *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bulhakowie*, Warszawa 2002, с. 187. Здесь и далее перевод мой. – Р. Ш.

¹⁸ Ср.: «Séd fugit intereá, fugit irrepairábilé témpus» – «Но между тем бежит, бежит безвозвратное время» (Вергилий, *Георгики*, III книга, стих 284; цит. по кн: Н. Т. Бабичев, Я. М. Боровской, *Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений*, Москва 1982).

¹⁹ См.: «Dúm loquimúr, fúgerit ínvida / Áetas: cárpe diém, quáм minimúm crédula póstero» – «Мы говорим, / Время ж завистное мчится. Пользуйся днем, меньше всего веря грядущему» (Гораций, *Оды*, I книга, ода XI, стих 7, пер. В. С. Шервинского).

Дни и в мирные и в кровавые	Дни = годы = летят; Дни Турбиных
декабрь	...не заметили, как наступил декабрь
Diem	Carpe tempus fugit «время бежит»

Если сближение **день – дни с dies – diem** «день» этимологически мотивировано, то сближение **кровавый с carpo (carpere)** и русским словом **декабрь** поражает своей семантической точностью. Carpo – глагол многозначный, выделим лишь несколько значений: «срывать, рвать... вырывать... разделять, дробить, разделять, разлагать... истощать, изнурять, мучить... нападать, осуждать, хулить...». Так, решается вопрос остановки мгновения: именно время (а история, по Дравичу, является главным героем в романе) было и есть основное содержание *Белой гвардии*, и время, распавшееся, потерявшееся, потерявшее смысл, вновь обретается лишь через художественное возвращение, лишь через перевод одной истории, римской, в другую, русскую.

И наконец, еще одно имя – не явленное в тексте. Брут – на него указывается палиндромическое прочтение **Турбина** наоборот, Город и – косвенно – воспоминание гимназических «серых дней»: «и высадился Помпей, и еще кто-то высадился, и высадился и высаживался в течение двух тысяч лет» (с. 252). Между тем это упоминание не случайно: Помпей и выше упомянутый Гай Юлий Цезарь указывают на вполне определенный исторический эпизод, происшедший как раз «две тысячи лет назад». С убийства Цезаря начинается гражданская война между сторонниками империи (Антоний и Октавиан) и республики (Брут и Кассий). Именно в этой войне на стороне республиканцев принимал участие будущий поэт Квинт Гораций Флакк, получивший должность трибуна. О катастрофе – поражении в битве при Филиппах в 42-м году до н. э. и своем «позорном бегстве» с поля битвы – Гораций написал 7-ю песнь 2-го сборника *Carmin*.

В этой связи нам представляется уместной гипотеза об интерпретации судьбы Турбина и его «бегства» с поля боя в рамках судьбы римского поэта. Интересно проследить далее связь судьбы Горация с жизненным путем М. Булгакова, осмысленного через образы римской «истории, разворачивающейся в Киеве в новой ипостаси»²⁰. Мы остановимся на пушкинском переводе, на который, скорее всего, и ориентировался Булгаков. Поход поэта за «отчаянным Брутом», «за призраком свободы», за который пришлось расплачиваться смертью отца, потерей гражданства («трепетный квирит») и имущества, параллелен уходу Булгакова с белой

²⁰ А. Drawicz, *Mistrz i diabel...*, с. 168.

армией, участием в Гражданской войне на Северном Кавказе, потере раз и навсегда Киева-Города, неудачному «бегу» на Юг и далее за границу²¹.

Здесь важно не историческое соответствие Белой армии идеям римских республиканцев; ведь к Бруту возводили себя французские революционеры, и для российских Брут был символом оппозиции великодержавному режиму. Мы попытаемся показать те обстоятельства, которые роднили римского поэта с Булгаковым. В частности, известная дружба с Меценатом приблизила Горация к принцепсу Августу, своему недавнему идейному противнику. Именно в Августе и в его народившейся империи Гораций увидел нового преобразователя, осуществившего долгожданный «возврат к древним республиканским доблестям». И одной из таких «доблестей» было довольствование малым, наслаждение **покоем**, дарующим возможность творчества:

В действительности он вполне доволен скромным маленьким поместьем, где есть все, что нужно для скромной жизни, где не слышно кипенье страстей большого города, где сознание независимости навеивает на душу желанный покой, а вслед за покоем приходит Муза, и слагаются стихи [...]»²².

Уж не такой ли «покой» – покой и дистанция от власти, дарующие свободу духа и право на свои идеи – получает Мастер в посмертном своем бытии?

С другой стороны, продолжая аналогию между московским периодом жизни Булгакова и послевоенной жизнью римского поэта, следует обозначить драматизм, окрашивающий всю степень тяготения и неприязни писателя к Сталину, покончившему так же, как и римский император, со всеми бруттами (Троцким, Тухачевским, большевиками ленинской гвардии и т. д.) в своем социалистическом лагере. Как пишет Гаспаров:

Гораций хотел в помощь Августу достигнуть независимости от мира и судьбы; и он достиг ее, но эта независимость от мира теперь обернулась зависимостью от Августа²³.

Гораций описывает свое бегство как позор и стыд (лат. *turpe* – и снова звуко-символическая параллель *turbo*), в то время как позорным в *Белой гвардии* называют все, что творилось в день 14 декабря: отступление белых частей, исчезновение гетмана, отход германской армии. Уже в историческом припадке полковник Малышев оправдывает роспуск дивизи-

²¹ Б. Соколов, *Три жизни Михаила Булгакова*, Москва 1997, с. 145 и сл.

²² М. Гаспаров, *Поэзия Горация*, в кн.: Квинт Гораций Флакк, *Оды. Эподы. Сатиры. Послания*, Москва 1970, с. 19.

²³ Там же, с. 32.

зиона: «На убой не послал! На позор не послал!» (с. 307). И тут же сам, переодевшись в студенческую шинель, исчезает в дамском магазине Анжу. Такое исчезновение иначе как позорным не назовешь. Эта ситуация будет поправлена в пьесе *Дни Турбиных*, когда, спасаясь от позора, полковник Турбин героически погибает, прикрывая своих юнкеров.

Интерпретация центральных событий *Белой гвардии* в контексте римского текста (падения Рима, Города, захваченного «варварами») выявляет проблему главного события, метасобытия. Таким событием является бегство героя, восстанавливаемое на всех уровнях поэтики Булгакова: бегство военных всех мастей (мозаично представленных в цвете от **белой** гвардии, **синих** гайдамачных дивизий вплоть до «черных» сенегальцев), бегство Алексея Турбина от петлюровцев, бегство петлюровцев под натиском большевиков и т. д.; «бег» белой России в эмиграцию; «характерный для булгаковской фантастики мотив погони-бегства, почти дословное заимствование с бурлеска немого кино»²⁴; бег самого Булгакова, служба у красных и белых, вызвавшая злую пародию и обвинение в дезертирстве в романе Юрия Слезкина *Девушка с гор*²⁵; «позорное бегство» с поля боя лирического героя оды Горация. Но для Булгакова и Горация бегство завершается возвращением.

Возвращение – главная тема горацианской оды («quis te redonavit Quiritem dis patriis Italoque caelo» – «кто тебя возвратит квирилом отеческим богам и небу Италии»), пушкинского подражания («Кто из богов мне возвратил / [...] с кем первые походы / И браней ужас я делил»²⁶) и главная метатема *Белой гвардии*, в которой вновь обретался опыт «первых походов», возвращался сам Город и возвращался Городу (в данном случае – и Киеву, и Москве) его Гражданин (квирит).

²⁴ J. Karaś, *Proza Michała Bułhakowa. Z zagadnień poetyki*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1981, с. 58. Перевод мой. – Р. III.

²⁵ См.: Б. Соколов, *Три жизни...*, с. 150.

²⁶ А. С. Пушкин, *** [«Кто из богов мне возвратил»], в кн.: он же, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 2: *Стихотворения 1825–1836 годов*, Москва 1974, с. 363.

*Елена Александровна Сальман**

Россия

**АББРЕВИАТУРЫ 1920-Х ГОДОВ
В КОНТЕКСТЕ ЯЗЫКОВОЙ СИТУАЦИИ ВРЕМЕНИ
И В АВТОРСКОМ УПОТРЕБЛЕНИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПУБЛИЦИСТИКИ М. А. БУЛГАКОВА)**

Использование аббревиации в процессе образования новых слов для номинации реалий времени является одной из заметных тенденций языковой ситуации 1920-х годов. Аббревиатуры как «инициального типа», так и сложносокращенные слова широко отражены в публицистике М. А. Булгакова, с одной стороны, синхронно зафиксировавшей их вхождение в язык, а с другой, показавшей особенности авторского использования этих новых явлений словаря. В рассказах и фельетонах 20-х годов представлены, например, такие сокращения, как АРА, в ин дел прав ление, Внешторг, военком, Главхим, горбанк, госкино, ВСНХ, Желеском, жилотдел, замзавподотдел, здравотдел, квартхоз, культотдел, культуголок, Кустсоюз, местком, Наркомздрав, Наркомпрос, Наркомтруд, Нарпит, нэп и другие. Исследователи лексики рассматриваемого периода характеризуют эти единицы как новое явление в языке, хотя мнения об их происхождении и причинах появления различаются. Так, А. Баран-

* Кандидат филологических наук, Санкт-Петербургский государственный университет.

ников не скрывает недоумения перед «огромной массой [...] диких сочетаний» типа «земгор, земсоюз, крайсовет, наркомпрод, укрот, земотдел, мирконференция, губвоенком...» и возводит такой тип «словотворчества» к «тайным языкам»¹. А. Г. Горнфельд отказывается от сокращения в однозначной связи с новым строем, ссылаясь на то, что и до революции угольный и металлический синдикаты носили названия Продуголь, Продамета... «Были у нас и Рускабель, и Сотим, и Вочетом. Главкововерхом именовался верховный главнокомандующий при царе»². Ученый приходит к выводу о простом усвоении «буржуазной выдумки»³. Как важную общую черту данной группы слов исследователи отмечают их некую условность: «эти слова лишены внутренней формы»⁴, «это все же код»⁵, «сокращения до сих пор не утратили своего условного оттенка»⁶. Именно этим во многом были обусловлены особенности их употребления: многообразие графических вариантов, тавтология, неточности в понимании и использовании⁷. Освоение огромной массы новых слов сопровождалось «широким распространением специальных словарей» (таких, как, например, *Толковый словарь при чтении газет*, *Словарь политических, социально-экономических и некоторых других слов*, *Общедоступный словарь-пособие при чтении газет*, *Толкователь политических слов и терминов*)⁸.

Функционирование лексем-аббревиатур сопровождалось развитием собственных коннотаций, не свойственных исходным прототипам, что ярко видно на примере словосочетания новая экономическая политика и его сокращенного эквивалента нэп. Так, Г. О. Винокур приводит яркий пример из журнала «Крокодил»: «Отождествлять последнюю [новую экономическую политику. – Е. С.] с нэпом отнюдь не следует: новая экономическая политика ведет к коммунизму, а нэп – в ревтрибунал»⁹. Различались как сочетаемость этих номинаций (ср. также пример Винокура: невозможность

¹ А. Баранников, *Из наблюдений над развитием русского языка в последние годы*, «Ученые записки Самарского Университета», вып. 2, Самара 1919, с. 78.

² А. Г. Горнфельд, *Новые словечки и старые слова*, Петербург 1922, с. 12.

³ Там же, с. 13.

⁴ Там же, с. 15.

⁵ Г. Винокур, *Культура языка*, Москва 1929, с. 121.

⁶ Там же, с. 120.

⁷ П. Я. Черных, *Современные течения в лингвистике. Русский язык и революция*, Иркутск 1929, с. 43–44.

⁸ А. Баранников, *Из наблюдений над развитием...*, с. 76.

⁹ «Крокодил» 1923, № 2.

фразы «мутная волна новой экономической политики»), так и коннотации (ср. наиболее интенсивную реализацию негативной оценочности в производном слове *нэпман*, являвшемся «почти ругательством») ¹⁰. Этот процесс коннотативного осложнения слова *нэп* отражен в фельетонах М. А. Булгакова. Так, например, отрицательные коннотации проявлены в используемой автором языковой игре – замене слова «худо» на «нэп» в пословице «нет худа без добра»: «Внизу меня ждала радость, ибо нет *нэпа* без добра: баб с дырами на темени выкинули всех до единой. [...] Это был апрель 1922 года» ¹¹. А. М. Селищев также отмечает это явление: «Со словом „нэп“ стало связываться иное значение: 1) „спекуляция“, 2) „новые буржуазные слои“» ¹². Выражение *новая экономическая политика*, в отличие от слова *нэп*, проявляет не негативную, а скорее официально-идеологическую окраску. В семантике словосочетания *новая экономическая политика*, в отличие от слова *нэп*, центральное место занимают семантические признаки, отражающие официально-идеологическое понимание явления. Две номинации оказываются средством дифференцировать два различных круга сем. Аббревиатура *нэп* вбирает негативные коннотативные признаки, комплекс ассоциаций и представлений, сопряженных с характерными приметам и проявлениями нового уклада жизни, а словосочетание *новая экономическая политика* фиксирует официальные, идеологические понятийно-сущностные его признаки. Как видно из приведенных примеров, аббревиатура и словосочетание-эквивалент имеют различную сочетаемость и стилистическую окраску. Эта двойственность, противоречивость зафиксирована, в частности, в словаре под редакцией Д. Н. Ушакова, где *нэп* толкуется как «особая политика пролетарского государства, рассчитанная на допущение капитализма [...], рассчитанная на победу социалистических элементов над капиталистическими» ¹³. Компонент «капитализм» в значении данной лексемы формирует ассоциативный ряд с негативной окраской. Идеологически значимое противоречие между «политикой пролетарского государства» и «допущением капитализма», отраженное даже в словарном толковании, реализуется в этот период как в жизни, так и в языке.

¹⁰ Г. Винокур, *Культура языка...*, с. 124.

¹¹ М. А. Булгаков, *Сорок сороков*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 2, Москва 1992, с. 280.

¹² А. М. Селищев, *Язык и революция*, в кн.: *Труды по русскому языку*, т. 1: *Язык и общество*, Москва 2003, с. 226.

¹³ *Толковый словарь русского языка*, под ред. Д. Н. Ушакова, т. II, Москва 2000, с. 605–606.

Ряд аббревиатур, обозначивших новые явления, быстро перешел в разряд историзмов. Среди них такие, как, например, АРА, образования с частью губ-. В *Толковом словаре русского языка* под редакцией Д. Н. Ушакова ряд таких слов получает помету «нов. истор.». Как пишет сам автор словаря: «Этой пометой [...] сопровождаются [...] те слова, которые, создавшись в эпохи мировой войны и революции, успели выйти из употребления, поскольку эти предметы и понятия, обозначаемые этими словами, отошли в историю [...]»¹⁴. Это относится, например, к сокращениям с частью губ-: губкасса, губонно, губотдел, губпрос, губсоцвос. Они существовали «до районирования и образования вместо губерний новых административно-территориальных единиц»¹⁵. Данные лексемы, ставшие знаками своего времени, представлены многочисленными контекстами в произведениях М. А. Булгакова, т. е. зафиксированы в момент своего бытования, например:

– Алло... Да, я... Не готово еще. Хорошо... На отношение ваше за № 21580 об организации при губотделе фонда взаимопомощи сообщая, что ввиду того, что губкасса... Машинистки свободны?.. На заседании губпроса было обращено внимание цепкроса на то, запятая... написали?.. что изданное, перед «что» запятая, а не после «что», изданное Моно циркулярное распоряжение, направленное в роно и уоно и губонно... а также утвержденное губсоцвосом... Алло! Нет, повесьте трубку...¹⁶

Аббревиатура АРА (American Relief Administration, 1919–1923 гг.)¹⁷, которая, по замечанию А. М. Селищева, относится к тому ряду слов революционного времени, который «успел уже выйти из употребления в связи с изменением или утратой тех предметов или ликвидацией тех явлений, знаками которых служили эти слова»¹⁸. Ср. у М. А. Булгакова:

«Ара» – солнце, вокруг которого, как земля, ходит Киев. Все население Киева разделяется на пьющих какао счастливцев, служащих в «Аре» (I-й сорт людей), счастливцев, получающих из Америки штаны и муку (II-й сорт), и чернь, не имеющую к «Аре» никакого отношения¹⁹.

¹⁴ Там же, т. I, с. XXVIII.

¹⁵ Там же, т. I, с. 635.

¹⁶ М. А. Булгаков, *День нашей жизни*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 332–333.

¹⁷ «Американская администрация помощи (1919–1923 гг.; руководитель Г. Гувер), которая была создана для оказания помощи европейским странам, пострадавшим в I-й мировой войне. В 1921 г. в связи с голодом в Поволжье деятельность АРА была разрешена в РСФСР» (В. В. Гудкова, Л. Л. Фиалкова, *Комментарии*, в кн.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 716).

¹⁸ А. М. Селищев, *Язык и революция...*, с. 226.

¹⁹ М. А. Булгаков, *Киев-город*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 312.

Как видно из уже приведенных примеров, «нагромождение» сокращений и аббревиатур, объединение в одном контексте множества подобных образований – один из характерных булгаковских приемов с мощным сатирическим эффектом, направленным как на «бюрократизацию» действительности, так и на само языковое явление, порождающее неблагозвучные усеченные формы.

Зазвенели телефоны, начались совещания... Комиссия построения в комиссию наблюдения, комиссия наблюдения в жилотдел, жилотдел в Наркомздрав, Наркомздрав в Главкустпром, Главкустпром в Наркомпрос, Наркомпрос в Пролеткульт и т. д.²⁰

Вывеска на вывеске. В аршин. В сажень. Свежая краска бьет в глаза. И чего-чего на них нет. Все есть, кроме твердых знаков и ятей. Цупвоз. Цустрани. Моссельпром. Отгадывание мыслей. Мосдревотдел. Виноторг. Старо-Рыковский трактир. [...] Производство «сандаля». Вероятно, сандалий. Обувь дамская, детская и «мальчишковая». Врывсельпромгвиу. Униторг. Мосторг и Главлесторг. Центробумтрест²¹.

Часть сокращений не зафиксирована ни в *Толковом словаре русского языка* под редакцией Д. Н. Ушакова, ни в *Толковом словаре языка Совдепии*²² и не описана М. А. Селищевым. М. А. Булгаков использует предоставленную языковой ситуацией возможность создавать ряды сокращений и аббревиатур, в которые теоретически могут включаться любые «несуществующие» элементы, и это не повлияет принципиально на понимание и восприятие текста. Такую особенность отмечают исследователи. В частности, Н. А. Кожевникова пишет: «Новое слово ставится в один ряд с общеупотребительными подобиями или звуковыми соответствиями и благодаря этому утрачивает какой бы то ни было смысл... Через непонятность устанавливается абсурдность новых установлений»²³.

Конкуренция графических вариантов, нарушения сочетаемости и функционирования – черты, присущие функционированию неологической лексики в целом. Несмотря на то, что большинство сокращений

²⁰ М. А. Булгаков, *Похождения Чичикова*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 236.

²¹ М. А. Булгаков, *Москва краснокаменная*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 228.

²² В. М. Мокиенко, Н. Д. Никитина, *Толковый словарь языка Совдепии*, Санкт-Петербург 2001.

²³ Н. А. Кожевникова, *Язык советского общества в изображении М. А. Булгакова, Лику языка: к 45-летию научной деятельности Е. А. Земской*, Москва 1998, с. 167.

и аббревиатур образовано от русских слов, внутренняя форма исходных слов зачастую перестает ощущаться. Так, лексема *в с е к о м п о м* (Всероссийский комитет помощи больным и раненым красноармейцам при ВЦИК Советов) встречается в одном тексте в вариантах *в с е р о - к о м п о м*, *в с е к о м п о м*, *к о м п о м*; *К О Ц Т У* (Киевское отделение Центрального торгового управления) читается как *К о у т у*, а аббревиатура *М П О* (Московское потребительское общество) имеет не менее четырех графических вариантов (*М о с к . п о т р . о б щ .*, *М . П . О .*, *Э м - п е - о*, *М П О*). Даже ключевое понятие *н э п* имеет вариант *н э п о*. Другим примером может служить тавтологическое словосочетание *Г У М у н и в е р с а л ь н ы й*. Булгаковское словоупотребление, таким образом, как бы иллюстрирует выводы исследователей тех лет. Так, А. М. Селищев приводит выдержку из заметки Ю. Яснопольского *Борьба за язык*, опубликованной в «Известиях» № 290 за 1923 год: «Сокращения эти каждый варьирует на свой лад. Так, напр., губернский отдел народного образования одни называют „Губоно“, другие – „Губнаробраз“ и третьи – „Губотнароб“»²⁴.

Процессы аббревиации были в тот период времени столь активны, что продуктивные модели использовались для создания окказиональных слов. Лексема *г л а в п о л и т б о г о с л у ж е н и е* (из одноименного фельетона) создана автором по существовавшей в то время продуктивной модели аббревиации, (ср. *г л а в к у с т п р о м*). Так, А. М. Селищев указывает, что «в связи с экономической и государственной системой советского правительства» образования с *г л а в -* – одни из наиболее распространенных²⁵. При этом *Толковый словарь языка Совдепии* фиксирует 57 лексем с компонентом *г л а в -* (тогда как с *ц е н т р о -* 27), что свидетельствует о продуктивности словообразовательной модели. *Г л а в п о л и т б о г о с л у ж е н и е* представляет собой сложное слово, состоящее из семантически взаимоисключающих компонентов и отражающее конфликт, описанный в фельетоне. Таким образом, создание окказиональной аббревиатуры, сочетающей несочетаемое, используется автором как прием, позволяющий сатирически соотнести нелепости нового языка с абсурдными реалиями новой действительности.

Наименования целого ряда значимых для эпохи нэпа организаций также имели форму сложносокращенных слов. Многие из них выступают в качестве тем или микротем публицистических текстов в цикле *Золотистый город*, опубликованном в газете «Накануне» в сентябре 1923

²⁴ А. М. Селищев, *Язык и революция...*, с. 199.

²⁵ Там же, с. 192.

года. Цикл, состоящий из тринадцати очерков, посвящен первой сельскохозяйственной выставке в СССР, открывшейся в августе 1923 года в Москве, в Нескучном саду. «Сооружение и открытие этой выставки подвело итог двухлетнему опыту новой экономической политики и одновременно было своего рода смотром советской архитектуры в Москве»²⁶.

В качестве наименований павильонов выставки и обозначений микротекста частотно использование сложносокращенного слова, которое, несомненно, является лексическим знаком эпохи, одним из слов-примет времени, например: *г о с с п и р т, н а р п и т*.

Павильон *Н а р п и т а*. В кольцевой галерее снаружи конечно, едят и пьют и подает «услугающий» в какой-то диковинной фуражке с красным ярлыком. Внутри, в стеклянном граненом павильоне, чинно и чисто. Диаграммы, масляными красками вдоль всей верхней части стены картины будущего общественного питания. Общественные кухни с наилучшим техническим оборудованием. Общественные столовые. Посередине сервирован стол. Так чисто, на красивой посуде будут есть, когда процветает «*N a r i t*»²⁷.

В данном авторском контексте в семантике слова *н а р п и т* актуализированы зрительные представления, создающие идеальную картинку места общественного питания. Изобразительный ряд, формируемый лексемами *стеклянный павильон, чисто, картины, сервирован стол, красивая посуда*, воплощает смыслы, которые должны быть ассоциированы со словом *н а р п и т*. В такого же рода контекст помещено и слово *г о с с п и р т*:

«*G o s s p i r t*». От легких растворителей масел, метиловых спиртов и ректификата к разноцветным 20-ти градусным водкам, пестроэтикетной башенной рябиновке-смирновке. Мимо плывет публика, и вздохи их вьются вокруг поставца, ласкающего взоры. Рюмки в ряду ждут избранных – спец-дегустаторов²⁸.

Слово *г о с с п и р т*, называя тему фрагмента, формирует вокруг себя группу лексем, представляющих данный фрагмент действительности. Одновременно ближайшее контекстуальное окружение создает ассоциативный ряд (*п у б л и к а п л ы в е т м и м о, в з д о х и и х в ь ю т с я...*, *р ю м к и ж д у т и з б р а н н ы х...*), иронически указывающий на дистанцию, отделяющую рядовых посетителей выставки от представленного на ней. Образ времени дополняется частотным употреблением фами-

²⁶ Б. С. Мягков, *Булгаковская Москва*, Москва 1993, с. 33.

²⁷ М. А. Булгаков, *Золотистый город*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 345.

²⁸ Там же, с. 342.

лии Троцкого: «Маленький бюст Троцкого, резные фигурные шахматы, сотни вещей и безделушек [...]. И всюду Троцкий, Троцкий, Троцкий. Черный бронзовый, белый гипсовый, костяной, всякий»²⁹. Таким образом, в семантике таких слов, как *г о с с п и р т*, *н а р п и т* и др. в изобразительном контексте оказываются выделены образные представления, актуальные для этих новых реалий.

В заголовок очерка, темой которого становится *М о с с е л ь п р о м*, автор поместил группу ассоциатов, связанных с представлением о нем: «Карамель, табак и пиво». Описание строится на основе рядов номинативных предложений, создания лексических рядов, последовательно дополняющих образ *М о с с е л ь п р о м а*:

Вот он *М о с с е л ь п р о м*. Грибом каким-то. Под шапкой надпись «Ресторан».

И со входа сразу охватывает сладкий запах карамели. Белые колпаки, снежные халаты. Мнут карамельную массу, машины режут карамельные конуса. На плитах тазы с начинкой. Барышни-зрительницы висят на загородке – симпатичный павильон! 2-я Государственная кондитерская фабрика имени П. А. Бабаева, бывшие знаменитые «Абрикосов и сыновья»³⁰.

Семантика сложносокращенных слов, служащих наименованиями новых советских организаций (*н а р п и т*, *г о с с п и р т*, *м о с с е л ь п р о м*), в публицистике М. А. Булгакова раскрывается с опорой на изобразительный контекст, активизирующий зрительные и ассоциативные представления, присущие референту.

Таким образом, публицистика М. Булгакова ярко демонстрирует бытование актуальных для языковой ситуации времени 1920-х годов сложносокращенных слов и буквенных аббревиатур, отражает тенденции их производства и функционирования, является живым речевым свидетельством новых явлений словаря. Использование данных слов автором, анализ контекстов их употребления расширяет представления о круге таких единиц, о семантических процессах, сопровождающих их вхождение в речевую практику, одновременно проявляя в авторском употреблении взгляд писателя на новую действительность и ее язык. Значительный пласт новой лексики, который составляли сложносочиненные слова и аббревиатуры, осмысливается и обыгрывается в идиолекте, позволяет создать яркий лексический портрет времени, дает информацию об эпохе.

²⁹ Там же, с. 342.

³⁰ Там же, с. 349.

*Андрей Петрович Романенко**

Россия

СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА У БУЛГАКОВА

Под семиотическим портретом литературного персонажа понимается его знаковая выраженность. Все детали портрета (внешность, костюм, манеры, поведение, речь и пр.) наделены характеризующими значениями, без которых эти детали становятся избыточными и ненужными. Некоторые из значений приобретают символические коннотации, которые можно назвать ключевыми знаками. Эти знаки могут иметь семиотическую природу, но в тексте они, разумеется, представлены вербально (если не считать изобразительных иллюстраций, музыкальных вставок и т. п.).

В статье речь идет не о конкретном персонаже, а об обобщенном образе нового (для старой интеллигенции и для Булгакова) или советского человека.

Булгаков внимательно всматривался в этого нового человека, пришедшего на смену представителям старой элитарной («буржуазной») культуры. Его интерес был окрашен иронией и даже сарказмом, так как

* Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и методики его преподавания Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского.

«новизна» советского человека представлялась писателю сомнительной, а вернее, внешней. Внутренне же люди остались теми же, с теми же, что и прежде, добродетелями и пороками. Об этом говорит Воланд, наблюдая за посетителями Варьете. В *Собачем сердце* выведен новый человек – Полиграф Полиграфович Шариков, внутренне оставшийся, несмотря на новую внешность и имя, Климом Чугункиным с добавлением некоторых черт дворянишки Шарика. Похожее представление о новом человеке находим, кстати, у М. Зощенко.

Портрет советского человека в текстах Булгакова представлен на языковом уровне ключевыми словами¹. Ключевые слова характеризуются символическим значением, дополнительным по отношению к основному, и бывают, по крайней мере, двух типов. Первый тип – слова, представленные в тексте эксплицитно, явно, как некие знаковые ярлыки. Они находятся «на поверхности» текста и легко опознаются реципиентом. Признаки таких слов были описаны Т. В. Шмелевой, назвавшей их ключевыми словами текущего момента (КСТМ)².

Ключевые слова второго типа представлены в тексте имплицитно, и они, как правило, не замечаются реципиентом. Эти слова как бы прячут символический компонент своего значения, они «мелькают» и кажутся обычными словами. По нашему мнению, их можно назвать архетипическими ключевыми словами³. Они не повторяют набор признаков КСТМ, хотя и имеют с ними много общего. Выделяются они путем многократного чтения текста, как бы «выходя наружу» из его глубины.

В текстах Булгакова представлены оба типа ключевых слов. Здесь обратим внимание только на ключевые слова, используемые для создания семиотического портрета советского человека, и более подробно остановимся на характеристике архетипических ключевых слов.

Ключевые слова первого типа давно были замечены и писателями – современниками Булгакова, и исследователями как слова, представляющие и символизирующие новый советский быт, культуру. Например, это детали костюма: кожаная куртка Швондера, рванина мимикрирующих Бегемота и Коровьева. Речевые детали – это возвратная форма «извиня-

¹ «КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА – слова и обороты, наиболее важные для смысла текста в целом, опорные слова текста, без которых он невозможен» (Т. В. Матвеева, *Полный словарь лингвистических терминов*, Ростов-на-Дону 2010, с. 145).

² Т. В. Шмелева, *Ключевые слова текущего момента*, «Colleqium» 1993, № 1.

³ А. П. Романенко, *Советская словесная культура: образ риторика*, Москва 2003; В. Н. Яшин, *Архетипические ключевые слова отечественной политической речи (советский и постсоветский периоды)*, Saarbrücken 2011.

юсь» вместо невозвратных; канцелярит Швондера или Квасцова-Коровьева и самые необыкновенные аббревиатуры (Главспимат, МАССОЛИТ, Главрыба и пр.); обращение «товарищ»; десемантизированные слова, например, «контрреволюция» (Шариков о театре: «Да дурака валяние... Разговаривают, разговаривают... Контрреволюция одна!»). Детали поведения: классовая ненависть – обличение Коровьевым иностранцев (в разговоре с Босым и в Торгсине), обличение Иваном Рюхина («кулачок, тщательного маскирующийся под пролетария») и т. п. Это слова и выражения, прямо характеризующие советскую жизнь, называющие новые реалии.

Архетипические ключевые слова называют реалии, существовавшие и до советской действительности, но чрезвычайно активизировавшиеся в ней. Поэтому в текстах Булгакова они довольно частотны. По нашему мнению, можно выделить, по крайней мере, три таких слова: «портфель», «кепка», «подштанники» (варианты: «кальсоны», «белье»). Можно, в принципе, ограничиться *Дьяволядой*, так как там представлены все ключевые слова, но для достоверности здесь рассмотрена вся сатирическая проза, а также черновики. Рассмотрим, символические коннотации их значений.

В ключевом слове «**портфель**» можно выделить следующие коннотации.

1) Власть, дающая право внедряться в жизнь окружающих:

Аллилуя. Ах ты! Ты кому же это говоришь, сообрази. Ты видишь, я с **портфелем**? Значит, [лицо] должностное, неприкосновенное. Я всюду могу проникнуть⁴.

Три года люди в серых шинелях и черных пальто, объединенных молью, и девицы с **портфелями** и в дождевых брезентовых плащах рвались в квартиру, как пехота на проволочные заграждения, и ни черта не добились. [...] Ровно через полчаса последовала очередная атака. [...] Двое были в сером, один в черном с рыжим **портфелем** (*Московские сцены*, т. 2, с. 291).

Шесть комнат остались у Николая Иваныча. Приходили и с **портфелями**, и без **портфелей** и ушли ни с чем (*Москва 20-х годов*, т. 2, с. 444).

Человек этот не расклеивал никаких афиш, а, зажав под мышкою **портфель**, прямо направился в клуб и спросил председателя правления. [...] – Так-с, – задумчиво сказал **портфель**, – а я вам тут бумажку привез, товарищ, что вы увольняетесь из заведующих клубом (*Говорящая собака*, т. 2, с. 431–432).

⁴ М. А. Булгаков, *Зойкина квартира*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 3, Москва 1992, с. 79. Далее в скобках указывается: заглавие, том и страницы данного издания.

Здесь ключевое слово дается даже в метонимическом употреблении. В восприятии героев романа портфель это также символ власти, вызывающий разные эмоции – уважения (Иван) и презрения (Маргарита):

Трамвай проехал по Бронной. На задней площадке стоял Пилат, в плаще и сандалиях, держал в руках **портфель**⁵.

Ей повезло в смысле шутки. Немедленно хлопнула дверь, ведущая в сад особняка, и на кирпичной дорожке появился добрый знакомый Николай Иванович, проживающий в верхнем этаже. Он возвращался с **портфелем** под мышкой. Чувствуя, что продолжает кипеть, Маргарита Николаевна окликнула его:

– Здравствуйте, Николай Иванович!

Николай Иванович ничего не ответил, прикипев на дорожке к месту.

– Вы болван, Николай Иванович, – продолжала Маргарита, – скучный тип. И **портфель** у вас какой-то истасканный...⁶

2) Высокий (государственный) статус, вызывающий уважение (не всегда искреннее) окружающих:

Последним на ходу вскакивает некто с **портфелем**. Физиономия настолько озабоченная, **портфель** настолько внушительный, взгляды настолько сосредоточенные, что сразу видно – не простой смертный, а выставочный (*Золотистый город*, т. 2, с. 346).

Шарик уподобляет надетый на него ошейник портфелю, так как на собаку уважаемого жильца швейцар смотрит с уважением, а дворовые собаки с завистью и ненавистью:

Федор-швейцар собственноручно отпер переднюю дверь и впустил Шарика, Зине он при этом заметил:

– Ишь каким лохматым обзавелся Филипп Филиппович! И удивительно жирный.

– Еще бы! За шестерых лопаает! – пояснила румяная и красивая от морозу Зина.

«Ошейник все равно что **портфель**», – сострил мысленно пес и, виляя задом, проследовал в бельэтаж, как барин.

Оценив ошейник по достоинству, пес сделал первый визит в главное отделение рая, куда до сих пор вход ему был категорически воспрещен, именно – в царство поварихи Дарьи Петровны (*Собачье сердце*, т. 2, с. 149).

⁵ М. А. Булгаков, *«Великий канцлер»: Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита»*, Москва 1992, с. 241.

⁶ Там же, с. 144.

3) Орудие защиты (Римский) или нападения (Варенуха-вампир):

Вцепившись в **портфель** влажными, холодными руками, финдиректор чувствовал, что, если еще немного продлится этот шорох в скважине, он не выдержит и пронзительно закричит (*Мастер и Маргарита*, т. 5, с. 149).

Он поднялся с кресла (то же сделал и финдиректор) и отступил от стола на шаг, сжимая в руках **портфель**. [...]

Римский слабо вскрикнул, прислонился к стене и **портфель** выставил вперед, как щит (*Мастер и Маргарита*, т. 5, с. 153–154).

Утрата портфеля – падение человека:

Черный человек внезапно побледнел, уронил **портфель** и стал падать набок... (*Собачье сердце*, т. 2, с. 207).

4) Средство отвлечения от неприятностей, положительная эмоция:

Чтобы забытья, развлечь себя, он решил заняться бумагами. **Портфель** он взял за угол, подвез к себе и вынул пачку документов⁷.

5) И, наконец, это ключевое слово, употребляемое несколько раз в одном отрывке, служит, кроме прочего, комическим средством:

Он кинулся к комоду, с грохотом вытащил ящик, а из него **портфель**, бесвязно при этом вскрикивая:

– Вот контракт... переводчик-гад подбросил... Коровьев... в пенсне!

Он открыл **портфель**, глянул в него, сунул в него руку, посинел лицом и уронил **портфель** в борщ. В **портфеле** ничего не было... (*Мастер и Маргарита*, т. 5, с. 101).

Таким образом, ключевое слово «портфель» – символ власти, официоза, канцеляризации жизни.

Ключевое слово «кепка» имеет другие коннотации, указывающие на демократизацию людей и их облика. Слово «кепка», в отличие от «кепи», квалифицируется в толковом словаре под редакцией Д. Н. Ушакова, вышедшем в конце 1930-х годов, как разговорное. Основные коннотации значения связаны со стилистической сниженностью, демократизацией советских людей (кепка противопоставлена «буржуазным» шляпам, картузам и пр.), распространенностью этого головного убора, свидетельствующей и о своеобразной моде (некоторую роль здесь, по-видимому, сыграла и кепка вождя).

⁷ Там же, с. 94.

1) В *Записках на манжетах* автор демонстрирует знаковый символический характер кепки: «На голове у меня **кепка**. Цилиндр мой я с голодухи на базар снес» (т. 1, с. 487).

Демократизм, пролетарская простота вышучивается обликом Бебетома:

Швейцар выпучил глаза, и было отчего: никакого кота у ног гражданина уже не оказалось, а из-за плеча его вместо этого уже высовывался и порывался в магазин толстяк в **рваной кепке**, действительно, немного смахивающий рожей на кота (*Мастер и Маргарита*, т. 5, с. 337).

2) Распространенность кепки, ее символическая коннотация «непренной принадлежности облика советского человека» показывается глазами Маргариты:

Под Маргаритой плыли крыши троллейбусов, автобусов и легковых машин, по тротуарам, сколько хватало глаз, плыли **кепки**, миллионы **кепок**, как показалось Маргарите. В **кепочной** реке вскипали изредка водоворотники. От реки отделялись ручейки кепок и вливались в огненные пасти универмагов и выливались из них. [...] Маргарита подумала, прицелилась, снизилась и на тихом ходу сняла с двух голов две **кепки** и бросила на мостовую. Первый, лишившись **кепки**, ахнул, повернулся в свою очередь прицелился, сделал плачущее лицо и ударил по уху шедшего за ним какого-то молодого человека⁸.

О значимости этого слова свидетельствует также метонимическое, как и в случае с «портфелем», его употребление: «Потная молодая личность в **кепке** все ставила по три копейки...». Далее метонимия: «кепка» (34), «кепочка» (5), «кепкины глаза», «кепкины руки»⁹.

Ключевое слово «**подштанники**» (варианты: «**кальсоны**», «**белье**») совмещает в своем значении коннотации современной власти человека из демократических масс и стилистическую сниженность вплоть до комической неприглядности и недопустимости гражданского обличия. Такая противоречивость способствует созданию комического эффекта.

1) Властные коннотации находим в *Дьяволяде*, где один из главных персонажей носит имя Кальсонер (а одна из героинь называет его «подштанниками лысыми»). Он – человек с портфелем и в кепке – издает следующее распоряжение:

⁸ Там же, с. 343–344.

⁹ М. А. Булгаков, *Таракан*, в кн.: он же, *Похождения Чичикова: Повести, рассказы, фельетоны, очерки 1919–1924 гг.*, Москва 1990, с. 290–294.

Главспимат сообщает запятая что всем машинисткам и вообще женщинам одновременно будут выданы солдатские **кальсоны** точка (*Дьяволиада*, т. 2, с. 13).

Квартирная власть человека пролетарского происхождения, который делает невыносимой жизнь соседям «происхождения сомнительного» и которому можно все: громко ругаться матом, пить самогон, буйствовать, играть на гармонике и т. д.:

Клянусь всем, что у меня есть святого, каждый раз, как я сажусь писать о Москве, проклятый образ Василия Ивановича стоит передо мною в углу. Кошмар в пиджаке и полосатых **подштанниках** заслонил мне солнце! Я упираюсь лбом в каменную стену, и Василий Иванович надо мной как крышка гроба (*Москва 20-х годов*, т. 2, с. 439).

2) Подштанники – неременная часть костюма, без брюк, но в подштанниках можно бежать за жалованьем:

Железнодорожник выскочил из теплой постели, и, топоча тапками в пол, завыл, как бесноватый:

– Где **подштанники**?! Марья, где мои **подштанники**?.. Ой, жалованье, Марья... **Подштанники**... Уедут!! [...]

– Зажигай свет! – стонал железнодорожник. – Ой, Марьюшка, зажигай, сквозь землю **подштанники** провалились!! [...]

– Свистит! – орал, как одержимый, железнодорожник, натягивая полосатые **кальсоны**. – Свистит, проклятый, ой, скорей!!¹⁰

3) Подштанники не только необходимы, они входят в перечень заветных мечтаний советского обывателя:

Затем события закрутились в сладостном тумане. Ежиков, сидя на диване, целовал мадам Мухину и излагал Илье Семеновичу свои желания. Оказалось, что он желает золотые часы, ехать в Крым, **фиолетовые кальсоны**, зернистую икру, идти на *Аиду*, бюст Льва Толстого, ковер, охотничье ружье, три комнаты с кухней, автомобиль... (*Серия ноль шесть № 0660243*, т. 2, с. 371–372).

4) Иван Бездомный в погоне за Воландом, то есть совершая нормальные для советского человека действия, оказывается в подштанниках, хотя это и противоречит общепринятым нормам гражданского общежития:

Он был бос, в разодранной беловатой толстовке, к коей на груди английской булавкой была приколоты бумажная иконка со стершимся изображением неизвестного святого, и в полосатых белых **кальсонах** (*Мастер и Маргарита*, т. 5, с. 63).

¹⁰ М. А. Булгаков, *Желанный платило*, в кн.: он же, *Похождения Чичикова...*, с. 581.

– Ты видел, что он в **подштанниках**? – холодно спрашивал пират.
 – Дв ведь, Арчибальд Арчибальдович, – труся, отвечал швейцар, – как же я могу их не допустить, если они – член МАССОЛИТа?
 – Ты видел, что он в **подштанниках**? – повторял пират.
 – Помилуйте, Арчибальд Арчибальдович, – багровея, говорил швейцар, – что же я могу поделывать? Я сам понимаю, на веранде дамы сидят...
 – Дамы здесь ни при чем, дамам это все равно, – отвечал пират, буквально сжигая швейцара глазами, – а это милиции не все равно! Человек в **белье** может следовать по улицам Москвы только в одном случае, если он идет в сопровождении милиции, и только в одно место – в отделение милиции! (*Мастер и Маргарита*, т. 5, с. 65).

– На каком основании я опять буду здесь? – тревожно спросил Иван.
 Стравинский как будто ждал этого вопроса, немедленно уселся и заговорил:
 – На том основании, что, как только вы явитесь в **кальсонах** в милицию и скажете, что виделись с человеком, лично знавшим Понтия Пилата, – вас моментально привезут сюда, и вы снова окажетесь в этой же самой комнате.
 – При чем тут **кальсоны**? – растерянно оглядываясь, спросил Иван.
 – Главным образом Понтий Пилат. Но и **кальсоны** также. Ведь казенное же **белье** мы с вас снимем и выдадим вам ваше одеяние. А доставлены вы были к нам в **кальсонах** (*Мастер и Маргарита*, т. 5, с. 91).

5) И, наконец, подштанники – символ крайней степени распушенности и безобразия:

Степа разлепил склеенные веки и увидел, что отражается в трюмо в виде человека с торчащими в разные стороны волосами, с опухшей, покрытой черной щетиною физиономией, с заплывшими глазами, в грязной сорочке с воротником и галстуком, в **кальсонах** и в носках (*Мастер и Маргарита*, т. 5, с. 77).

Степа открыл рот и в трюмо оказался в виде двойника своего и в полном безобразии. Волосы торчали во все стороны, глаза были заплывшие, щеки, поросшие черной щетиной, в **подштанниках**, в рубахе и в носках¹¹.

Чрезвычайно важной чертой рассматриваемых ключевых слов является их способность сочетаться в разных комбинациях, приводящая к нагнетанию семантического символизма.

Кепка и подштанники:

Распоряжались порядком верховые в **кепках**, с красными нарукавниками – повязками. Двух видел – у обоих из-под задравшихся брюк торчат завязки **подштанников**¹².

¹¹ М. А. Булгаков, «*Великий канцлер*»..., с. 54.

¹² М. А. Булгаков, *Под пятой: Мой дневник*, Москва 1990, с. 25.

Этот пример важен, так как изображены представители власти.

И тотчас неизвестный человек свалился как бы с потолка в залу. Был он в одних **подштанниках** и рубашке, явно поднятый с теплой постели, почему-то с **кепкой** на голове и с чемоданом в руках¹³.

– Куда ж тебя черт несет в одних **подштанниках**? – провизжала Аннушка, ухватившись за затылок. Человек в одном белье, с чемоданом в руках и в **кепке**, с закрытыми глазами ответил Аннушке диким сонным голосом:

– Колонка! Купорос! Одна побелка чего стоила. – И, заплакав, рявкнул: – Вон! (*Мастер и Маргарита*, т. 5, с. 286).

Кепка и портфель:

Знакомый боров, сдвинув **кепку** на затылок, пристроился к плетенке с провизией и уписывал бутерброды с семгой. Он жевал, но с драгоценным своим **портфелем** не расставался¹⁴.

Тогда Варенуха оставил телефон, нахлобучил **кепку**, схватил **портфель** и через боковой выход устремился в летний сад...¹⁵

Портфель и подштанники:

Фиелло жарил миндаль, и двое в багровом столбе пламени пили водку. Один был в безукоризненном фрачном одеянии, а другой в одних **подштанниках** и носках.

Через минуту к пьющим присоединился боров, но голая девчонка украла у него из-под мышки **портфель**, и боров, недопив стопки, взревев, кинулся отнимать¹⁶.

Проанализированные ключевые слова, с помощью которых Булгаков создал свой сатирический босячко-канцелярский портрет «нового», советского человека, представляют собой не случайный ряд, но систему, увиденную писателем. Разумеется, эти ключевые слова не исчерпывают полностью образ советского человека (даже в понимании Булгакова), но образуют некий символический каркас: кепка – подштанники – портфель + КСТМ.

Исходя из литературы вопроса и приведенных примеров, можно предположить, что любое знаковое произведение, понимаемое как текст, содержит в себе эксплицитно и имплицитно выраженные знаки, обладающие символическими коннотациями, в силу чего эти знаки становятся ключевыми для понимания и интерпретации текста.

¹³ М. А. Булгаков, «*Великий канцлер*»..., с. 158.

¹⁴ Там же, с. 147.

¹⁵ Там же, с. 279.

¹⁶ Там же, с. 150.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Юлия Вадимовна Николаева**

Италия

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. А. БУЛГАКОВА

Художественный мир М. А. Булгакова – от первых газетных фельетонов, почти ученической пробы пера, до бессмертного шедевра *Мастер и Маргарита* – подчиняется стихии смеха, то злобно-ироничного и беспощадного, то беззаботного и веселого, то фантастического и гротескного. Недаром сравнение М. А. Булгакова с М. Е. Салтыковым-Щедриным и Н. В. Гоголем стало в литературной критике общепринятым. Булгаков экспериментирует, сыплет анекдотами и каламбурами, умело играет стилем, пробует разные творческие манеры, не чуждаясь при этом пародии и острого политического гротеска. Писатель не жонглирует словами ради достижения чисто сценического эффекта. Его слово часто не описывает, не изображает предмет, а само становится предметом, новым явлением, новой реальностью и рождает многозначные внутритекстовые когезии, сложный подтекст, доступный только внимательному читателю.

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка на факультете философии, филологии, гуманитарных наук и востоковедения Римского университета «Ла Сапиенца».

Склонность писателя к языковой иронии и игре возможно зарождается еще в детские годы. Из недавно опубликованного семейного архива явствует, что в доме родителей Михаила Булгакова царил радостная, веселая атмосфера, и создавался этот настрой благодаря будущему писателю:

Мы любили шутить друг над другом (тон задавал старший брат), а шутки бывали острые и задевающие.

Мы выписывали «Сатирикон», активно читали тогдашних юмористов – прозаиков и поэтов (Аркадий Аверченко и Тэффи). Любили и хорошо знали Джерома Джерома и Марка Твена. Михаил Афанасьевич писал сатирические стихи о семейных событиях, сценки и «оперы», давал всем нам стихотворные характеристики, рисовал на нас и на себя самого карикатуры. [...] Многие из его выражений и шуток стали у нас в доме «крылатыми словами» и вошли в наш семейный язык¹.

Язык семьи Булгаковых отличался живостью, образностью и остроумием. В родном доме писателя преобладала тенденция к двустилистичности, в домашнем языке гармонично сочетались высокий стиль и просторечная стихия². Став зрелым мастером, Булгаков остается верен семейной традиции, и его проза поражает читателя своим стилистическим богатством, в ней непротиворечиво и естественно объединяются все пласты русского языка, от сниженного до высокого, а слово переливается в контексте тонкими оттенками смысла.

Языковые особенности прозы и драматургии М. А. Булгакова в последние годы привлекали внимание многих исследователей и неоднократно становились предметом диссертационных исследований. В поле зрения лингвистов находились особенности функционирования фразеологизмов в отдельных произведениях писателя, текстообразующее значение лексики и ее роль в создании авторской модальности, речь персонажей отдельных пьес Булгакова с точки зрения теории речевых актов, роль метафоры в процессе порождения текста и некоторые другие частные проблемы³. Однако характерная особенность булгаковского

¹ Е. А. Земская, *Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет*, Москва 2004, с. 87.

² Там же, с. 329, 330, 343.

³ М. Ю. Михальчук, *Фразеологические единицы как средство формирования идиостиля М. А. Булгакова*, Орел 2001; Н. В. Якимец, *Категория авторской модальности в функциональном аспекте (на материале «Театрального романа» М. А. Булгакова*, Нижний Новгород 1999; О. В. Волков, *Текстообразующие функции лексических средств в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Москва 2000; Е. В. Свиницкая, *Реализация художественно – эстетического потенциала лексики восприятия в романах М. А. Булгакова*, Самара 2004; Е. Д. Ревина, *Речевой акт и его репрезентация в драматургическом тексте (на материале пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных»)*, Череповец 2000;

идиостилия – склонность к языковой игре – не получила еще освещения в критической литературе⁴.

Можно выделить два подхода к трактовке понятия языковой игры: философский, обозначенный Л. Витгенштейном⁵, и собственно лингвистический, при котором рассматриваются все случаи «игры со словом», приводящей к разрушению автоматизма восприятия и актуализации языкового знака. Основоположник современной стилистики Шарль Балли отмечал, что «играя, говорящий большое внимание обращает на форму речи, а устремленность на сообщение как таковое и есть характеризующая черта поэтической функции языка»⁶. Сходное понимание языковой игры как «неканонического использования языковых единиц с установкой на эстетическое восприятие последних [...] (дабы) привлечь внимание к форме речи»⁷ характеризует работы Е. А. Земской, М. В. Китайгородской, Н. Н. Розановой, Т. А. Гридиной, В. З. Санникова и др. Санников подчеркивает, что «неканоничность» эта системна: языковая игра «основана на знании системы единиц языка, нормы их использования и способов творческой интерпретации этих единиц»⁸.

В языковой игре, как правило, используются метафоризация и перефразирование, переключения с буквального значения на переносное, соединение в одном контексте разнотильных элементов, нарушение правил привычной сочетаемости слов, словообразовательные механизмы, фоносемантические операторы (звуковой повтор и паронимическая аттракция, анаграммирование) и др. С помощью этих речевых приемов создается намеренное несоответствие между содержанием и формой его выражения, возникают два содержательных плана – на фоне ожидаемо-

Н. И. Маругина, *Метафора в процессах текстопорождения: на материале повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и ее переводов*, Томск 2005; Н. В. Головенкина, *Метафорическое моделирование действительности в художественной картине мира М. А. Булгакова*, Екатеринбург 2007.

⁴ Лишь один прием языковой игры, использованный в «закатном романе», был исследован в диссертации А. Э. Павловой *Фразеологические единицы как средство создания комического в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Кострома 2003.

⁵ Л. Витгенштейн, *Философские работы*, ч. 1, Москва 1994.

⁶ Ш. Балли, *Французская стилистика*, Москва 1961, с. 212. Ср. с пониманием поэтической функции языка в работе Р. Якобсона *Лингвистика и поэтика*, в кн.: *Структурализм: «за» и «против»*, Москва 1975, с. 193–230. Об игре с «формой речи» для усиления ее выразительности или для создания комического эффекта, в результате чего проявляется поэтическая функция языка см. также: Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова, *Языковая игра*, в кн.: *Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест*, отв. ред. Е. А. Земская, Москва 1983, с. 172–173.

⁷ Т. А. Гридина, *Языковая игра: стереотип и творчество*, Екатеринбург 1996, с. 4.

⁸ В. З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, Москва 2002, с. 15.

го значения, предсказуемого по законам нормативного языка, рождается новый комический смысл, и адресат текста переживает эффект обманутого ожидания или комический шок⁹. Читателя «теребят», призывают к внимательному чтению, ломается линейный характер текста, происходит приращение смысла. Двуплановость восприятия при создании комического эффекта, по словам Н. В. Гоголя, «углубляет предмет, заставляет выступать ярко то, что проскользнуло бы»¹⁰ незамеченным в серьезном контексте.

В данной статье мы рассмотрим, как Булгаков играет с языком и во имя чего он это делает.

В произведениях Булгакова заметна установка на самоценное, эстетически значимое слово. В своих поисках он неодинок, в них отражается общий «языковой вкус» начала XX века, стремление к нестандартному слову, свойственное поэзии символистов и «самовитому слову» футуристов, поэтике имажинистов и приверженцам орнаментальной прозы. В их произведениях слово перестает быть лишь «нейтральной средой или системой обозначений, сходных с словоупотреблением практического языка и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов»¹¹. Переставая быть только средством выражения, слово до известной степени становится целью, нарушается закон произвольности языкового знака, в художественном мире мотивированность языкового знака намеренно «обнажается», «оживает»¹², что явно диссонирует с общим фоном автоматизированного официального советского языка. Нарушается автоматизм восприятия, слово раскрывает свой богатый семантический потенциал, возникает необходимость читать «между строк», таким образом читатель вовлекается в коммуникативный процесс и выступает в роли сотворца. Текст становится семантически многомерным и своей диалогичностью противостоит одномерной монолитности официального дискурса.

Один из излюбленных комических приемов булгаковской прозы – «оживление» внутренней формы слова, буквальное прочтение пере-

⁹ Подробнее см.: там же, с. 20–23.

¹⁰ Н. В. Гоголь, *Театральный разъезд*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений*, т. 5, Москва 1949, с. 169.

¹¹ В. М. Жирмунский, *Вопросы теории литературы*, Ленинград 1928, с. 49.

¹² Н. А. Кожевникова, *Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой*, «Известия АН СССР. Серия литературы и языка» 1976, т. 35, № 1, с. 55–56; В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003, с. 264; З. С. Санджи-Гаряева, *Словотворчество А. Платонова*, в кн.: *Жизнь языка. Сборник статей памяти М. В. Панова*, научн. ред. Е. А. Земская и М. Л. Каленчук, Москва 2007, с. 379.

осмысленной в языке устойчивой метафоры или фразеологизма. Как отмечают исследователи современного русского языка, это один из методов карнавализации языка¹³. В завязке романа *Мастер и Маргарита*, в стилистически сильной позиции, Иван Бездомный и Берлиоз, словно предвосхищая появление шайки Воланда в Москве, часто чертыхаются, произнося и думая «черт», «бросить все к черту», «а какого черта ему надо», «вот черт его возьми». Когда клетчатый неожиданно соткался из воздуха перед глазами председателя МАССОЛИТА, тот, не ведая, что творит, очень точно охарактеризовал это странное видение: «Фу ты **черт!** – воскликнул редактор, – ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва удар от жары не сделался!»¹⁴. Чуть раньше Берлиоза посещает необъяснимый сильный страх, и он решает: «Пожалуй, пора **бросить все к черту** и в Кисловодск»¹⁵. Обыгрыванием этого фразеологизма заканчивается эпизод на Патриарших: как и предрекает Воланд, Берлиоз почти бросается под трамвай, таким образом устойчивое словосочетание по велению нечистой силы получает едва ли не буквальное прочтение. Фразеологизм приобретает текстопорождающее значение, становится микроэлементом, поддерживающим развитие сюжета на уровне микросемантики.

Ключевой эпизод первой евангельской главы – разговор Иешуа с Понтием Пилатом, предшествующий вынесению окончательного приговора – также строится на словесной игре, с помощью которой «оживают» привычные стершиеся образы:

– [...] ею (жизнью) клясться самое время, так как она **висит на волоске**, знай это.

– Не думаешь ли ты, что ты ее **подвесил**, игемон? – спросил арестант. – Если это так, ты очень ошибаешься.

Пилат вздрогнул и ответил сквозь зубы:

– Я могу **перерезать** этот **волосок**.

– И в этом ты ошибаешься [...] согласишься, что **перерезать волосок** уж наверно может лишь тот, кто **подвесил**?

– Так, так, – улыбнувшись, сказал Пилат, – теперь я не сомневаюсь в том, что праздные зеваки в Ершалаиме ходили за тобою по пятам. Не знаю, кто **подвесил твой язык, но подвешен он хорошо**¹⁶.

¹³ В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова, *Старые мехи и молодое вино: Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века*, Санкт-Петербург 2001, с. 21–26.

¹⁴ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в 8-ми томах*, т. 5, Санкт-Петербург 2002, с. 100. Здесь и далее выделения мои. – Ю. Н.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, с. 120.

Сложная языковая игра построена на внутренней форме двух фразеологизмов «висеть на волоске» и «у кого-то язык подвешен». Создается образ подвешенности человеческой души, судьбы или жизни, восходящий к древним мифам. И на сей раз чрезвычайно значимая для сюжета и для композиции романа сцена, предвещающая трагический конец Христа и в миниатюре обрисовывающая психологический портрет антагонистов, пронизана внутритекстовыми когезиями, нарочитыми повторами, с помощью которых языковой знак обретает мотивированность. По крупицам, начиная с причудливого наложения друг на друга мельчайших единиц смысла, отталкиваясь от актуализированных в процессе каламбурного обыгрывания виртуальных и скрытых сем, закладываются важнейшие сквозные мотивы книги – мотив судьбы и ее предначертанности.

В булгаковской прозе буквальное прочтение метафоры – не редкость. Во время сеанса черной магии в московском Варьете материализуется прямое значение, на котором строится фразеологизм «оторвать голову». В ответ на реплику с галерки «Голову ему оторвать!» кот Бегемот действительно сорвал голову конференсье Бенгальского и показал ее публике. В фельетонах 1920-х годов актуализируется значение фразеологизма «креста на ком-то нет», указывающего на бессовестного, лишённого стыда и совершающего неблаговидные поступки человека. В тексте обыгрывается прямой смысл – человек, не носящий нательного креста: «– **Крест-то на тебе есть?** – Нет. Я в Союзе безбожников»¹⁷.

В начале повести *Собачье сердце* мы читаем, что «**отчаяние повалило**»¹⁸ пса в подворотне. Подобное словосочетание несколько режет слух, кажется неоправданной гиперболой. В нормативном русском языке слово «отчаяние» обычно используется с глаголами: **прийти, впасть в ~, повергнуть в ~, привести в ~, наступает, подступает ~, охватывает, одолевает ~**¹⁹. Для обозначения крайней степени утомленности существует выражение **валиться с ног от усталости**. От контаминации с ним рождается булгаковский образ, буквальность которого не поддается сомнению. Через несколько абзацев появляется описание, из которого следует, что охваченная отчаянием собака действительно валялась на земле: «Пес собрал остаток сил и в безумии пополз из подворотни на тротуар»;

¹⁷ М. А. Булгаков, *Москва красная*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, (2004), с. 487.

¹⁸ М. А. Булгаков, *Собачье сердце*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 222.

¹⁹ *Словарь современного русского литературного языка в 17-ти томах*, отв. ред. В. И. Чернышев и др., Москва – Ленинград 1950–1965 (далее – БАС), т. 8, (1959), с. 1686–1687; т. 10, (1960), с. 60.

«Пес полз, как змея, на брюхе, обливаясь слезами»²⁰. Промерзший голодный Шарик, валяющийся в подворотне в морозную метельную ночь, подобострастно подползает к своему «властителю» и «благодетелю»²¹ профессору Преображенскому за куском колбасы. Запоминающийся гротескный образ по контрасту противопоставлен торжествующему пролетарию Шарикову. Для создания этого контраста Булгаков не скупится на преувеличения.

Другой прием языковой игры строится на многозначности слов. Например, в одном контексте используется слово в прямом и переносном значении:

Но тогда, в 1922 году, в лифтах могли ездить только **люди с пороком сердца**. Это во-первых. А во-вторых, лифты не действовали. Так что и лица с удостоверениями о том, что у них есть порок, и лица с **непорочными сердцами** (я в том числе) одинаково поднимались пешком на 6-й этаж²².

В близком контексте встречается один и тот же корень в разных значениях: историк – как ученый, изучающий прошлое человечества, и история как событие, происшествие, случай, скандал (ср. влипнуть в историю, забавная история, темная история и т. д.). Появление подобного каламбура в разговоре на Патриарших прудах, когда загадочный иностранец представляется своим собеседникам, сразу задает двойную перспективу романа, развивающегося в московских главах как нашумевшее скандальное происшествие, и параллельно в иерусалимских главах – как история вселенского масштаба:

– [...] Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист.

– А-а! Вы **историк**? – с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз.

– Я – **историк**, – подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: – Сегодня вечером на Патриарших прудах будет интересная **история**!²³

В этом же разговоре Воланд, предсказывая Берлиозу скорую смерть под колесами трамвая, подчеркнуто играет словами «управлять» – «управиться». Он задается вопросом о том, «кто управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле», и увещательным

²⁰ М. А. Булгаков, *Собачье сердце*..., с. 223, 224.

²¹ Там же, с. 224.

²² М. А. Булгаков, *Трактат о жилище*, в кн.: он же, *Собрание сочинений*..., т. 1, (2002), с. 342.

²³ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 123.

тоном предупреждает московского редактора, что если человек вдруг поскользнется и попадет под трамвай, разумно предположить, что «управился с ним кто-то совсем другой». Так на фоне постоянного повторения привычного значения «регулировать, направлять и определять чьи-то поступки, мысли, поведение, взгляды» в конце пассажа неожиданно под странный смешок сатаны возникает семантика жестокого применения силы, наказания, расправы.

В двенадцатой главе *Мастера и Маргариты* феномен многозначности обыгрывается самим ходом повествования: во время спектакля скорее происходит не объявленное в подзаглавии разоблачение черной магии, на котором настаивают конферансье Бенгальский и председатель акустической комиссии московских театров Семплеяров, а разоблачение, обнажение, раздевание зрительниц. Спектакль в Варьете заканчивается живой метафорой, с помощью которой восстанавливается внутренняя форма слова.

Порой автор заведомо прибегает к двусмысленности, предоставляя самому читателю выбрать из двух возможных вариантов правильное прочтение:

Гроза бушевала с полной силой, вода с грохотом и воем низвергалась в канализационные отверстия, [...] с крыш хлестало мимо труб, из подворотен бежали пенные потоки. Все живое **смылось** с Садовой, и спасти Ивана Савельевича было некому. Прыгая в мутных реках и освещаясь молниями, бандиты доволокли полуживого администратора до дома номер 302-бис, влетели с ним в подворотню [...] ²⁴.

С одной стороны, описание грозы предполагает, что бурные потоки воды смыли, снесли с улиц грязь. Но возможна и другая интерпретация: неоткуда было ждать спасения от преследователей, потому что все люди, все живое смылось, убежало с Садовой улицы.

Комический эффект создается и при использовании многозначного слова в неожиданном для данного контекста значении. В повести *Собачье сердце* рассказывается, как, попав в кабинет профессора Преображенского, собака замечает огромное чучело совы: «Нет, это не лечебница, куда-то в другое место я попал, – в смятении подумал пес и привалился на ковровый узор у тяжелого кожаного дивана, – а **сову эту мы разьясним...**» ²⁵. Для современного читателя последние слова звучат несколько странно. «Разьяснить кого-то» в значении «вывести на чистую воду», «вскрыть подлинную сущность» и, наконец, «раскрыть шпиона»

²⁴ Там же, с. 224.

²⁵ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 233.

в наши дни устарело, но во времена Булгакова находилось в активном употреблении. Нельзя не заметить тонкую иронию автора, который, характеризуя Шарика накануне его превращения в пролетария, показывает, что собака уже начинает мыслить «пролетарскими категориями» и в посленэповской Москве с подозрением выискивает шпионов. То ли побеждает охотничий инстинкт Шарика, то ли пробуждающееся в нем пролетарское сознание берет верх над осторожностью прислуги, и не проходит недели, как собака раздирает в клочья сову. Деталь эта весьма значима и для создания зооморфно-гротескной атмосферы, пронизывающей всю повесть, и для точной психологической и идеологической характеристики будущего развязного пролетария Шарикова.

Играя с языковым знаком, Булгаков часто разрушает каноническую форму фразеологизмов²⁶: «открыл на Тверской кафе на **русскую** ногу с немецкими затеями» вместо «на широкую ногу»; «уволить **обоих к свиным**» вместо «чертям собачьим»; «уехал **куда-то** на куличики» вместо «к черту на куличики»²⁷; «бездетные дамы с ума сошли **и идут**»; «ни **пса** не видно» вместо «ни зги не видно»; «мне он совершенно не нужен, ну его **ко всем свиным**» вместо «ну его ко всем чертям»²⁸; «слышали, товарищи, звон, да не знаете, **кто такой лорд Керзон**» вместо «да не знаешь, где он»; «дьякон [...] он в аду [...] в **гигиене** огненной» вместо в «геене огненной»; «сорвешь **цвет** удовольствия» вместо «срывать цветы удовольствия»; «по спине прошел мороз **градусов на пять**»; «сидел **пьяный, как дым**» вместо «пьяный в дым»; «чувствует себя, как рыба **в море**» вместо «как рыба в воде»²⁹; «**головная Степина каша**» вместо «в голове у Степы была каша»³⁰. Лексическое расширение фразеологизмов, зачастую возвращает им прямой смысл: «Подать мне сюда Ляпкина-Тяпкина! **Срочно! По телефону подать!**»; «Чичиков валялся у меня в ногах, и рвал не себе волосы и *френч*»³¹.

²⁶ Прием разрыва формы присущ не только языковому творчеству. Многие направления в искусстве можно осмыслить именно как разрушение стереотипной формы, например, кубизм, соцарт, постмодернизм, концептуализм и т. д. Разрыв формы часто используется и в современной русской поэзии столь непохожими друг на друга авторами как С. Гандлевский, Т. Кибиров, Д. Пригов, И. Иртеньев, Л. Рубинштейн и др. См. подробнее: О. И. Северская, «Языковые игры» *современной поэзии*, «Общественные науки и современность» 2007, № 5, с. 159–168.

²⁷ М. А. Булгаков, *Похождения Чичикова*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 20, 29, 30.

²⁸ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 272, 291, 313.

²⁹ М. А. Булгаков, *Москва краснокаменная...*, с. 363, 414, 432, 444, 457, 489.

³⁰ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 183.

³¹ М. А. Булгаков, *Похождения Чичикова...*, с. 32, 33.

Общеизвестно, что в языковом знаке план выражения и план содержания связаны, как две стороны одного листа, и посему шутивное жонглирование формой оборачивается неизбежным изменением смысла. Булгаков несомненно делает ставку на «эффект обманутого ожидания», дабы вызвать смех противоречием между привычной формой фразеологизма и неожиданной новой, между обычно связанным с фразеологизмом значением и новым контекстуальным значением³². Как отмечал Ш. Балли, из-за частого употребления экспрессивных знаков они со временем утрачивают свою экспрессивность, теряют свою энергию³³. При разрушении клишированной формы, при ее искажении происходит

[...] своего рода актуализация, и тем самым как раз возвращение энергии или [...] говоря точнее – ее освобождение. В этом понимании разрушение клише оказывается вполне содержательным прагматическим актом. В каждом таком акте фактически сосуществуют два языковых знака. Некое клише (естественно, вместе с полным набором семантических компонентов, включая стандартные условия употребления) присутствует имплицитно, т. е. подразумевается. Эксплицитно же присутствует его искажение: некая новая форма³⁴.

При этом разрушение клише всегда предполагает прямую апелляцию к адресату, а это значит, что читатель вольно или невольно вовлекается в активный процесс коммуникации, ибо без его участия создание нового смысла невозможно.

Энергия разрыва эксплуатируется Булгаковым и при нарушении нормативной сочетаемости слов. Всякое слово можно представить как знак, складывающийся из монем, которые, в свою очередь, предопределяют его синтагматические связи³⁵. Синтагматические цепочки строятся по правилам семантического согласования, т. е. способности слов находиться рядом друг с другом только в том случае, если в их семной структуре повторяется хотя одна «частица смысла», иными словами, сема³⁶.

³² Этот прием использовали многие писатели – современники Булгакова. Подробнее см.: Е. А. Земская, *Речевые приемы создания комического в советской литературе*, в кн.: *Исследования по языку советских писателей*, научн. ред. С. Г. Бархударова и В. Д. Левина, Москва 1959, с. 254–255.

³³ Ch. Bally, *Le langage et la vie*, Paris 1926, с. 179.

³⁴ М. А. Кронгауз, *Речевые клише: энергия разрыва*, в кн.: *Лики языка. Сборник статей к 45-летию научной деятельности Е. А. Земской*, отв. ред. М. Я. Гловинская, Москва 1998, с. 187.

³⁵ T. De Mauro, *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Roma – Bari 2000, с. 36–42.

³⁶ Подробнее о семантическом согласовании и особенностях лексической сочетаемости см. В. Г. Гак, *К проблеме семантической синтагматики*, в кн.: *Проблемы структурной*

Среди современников Булгакова прием «обновления привычных словесных сцеплений»³⁷, «размыкания установившихся синтагм»³⁸ активно использовали в своем творчестве И. Ильф, Е. Петров и А. Платонов, при этом авторы *Золотого теленка* достигали острого комического эффекта, а у Платонова непривычная сочетаемость «сгущала смысл» сказанного и зачастую загадывала читателю неразрешимые загадки. В любом случае внимание читателя приостанавливается на непривычном словосочетании, затем крупинки смысла, возможные предположения складываются в новую сумму значений. Булгаковские нестандартные синтагматические новообразования прокладывают дорогу напрямик там, где литературный язык идет в обход, вбирают в себя значение нескольких нормативных языковых сочетаний, сопрягают воедино несколько разделенных смыслов, насыщая их новыми семантическими оттенками. Например, предложение «Боже мой, на кого же ты **нанесла меня**, собачья моя **доля**?»³⁹ представляет собой сплав, как минимум, следующих смыслов: а) судьба воспринимается как неостановимая сила и б) уподобляется самой природе⁴⁰, в) собака чувствует себя игрушкой в руках судьбы⁴¹ и г) будущее

лингвистики 1971, отв. ред. С. К. Шаумян, Москва 1972, с. 367–395; И. А. Мельчук, *Опыт теории лингвистических моделей «СМЫСЛ – ТЕКСТ». Семантика, синтаксис*, Москва 1974; Ю. Д. Апресян, *Избранные труды*, т. 1: *Лексическая семантика (синонимические средства языка)*, Москва 1995, с. 63–65; Д. О. Добровольский, *Лексическая сочетаемость в диахронии (к динамике узусных норм)*, в кн.: *Русский язык сегодня*, т. 2: *Активные языковые процессы конца XX века*, отв. ред. Л. П. Крысин, Москва 2003, с. 125–134; Л. Н. Иорданская, И. А. Мельчук, *Смысл и сочетаемость в словаре*, Москва 2007.

³⁷ Р. А. Будагов, *Наблюдения над языком и стилем И. Ильфа и Е. Петрова*, «Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук» 1946, вып. 10, с. 226.

³⁸ Е. О. Толстая-Сегал, *О связи низших уровней текста с высшими*, «Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University» 1978, vol. II, с. 186, 193; см. также об особенностях синтагматической сочетаемости у Платонова: М. Ю. Михеев, *В мир Платонова через его язык*, Москва 2003, с. 54–77.

³⁹ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 226.

⁴⁰ Глагол «нанести» в значении «принести, донести, столкнуть» отличается сильными семантическими ограничениями: преимущественно используется с субъектами или актантами (в безличных конструкциях), означающими природные явления (метель, ветер, течение реки), напр., «течением воды лодку нанесло на мель» – БАС, т. 7, (1958), с. 351–352.

⁴¹ Слово «доля» в русском языке многозначно: с одной стороны, это часть, квота (от «делить»), с другой стороны, судьба. В многозначности прослеживается этимология слова, хранящая память об общих для многих индоевропейских народов древних поверьях, согласно которым верховные божества (мойры у греков, Кармента у римлян, скандинавские норны и валькирии, англосаксонские вирды и т. д.) дают человеку его жизненную участь, место, часть, долю, предопределяя его жизненный путь. Смертные не могут не принять выделенную им участь (Т. В. Топорова, *Семантическая структура древнегерманской модели мира*, Москва 1994; *Мифы народов мира. Энциклопедия в двух*

представляется ей в мрачном свете (по аналогии с фразеологизмом «собачья жизнь»).

У Булгакова подобные «сгустки смысла» встречаются довольно часто: «дохлое мясо» (дохлым может быть только животное)⁴²; «холостой пес», «пес затуманился» вместо «сознание пса затуманилось»; «вышвырнул одним комком содержимое рюмки себе в горло» (швырять можно предметы, комкать бумагу или ткани, но не жидкости); «божество вооружалось маленьким сверкающим ножиком и тихонько резало» (в русском языке слово «божество» не может сочетаться с глаголами активного действия)⁴³; «общипанные машины» (общипанной может быть курица, а машина – помятой); «тотчас получилось возмездие» вместо «его настигло возмездие»; «личность швырнула глазом вправо и влево», «личность опытным глазом смерила барышню» (слово «личность» сочетается только со статичными глаголами); «мать кооперативная»; «годовщина произошла» вместо «наступила годовщина»⁴⁴.

Порой писатель оставляет за читателем право окончательного выбора при интерпретации смысла. Например, во фразе «Военная выправка выпирала из человека»⁴⁵ предполагается, что молодцеватая осанка этого человека сразу бросалась в глаза? Или имеется в виду, что персонаж был столь мускулист, что одежда была ему тесна? Когда мы читаем «джентельмен иностранного фасона»⁴⁶, следует ли просто понимать, что он был иностранцем? Или здесь содержится также намек на иностранную одежду? «Отчаянный бок»⁴⁷ Шарика, обваренный кипятком, передает общее отчаяние собаки или, по аналогии с «отчаянным положением», в сжатой форме означает тяжелую неизлечимую рану?

Это не единственные парадоксы лексической референции у Булгакова. В его художественном мире не должно никого удивлять, что люди не признают никакого осмысленного значения за словами, рожденными новым советским строем, противопоставляя им простой здравый смысл:

томах, главн. ред. С. А. Токарев, Москва 1994, т. 2, с. 472). Может быть, именно поэтому в синтагматике русской фразы «доля» никогда не выступает в качестве субъекта при глаголах активного действия, нормативным являются сочетания «мне досталась такая доля, на ее долю пришлось много испытаний» (В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х томах*, т. 1, Москва 1989, с. 463–464; БАС, т. 3, [1954], с. 951–954).

⁴² М. А. Булгаков, *Похождения Чичикова...*, с. 25.

⁴³ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 220, 237, 247, 259.

⁴⁴ М. А. Булгаков, *Москва краснокаменная...*, с. 346, 425, 440, 442, 504, 521.

⁴⁵ Там же, с. 419.

⁴⁶ Там же, с. 346.

⁴⁷ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 226.

– Контрреволюционные вещи вы говорите, Филипп Филиппович, – шутливо заметил тятнутый, – не дай бог вас кто-нибудь услышит!

– Ничего опасного! – с жаром возразил Филипп Филиппович. – **Никакой контрреволюции!** Кстати, вот еще слово, которое я совершенно не выношу. Абсолютно неизвестно – что под ним скрывается? Черт его знает! Так я и говорю: никакой этой самой контрреволюции в моих словах нет. В них здравый смысл и жизненная опытность⁴⁸.

Высмеивание советских реалий и нового советского языка – это еще один пласт комического в произведениях Булгакова. Этот язык ему чужд, он относится к нему с иронией отстранения. Советский новояз оценивается как язык непонятный: «Серый забор. На нем афиша. Огромные яркие буквы. Слово. Батюшки! Что ж за слово-то? Дювлам. Что ж значит-то? Значит-то что?» (*Записки на манжетах*)⁴⁹. В Москве эпохи Ивана Грозного никто не понимает речь Бунши, насыщенную советской общественно-политической лексикой и канцеляризмами⁵⁰.

Советским штампам возвращается их прямой смысл: так, лозунг «повернуться лицом к деревне» легко узнается в игре слов: «Сергеев, впад в иступление и забывчивость, повернулся к деревне не лицом, а совсем противоположным местом»⁵¹.

Объектом языковой игры становятся не только отдельные языковые знаки, но и целые тексты и жанры. Пародией на советские анкеты является анкета Чичикова, из которой явствует, что до революции он занимался скупкой мертвых душ, относится к воинской повинности «ни то ни се, ни черт знает что», принадлежит к партии сочувствующих (а кому – неизвестно)⁵² и т. д. И при такой анкете он начинает служить на советское государство! Бесчисленные советские справки пародируются в удостоверении, выданном после бала у сатаны Николаю Ивановичу: в мастерски воспроизведенный канцелярский стиль врывается просторечное «уплочено», на справке отсутствует число, ибо «с числом бумага станет недействительной»⁵³.

Церковный и советский дискурс гротескно противопоставляются друг другу в одном из ранних фельетонов Булгакова, *Главполитбогослу-*

⁴⁸ Там же, с. 252–253.

⁴⁹ Цит. по: Н. А. Кожевникова, *Язык советского общества в изображении М. А. Булгакова*, в кн.: *Лики языка...*, с. 166.

⁵⁰ Там же, с. 166–167.

⁵¹ М. А. Булгаков, *Москва краснокаменная...*, с. 462.

⁵² М. А. Булгаков, *Похождения Чичикова...*, с. 28.

⁵³ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 445.

жение, в самом названии которого уже обыгрывается взаимопроникновение двух дискурсов – антагонистов:

- Эх, – вздохнул дьякон [...] – Благослави, владыка!
- Пролетарию нечего терять, кроме его оков!
- Всегда, ныне и присно и во веки веков, – подтвердил отец настоятель, осеняя себя крестным знамением. [...]

Урок политграмоты кончился мощным пением *Интернационала* и ектении:

- Весь мир насилья мы разрушим до основания, а затем...
- Мир всем! – благодушно пропел настоятель⁵⁴.

Языковая игра является неотъемлемой чертой идиостиля М. Булгакова. Ее основными приемами являются «оживление» внутренней формы знака, обыгрывание многозначности слов, изменение канонической формы фразеологизмов, нарушение нормативной сочетаемости слов, игра на референциальной неопределенности языкового знака, а также высмеивание советского новояза во всех его проявлениях – от отдельных слов и клише до употребления в одном контексте онтологически несопоставимых стилей, пародирования отдельных текстов и жанров вплоть до признания общей семантической опустошенности этого языка. Следует ли видеть в этом проявление «стилистического гурманства», «одну из форм эскапизма»⁵⁵, как полагал И. Бродский? Или целесообразно признать, что перед нами осознанный художественный прием, придающий тексту дополнительную глубину? Вдумчивое чтение булгаковских произведений предполагает не только наслаждение авторской веселой «игрой с языком», но и умение найти в ней дополнительный ключ к мировидению писателя. Утонченная словесная игра ломает одномерную линейность текста, создает неповторимые конгломераты смыслов, обогащающих привычный семантический потенциал слова. Текст становится многослойным, и в одном контексте порой причудливо сочетаются взаимоисключающие смыслы, происходит приращение, сгущение смысла. В микросемантике текста рождаются и поддерживаются сквозные мотивы булгаковских произведений, и словесная игра зачастую становится своеобразным средством развертывания и прогнозирования сюжета.

⁵⁴ М. А. Булгаков, *Москва краснокаменная...*, с. 415.

⁵⁵ И. Бродский, *Предисловие*, в кн.: А. Платонов, *Котлован*, Анн Арбор 1973, с. 5.

*Ирина Сергеевна Выходцева**
*Лариса Петровна Прокофьева***

Россия

**ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ
ЛЕКСИЧЕСКОЙ И ФОНЕТИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ОБРАЩЕНИЙ В ПОВЕСТИ
М. А. БУЛГАКОВА СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ)**

Интерпретация как инструмент человеческой практики в филологической науке всегда оставалась в фокусе интереса исследователей как в теоретическом, так и сугубо практическом аспектах, хотя общеприемлемого определения ей до сих пор еще не дали. Особенно много попыток дефиниции понятия предпринято при работе с художественным текстом, что понятно и объяснимо: ежедневно именно такая интерпретация возникает во время любого непрофессионального чтения и связывается с общим впечатлением от прочитанного. Она стала основой школьного прочтения литературного произведения¹. Сложности возникают, когда

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и культуры речи Саратовского государственного аграрного университета.

** Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского языка как иностранного Саратовского государственного медицинского университета им. В. И. Разумовского.

¹ Лингвистический (шире – филологический) анализ текста с начала 1990-х гг. вошел составной частью в программы средней (полной) школы и филологических факультетов вузов России. Часть С Единого госэкзамена (ЕГЭ) в первые годы введения данной

к «впечатлению» присоединяется «знание» (моделей, методов, приемов, способов вычленения смыслов), в конечном итоге ставящее своей целью реконструкцию художественной модели мира. И здесь вопросов больше, чем ответов.

Лингвистический анализ, который правильнее было бы назвать лингвистической интерпретацией, получил значительное развитие в современной филологии. По словам В. З. Демьянкова,

При интерпретации на текст накладываются не готовые, а конструируемые параллельно гипотезы. Интерпретация как таковая нацелена на модифицирование внутреннего мира субъекта, а анализ – на само выражение, на его преобразование или оценку².

Подобных гипотез накопилось великое множество, стратегия изучения текстов ориентирована на все более глубокое погружение в направлении наименее осознаваемых уровней: мифологических, экстралингвистических, собственно языковых, ритмических, фоносемантических и т. д. И тут перед исследователем встает вопрос: «А что же, собственно говоря, он планирует получить в результате интерпретации?». А. А. Потебня писал: «Кто разъясняет идеи, тот предлагает свое собственное научное или поэтическое произведение»³. А М. Эпштейн настаивал, что «Интерпретация основана на принципиальной „открытости“, многозначности художественного образа, который требует неограниченного множества толкований для полного выявления сути»⁴. И тот и другой подход не противоречат главному – в процессе интерпретации выявляются как заложенные при рождении текста авторские смыслы, так и актуальные для исследователя личностные смыслы, predeterminedенные конвенциями эпохи в обществе.

Специфика современного этапа развития отечественной лингвистики позволяет не только обновить подходы к изучению традиционных объектов анализа, но и выдвинуть в качестве новых объектов феномены синкретического свойства, находящиеся на пересечении различных областей знания. С этой точки зрения значительный интерес представляет исследование лингвофоносферы в соединении со сферой визуального восприятия, так как именно там гипотетически заключены самые

системы (2004–2007) также предполагала упрощенный, но все-таки анализ художественного или публицистического текста.

² В. З. Демьянков, *Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ*, Москва 1989, с. 6.

³ А. А. Потебня, *Эстетика и поэтика*, Москва 1976, с. 331.

⁴ М. Эпштейн, *Краткая литературная энциклопедия*, т. 9, Москва 1978, с. 330.

древние (изначальные, отприродные) связи между формой языкового знака и его содержанием. Наши экспериментальные исследования звуко-цветовых ассоциаций в разных языках позволили утверждать, что любой язык обладает глубинной цветовой матрицей, зафиксированной национальной протосистемой таких ассоциаций, причем набор ведущих цветов не только социально и культурно детерминирован, но и отражает картину мира на уровне фоносемантики. Вероятно, значимость цветов (равно как и связанных с ними эмоций) варьируется в зависимости от национального языка. Поэтому выявление специфических систем цветовой символики звука позволяет дополнить складывающиеся знания об обобщенной картине мира еще одной важной составляющей, зафиксированной в языке.

Разработанная и уточненная в последние десятилетия методика фоносемантического анализа дает возможность обнаружить глубинные смыслы, заложенные на звуковом (и шире – фоносемантическом) уровне. Здесь исследователь может считывать кодировки авторского бессознательного / подсознательного, несущие информацию о тексте, об авторе, о времени. Думается, что соединение традиционного лексического анализа и возможностей фоносемантики может дать импульс для изучения взаимоотношения эксплицитных и имплицитных связей, которые оказываются зачастую значимыми в оценке смысловой насыщенности текста.

Повесть М. Булгакова *Собачье сердце* предоставляет исследователю уникальную возможность рассмотреть в речи персонажей столкновение «старого, традиционного» и «нового, советского», культуры и бескультурия, причем в крайних позициях (Преображенский – Швондер). Речь героев четко разделена по образовательному уровню и социальному положению. На эту особенность указывают все исследователи творчества М. Булгакова, если даже не останавливаясь на анализе языка персонажей, то обязательно констатируя разницу между ними. Нас же заинтересовала возможность фиксации смыслов и их интерпретация на ограниченном лексическом отрезке (однако играющем огромную роль в характеристике персонажей и времени в целом), каким является обращение. Сформулируем гипотезу о существовании / отсутствии своеобразной кодировки идеологических установок в тексте на разных уровнях – лексическом (сознательном) и фоносемантическом (в большей степени подсознательном и бессознательном). Для ее проверки проведен трехэтапный эксперимент, в ходе которого использовались 1) методика лексико-семантического анализа, 2) компьютерная программа фоносемантического анализа,

3) аудиторский эксперимент по восприятию обращений, одновременно шло сравнение, сопоставление, анализ всех полученных данных.

На первом этапе методом сплошной выборки из текста выделено около 230 лексических единиц: «Филипп Филиппович» (40 лексем), «профессор» (33), «доктор» (22), «Шариков» (13), «голубчик» (12) и т. д. В качестве обращений в тексте используются имена, фамилии героев («Филипп Филиппович», «Иван Арнольдович», «Шариков», «Зина», «Зинуша», «Дарья Петровна», «Федор»); наименования лиц по роду занятий и занимаемой должности, положения («профессор», «доктор», «учитель»); этикетные формулы («милостивый государь», «сударыня», «господа», «господин», «мосье», «гражданин», «товарищ»); эмоционально-оценочные вокативы («детка», «голубчик», «мерзавец», «болван», «гнида», «чудак», «бедняжка»); кличка («Шарик»). Наиболее частотна первая группа – имена и фамилии героев (около 90 словоупотреблений). Данные вокативы используются в речи обывателей квартиры профессора Преображенского: по имени отчеству обращаются друг к другу профессор и доктор Борменталь, по имени обращается Преображенский к своим помощникам по дому. Этот тип характерен для героев, которые живут по дореволюционным устоям, по этикету, подчеркивая, прежде всего, уважительное отношение друг к другу. Например: «– **Иван Арнольдович**, бросьте вы отвечать. Идите в спальню, я вам туфли дам. – Ничего, **Филипп Филиппович**, какие пустяки»⁵. Обращаясь к помощнице по хозяйству Зине, профессор использует разговорный уменьшительно-ласкательный вариант Зинуша, а когда Шариков называет ее Зинкой, Преображенский строго запрещает подобное обращение как недопустимое по отношению к женщине. Именно обращение по имени отчеству, по мнению профессора, является нормативным, поэтому, когда Шариков называет его «папашей», герой возмущен подобным просторечным обращением:

– Что-то вы меня, **папаша**, больно утесняете, – вдруг плаксиво выговорил человек. Филипп Филиппович покраснел, очки сверкнули. – Кто это тут вам **папаша**? Что это за фамильярности? Чтобы я больше не слышал этого слова! Называть меня **по имени и отчеству!** (с. 383)

Свое отношение к этому обращению профессор высказывает и при подобном диалоге Шарикова и доктора Борменталья:

⁵ Здесь и далее все ссылки на текст даются по изданию М. А. Булгаков, *Собачье сердце. Повести и рассказы*, Москва 1990, с. 393. В скобках после цитаты указывается страница.

Дней через шесть [...] явился молодой человек, оказавшийся женщиной, и вручил ему документы, которые Шариков немедленно заложил в карман и немедленно после этого позвал доктора Борменталья. – **Борменталь!** – **Нет, уж вы меня по имени и отчеству, пожалуйста, называйте!** – отозвался Борменталь, меняясь в лице. – Ну и меня называйте по имени и отчеству! – совершенно основательно ответил Шариков. – Нет! – загремел в дверях Филипп Филиппович, – по такому имени и отчеству в моей квартире я вас не разрешу называть. Если вам угодно, чтобы вас перестали именовать фамильярно **«Шариков»**, и я и доктор Борменталь будем называть вас **господин Шариков** (с. 402).

Парадоксальная ситуация – доктор, всегда настаивающий на этикетном обращении по имени и отчеству, отказывается сам делать это по отношению к Шарикову! Возможно, что это не только потому, что его носитель – бывший пес. Конечно, имя Полиграф Полиграфович не нравится профессору: его нет и не может быть в святцах, оно неблагозвучно, содержит звук «ф», имеющий в языковом сознании русского человека негативную семантику⁶. Но ведь многие вполне традиционные для того времени имена содержали «ф» – Агафон, Акинфий, Афиноген, Варфоломей, Прокофий и др., а выбранное Шариковым имя создано по аналогии с Поликарп Поликарпович, но на основе модного в те времена индустриального термина по «новым святым» советского времени – календарю. Так почему же такая реакция? Вот здесь начинается второй этап эксперимента: к интерпретации подключаются данные фонетической семантики, полученные в ходе автоматизированного анализа звуко-цветовой ассоциативности слов-обращений⁷. При этом имелось в виду, что выделение разных уровней переработки интеллектом человека различной информации (в том числе и цветовой) приводит к закономерной мысли о существовании организованной системы значений, связанной с объективными и субъективными факторами и способной проявляться с большей или меньшей степенью регулярности. Мы попытались сгруппировать основную семантизированную (не семантическую! потому что осознаем, что однозначно говорить о семантике цвета по меньшей мере самонадеянно – это прерогатива специалистов) в нескольких комплексных таблицах, которые могут стать одним из инструментов интерпретации цветовой информации в прикладных целях (например, в художественном тексте)⁸. Обобщенно-психологическая структура цвета, по

⁶ См., напр.: А. П. Журавлев, *Фонетическое значение*, Ленинград 1974, с. 160.

⁷ О программе и методике анализа см.: Л. П. Прокофьева, *Звуко-цветовая ассоциативность: универсальное, национальное, индивидуальное*, Саратов 2007, с. 169–176.

⁸ Там же, с. 71–98.

мнению, П. В. Яньшина, раскрывается во взаимодействии с человеком на трех основных планах: организма, эмоций и мышления, понимая под последним способность различать объектные характеристики (идеи) цветов (по В. Кандинскому)⁹. В наиболее общем виде структура цветового значения, таким образом, представляется в виде поля, в котором ядром будут являться наиболее универсализированные **физиологические** реакции, периферией – **эмоциональные** и **коннотативно-ассоциативные** реакции на цвет. Кроме значений, связанных с человеком **непосредственно**, кажется рациональным выделение значений, **опосредованных** культурой, или **символических** значений цвета. Обобщение их находим в книгах психолога Н. В. Серова, разработавшего таблицы семантики цветовых сублиматов¹⁰. Используя их, интерпретируем полученные экспериментальные данные по звуко-цветовой ассоциативности графонов русского языка как связанную в большей мере с сознательным (белый и синий), в меньшей с бессознательным (черный) и подсознательным (красным), поэтому ключевыми словами описания ее значения будут «духовность», «борьба» («сила»), «бесконечность», «смерть».

Комплекс звукобукв «Полиграф Полиграфович» оценивается компьютерной программой как «плохой», «темный», «страшный», «злой»; с точки зрения звуко-цветовой ассоциативности – «красный», «синий», «черный»¹¹. Интерпретируя цветовую информацию с помощью таблиц, получаем родственные признаки: «гнев», «страстное желание», «смерть»¹². Шариков, конечно, выбирал актуальное времени имя, но вот личностные смыслы, которыми руководствовался автор, создали окказионализм-имя, не только созвучное эпохе, но и фоносемантически «говорящее» для подсознания носителя русского языка. Вполне вероятно, что в этом случае также имело место «семантическое опустошение» (по А. М. Селищеву), в ходе которого обычный термин трансформировался в имя с негативной коннотацией¹³.

⁹ П. В. Яньшин, *Психосемантический анализ категоризации цвета в структуре сознания субъекта. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора психологических наук*, Москва 2001.

¹⁰ Н. В. Серов, *Хроматизм мифа*, Ленинград 1990.

¹¹ Все данные выстроены по мере убывания признака.

¹² Чтобы избежать упреков в тенденциозности, сразу оговоримся, что интерпретация подсознательно-бессознательных ассоциаций изначально гипотетична, так как опирается на экспериментальные данные, полученные в результате опроса 1000 носителей русского языка как родного.

¹³ Неслучайно имя и фамилия Шарикова стали нарицательными, как, впрочем, и фамилии профессора Преображенского и доктора Борменталя (но в значительно меньшей

Следующая по частотности группа обращений – наименования лица по роду занятий и занимаемой должности (60 словоупотреблений), в данной группе самыми частотными являются вокативы «профессор» (33) и «доктор» (22); первый используют все пациенты при обращении к Преображенскому: «Вошедший очень почтительно и смущенно поклонился Филиппу Филипповичу. – Хи-хи! Вы маг и чародей, **профессор**, – сконфуженно вымолвил он» (с. 344); его же используют представители новой власти, пытаясь «уплотнить» квартиру профессора: «– Знаете ли, **профессор**, – заговорила девушка, тяжело вздохнув, – если бы вы не были европейским светилом, и за вас не заступались бы самым возмутительным образом [...], вас следовало бы арестовать» (с. 352). Обращения «доктор», «дорогой доктор», «доктор Борменталь» всегда использует профессор по отношению к своему ученику. Фоносемантический анализ не дает нам возможности говорить об особенностях этих слов – их оценка находится в границах средних, универсальных, свойственных языку в целом.

Следующая группа вокативов – этикетные формулы («милостивый государь», «сударыня», «господа», «господин», «мосье», «гражданин», «товарищ») наглядно отражают всю палитру обращений советской России начала 1930-х годов. Это переломное время, когда «новые люди советской России» приняли в качестве универсальных обращения «товарищ» или «гражданин», а «старая интеллигенция» использует уже устаревшие обращения «господа», «сударыня», «милостивый государь».

Обращение «товарищ» становится символом советской эпохи. С. Волконский в статье 1923 года *О русском языке* обвиняет русскую революцию в том, что она опошшила и испакостила слово «товарищ»:

Слово «**Товарищ!**» Какое прекрасное, священное слово! **Товарищ по школе, товарищ по полку, товарищ по несчастью...** [...] Что же сделали из него? Незнакомый к незнакомому подходит: «**товарищ, позвольте закурить**». Чекист обыскивает вас: «**ну, товарищ, выворачивайте ваши карманы**». Оно превратилось в совершенно бессодержательное обращение – вылущенное, выпотрошенное слово. [...] Достаточно, чтобы какое-нибудь слово было пущено революционным классом в широкий действенный оборот, и оно уже тем самым превращается в разрушительную силу для «родного языка» тех классов, которые отстраняются от господства и главенства¹⁴.

степени!). По нашему мнению, не последнюю роль тут сыграл фоносемантический «орел» данных слов.

¹⁴ С. М. Волконский, *О русском языке*, «Современные записки» 1923, кн. XV, с. 254–255.

А. Вежбицка совершенно справедливо назвала «товарищ» «ключевым словом советского русского языка»¹⁵. История России и СССР (а в первую очередь, история развития русского языка в XX веке) предоставляет исключительно интересный материал для изучения влияния власти и социальных перемен на обращение. Существует устойчивое мнение (как лингвистическое, так и общественное), что Октябрьская революция и пришедшая с ней власть полностью разрушили существовавшую систему вокативов и фактически лишили русский язык нейтральной формы обращения к незнакомым людям. Не отрицая в целом это мнение, следует сделать, по крайней мере, два уточнения. Во-первых, абсолютно нейтрального обращения в русском языке не существовало и до революции. Во-вторых, разрушена была не вся система, а ее часть, может быть, правда, самая заметная (например, по художественной литературе). Резкие и принципиальные изменения коснулись очень частотных и, так сказать, официальных обращений, а по существу слов «сударь / сударыня», «господин / госпожа», «товарищ», «гражданин / гражданка» и обращений типа «Ваше превосходительство». После революции из речи практически исчезли обращения «сударь / сударыня» и обращения типа «Ваше превосходительство» (последние функционировали в достаточно узкой сфере при очень жестко заданных статусах говорящего и адресата и специального лингвистического интереса не представляют). Постепенно вытеснялись обращения «господин / госпожа» и «дамы и господа», так что сфера их применения чрезвычайно сузилась (в позднее советское время они сохранились лишь как обращения к иностранцам из несоциалистических стран). С другой стороны, стали активно использоваться обращения «товарищ» и «гражданин / гражданка», но правила их употребления довольно сильно отличались от правил употребления до-революционных «нейтральных» обращений. Поэтому следует говорить не о замене одних обращений другими, а о замене одной системы обращений на другую. Несколько огрубляя, можно сказать, что крестьяне, слуги, рабочие, солдаты (сюда же относятся и дети) не должны были быть в нормальных условиях их адресатами, да и на роль говорящего также накладывались сильные запреты. В той же социальной среде, где эти слова функционировали свободно, их употребление подчинялось правилам: при безымянном обращении к одному или нескольким незнакомым или малознакомым людям использовалась пара «сударь / сударыня» (с соответствующим различием по полу), хотя, возможно, точнее

¹⁵ А. Вежбицкая, *Понимание культур через посредство ключевых слов*, Москва 2001, с. 288.

говорить не о малознакомых, а о неблизких людях. При подобном обращении к хорошо знакомому или близкому человеку, естественно, возникал эффект отчуждения. При безымянном обращении к нерасчленяемой группе людей разного пола использовалось обращение «дамы и господа», и просто «господа» в случае мужского пола. Слова «господин / госпожа» использовались при официальном общении (т. е. при наличии заранее заданных статусов адресата и говорящего и социальных отношений между ними), а также при общении с малознакомыми людьми (в функции оклика, узнавания и т. п.), но при этом всегда в сочетании с аппозитивным членом: либо с фамилией, либо с названием некоторых профессий или званием (господин Иванов, господин учитель и т. д.). Можно сказать, что все подобные обращения подразумевали определенный социальный статус адресата. Революция неизбежно должна была устранить социальное неравенство, связанное с употреблением описанных обращений. В частности, одна из возможностей состояла в расширении социальной сферы их применения, однако этого не произошло. Фактически властью было введено новое обращение «товарищ» с претензией на замену всех отмеченных выше слов во всех отмеченных употреблениях. Во-первых, «товарищ» называет лицо независимо от его пола. Во-вторых, «товарищ» может употребляться как в сочетании с фамилией (профессией или званием), так и без нее («товарищ Иванова», «товарищ проводник», «товарищ майор», «Товарищ, подождите»). С идеологической точки зрения слово «товарищ» имело очевидные преимущества: его использование в качестве обращения подразумевало прагматическое равенство говорящего и адресата и, кроме того, для него была характерна сниженность статуса адресата по сравнению со старыми обращениями (ср. «товарищ проводник» и невозможно «господин проводник»).

Препятствием для широкого распространения обращения «товарищ» стали его идеологические коннотации. Поначалу существовало противопоставление двух классов – «господ» и «товарищей», т. е. людей, употребляющих соответствующие обращения. Обращение «товарищ» для части носителей языка было оскорбительным, для другой же части обращение «господин» свидетельствовало о принадлежности собеседника к идеологически враждебному классу. После вытеснения старых обращений отмеченное «классовое» противопоставление носителей языка отчасти переросло в противопоставление людей, употребляющих и не употребляющих обращение «товарищ». Его использование как бы подчеркивало включенность говорящего в советскую систему, и поэтому даже в позднюю советскую эпоху оно, несмотря на то, что постоянно было на

слуху, избегалось некоторыми носителями русского языка. Фоносемантический анализ этого обращения дает признаки, схожие, как ни странно, с именем Шарикова: «страшный», «слабый», «трусливый», «красный», «черный». Может быть, вследствие негативной звуковой ассоциативности этого слова оно не употреблялось до революции самостоятельно, а только в составе словосочетаний (см. примеры выше). Такой же анализ слова «господин» дает признаки: «простой», «мужественный», «синий». Отличия в коннотациях зафиксированы уже на подсознательно-бессознательном уровне! Находим это противопоставление и в тексте повести:

– Вы, **господа**, напрасно ходите без калош в такую погоду, – перебил его наставительно Филипп Филиппович, – во-первых, вы простудитесь, а, во-вторых, вы наследили мне на коврах, а все ковры у меня персидские. Тот, с копной, умолк и все четверо в изумлении уставились на Филиппа Филипповича. Молчание продолжалось несколько секунд и прервал его лишь стук пальцев Филиппа Филипповича по расписному деревянному блюду на столе. – Во-первых, мы **не господа**, – молвил, наконец, самый юный из четверых, персикового вида (с. 368).

– В таком случае вы можете оставаться в кепке, а вас, **милостивый государь**, прошу снять ваш головной убор, – внушительно сказал Филипп Филиппович. – Я вам **не милостивый государь**, – резко заявил блондин, снимая папаху (с. 368).

– Я **не господин, господа все в Париже!** – Отлаял Шариков. – Швондерова работа! – Кричал Филипп Филиппович, – ну, ладно, посчитаюсь я с этим негодяем. Не будет никого, кроме господ, в моей квартире, пока я в ней нахожусь! (с. 402)

Частица **не** в данных примерах отражает неприятие подобных обращений среди граждан новой страны. Ее же использует профессор Преображенский, не принимая новый общественный строй:

– Да что вы все попрекаете – помойка, помойка. Я свой кусок хлеба добывал. А если бы я у вас помер под ножом? Вы что на это выразите, **товарищ?** – **Филипп Филиппович!** – Раздраженно воскликнул Филипп Филиппович, – я вам **не товарищ!** Это чудовищно! «Кошмар, кошмар», – подумалось ему (с. 384).

Следующая группа эмоционально-оценочных обращений включает в себя разнообразную по семантике группу вокативов с положительной и отрицательной оценкой. Обращение как компонент этикета, характеризует уровень культуры человека: этикетные, представляющие собой нормативную лексику («голубчик», «детка», «бедняжка», «чудак»), и неэти-

кетные – ненормативный пласт языка («скотина», «мерзавец», «болван», «свинья», «гнида»). Этикетные обращения использует профессор, когда у него хорошее настроение, по отношению к своим домашним и пациентам: «– Ну, что ж, – прелестно, все в полном порядке. [...] Одевайтесь, **голубчик!**» (с. 345). Но проследим, как меняется речь персонажей по отношению к Шарик / Шарикову по мере развития сюжета: сначала «Шарик, Шарик», «господин Шарик», разговорное, но ласковое «дурочок» (Преображенский); затем, по мере проявления характера животного, – «скотина», «болван», «свинья», «хулиган» (Преображенский), «бродяга» (Борменталь); «черт лохматый» (Зина), «беспризорный карманник» (Дарья Петровна), но с момента превращения в человека подобные выражения никто уже не использует, употребляя нейтральное обращение «Шариков» или ироничные «господин Шариков», «мосье Шариков». Этикетную форму по имени отчеству в доме профессора по отношению к нему никто не использует: вне зависимости от поведения персонажа, внутренние убеждения и воспитание изменению не подлежат!

Другая ситуация наблюдается в речи Шарикова: когда он был собакой, в его внутренней речи не было ненормативных обращений, его обращения к людям, которые забрали его с улицы в дом были вежливо-подобострастные, Филипп Филиппович для него – божество («господин», «о, бескорыстная личность», «о, мой властитель», «мой благодетель»), хотя он не упускает возможности ему нагадить: «Ладно, будете вы иметь калоши завтра, **многоуважаемый Филипп Филиппович**, – думал он, – две пары уже пришлось прикупить и еще одну купите» (с. 370). После операции первыми словами Шарикова становятся ненормативные: «От кальсон отказался, выразив протест хриплыми криками: „в очередь, **сукины дети**, в очередь!“» (с. 377) или «Именно: когда профессор приказал ему: „не бросай объедки на пол“ – неожиданно ответил: „отлезь, **гнида**“» (с. 378). Подобные вокативы – не только своеобразное наследствие от старой жизни собаки, но и люмпенизированный лексикон его «донора» Клима Чугункина:

Клим Григорьевич Чугункин, 25 лет, холост. Беспартийный, сочувствующий. Судился 3 раза и оправдан: в первый раз благодаря недостатку улик, второй раз происхождение спасло, в третий раз – условно каторга на 15 лет. Кражи. Профессия – игра на балалайке по трактирам. Маленького роста, плохо сложен. Печень расширена (алкоголь). Причина смерти – удар ножом в сердце в пивной (с. 375).

В конце повести, когда Шарик снова становится собакой, в его внутренние монологи возвращаются уважительно-почтительные обращения

к своему хозяину: «седой волшебник», «важный человек». Так даже на уровне слов-обращений в речи персонажей проявляются влияние социума.

Третьим этапом эксперимента было аудиторское анкетирование с использованием метода семантического дифференциала, разработанного в 1952 году группой американских психологов во главе с Ч. Осгудом. Нами была составлена анкета, в которой 130 информантам 18–19 лет (40 девушек, 90 юношей) было предложено оценить 2 группы обращений – этикетные формулы и эмоционально-оценочные образования – с точки зрения, кто мог их использовать в речи, по шкале от -2 до +2, где -2 – необразованный, невоспитанный человек, -1 – образованный, но недостаточно воспитанный, 0 – любой человек, +1 – среднеобразованный, воспитанный, +2 – образованный, воспитанный. Результаты сведены в таблицы 1 и 2:

Таблица 1. Этикетные обращения

	+2	%	+1	%	0	%	-1	%	-2	%
Товарищ	2	1,5	48	36,9	70	53,8	10	7,7	0	0
Господин	44	33,8	58	44,6	28	21,5	0	0	0	0
Гражданин	6	4,6	44	33,8	76	58,5	4	3	0	0
Сударыня	90	69,2	30	23	10	7,7	0	0	0	0
Милостивый государь	96	73,8	24	18,5	10	7,7	0	0	0	0
Профессор	20	15,4	30	23	80	61,5	0	0	0	0
Доктор	8	6,1	22	16,9	100	76,9	0	0	0	0

Таблица 2. Эмоционально-оценочные обращения

	+2	%	+1	%	0	%	-1	%	-2	%
Гнида	0	0	0	0	2	1,5	18	13,8	110	84,6
Папаша	0	0	0	0	40	30,8	72	55,4	18	13,8
Сукины дети	0	0	0	0	6	4,6	44	33,8	80	61,5
Живодеры	0	0	10	7,7	88	67,7	20	15,4	12	9,2
Братцы	4	3	30	23	82	63,1	14	10,8	0	0
Чудак	8	6,2	20	15,4	92	70,8	8	6,2	2	1,5
Дурачок	0	0	18	13,8	82	63,1	26	20	4	3
Скотина	0	0	0	0	4	3,3	56	43,1	70	53,8
Мерзавец	0	0	24	18,5	72	55,4	24	18,5	10	7,7
Бродяга	12	9,2	20	15,4	80	61,5	18	13,8	0	0
Болван	8	6,2	12	9,2	40	30,8	60	46,2	10	7,7
Свинья	0	0	0	0	54	41,5	36	27,7	40	30,8
Голубчик	28	21,5	44	33,8	42	32,3	26	20	0	0
Детка	4	3	34	26,2	68	52,3	24	18,5	0	0

Самым нейтральным вполне ожидаемо оказалось обращение «доктор» (76,9), затем «профессор» (61,5), «гражданин» (58,5), «товарищ» (53,8). В современной речевой ситуации России первые два вокатива используются нечасто (второе реже первого), но всегда присутствует четкая принадлежность к профессии или званию, поэтому отрицательные коннотации невозможны¹⁶. Фоносемантическая оценка нейтральная. Оценка обращений «гражданин» и «товарищ» сосредоточена в зоне +1 (среднеобразованный, воспитанный), что демонстрирует их «стертость», переход на малоосознаваемый уровень использования в речи. Интересно отметить, что только у этих этикетных вокативов присутствует оценка в отрицательной зоне -1 (образованный, но недостаточно воспитанный). По нашей гипотезе, это может быть связано именно с фоносемантикой. Про слово «товарищ» говорилось выше, а вот «гражданин» получает «сине-красную» цветовую оценку (интерпретируется как «гнев», «страстное желание») и параметры «мужественный», «грубый», «большой». Возникающее противоречие в существующем подсознательно фоносемантическом содержании слова и его видимым нейтральным употреблением дает нам возможность говорить об исходном конфликте лексической и фонетической семантики, что находит отражение в речевой практике. Словарное значение и использование слова в речи демонстрирует смещение значения в сторону высокого стиля («почетный гражданин», «паспорт гражданина РФ»), тогда как вокативы дают обратную тенденцию («гражданин начальник», «граждане, что случилось?!»¹⁷).

Другая ситуация со словами «милостивый государь», «сударыня» и «господин», оценка которых информантами сместилась в зону +2 (образованный, воспитанный), что закономерно связано с устаревшим характером вокативов. В России нового времени были попытки возродить обращения «сударь» и «сударыня», но успехом они не увенчались. Причин может быть множество, но обращение к фоносемантике позволяет предположить что повлияло на это глубинное значение, заложенное в звуках: «сильный», «мужественный», «большой», «синий», «красный». Заметим, что это самые информативные признаки по отношению к обоим словам. Вспомним, что расчет вокатива «господин» дал признаки «простой», «мужественный», «синий». В сознании и подсознании современного носителя русского языка слова «сударь» и «господин» не имеют

¹⁶ Профессия врача, как и научное звание (к сожалению, несколько девальвированное «профессорами» из чиновников) были и остаются знаком принадлежности к определенному социальному слою, являются знаком высокого статуса.

¹⁷ Примеры из Национального корпуса русского языка, <www.ruscorpora.ru>.

разницы в значении, а вот обращение к даме вызывает некоторый фоносемантический диссонанс¹⁸.

Ситуация со словами второй группы качественно иная – оценки аудиторов смещены в отрицательную зону, за исключением вокативов, оценка которых сконцентрирована в нейтральной зоне: «чудак» (70,8%), «дурачок» (63,1%), «бродяга» (61,5%), «детка» (52,3%), «голубчик» (32,3%) и слов «живодеры» (70,8%) и «мерзавец» (55,4%), неожиданно также получивших нейтральную оценку. Фоносемантика «аккомпанирует» языковому значению первого – «страшный», «грубый» и противоречит второму – «маленький», «добрый», «нежный». Скорее всего, нейтральная оценка информантов связана с наличием у слова прямого профессионального значения, тогда как у второго оценочность – главная часть семантики. В основном эмоциональные вокативы реализуют национально обусловленную систему звуко-цветовой ассоциативности¹⁹, актуализируя те или иные базовые цвета, усиливая тем самым остроту их аудиторского восприятия: черно-красный («чудак») сине-коричневый («гнида»), красно-черный («папаша»), сине-черно-зеленый («сукины дети»), желто-синий («живодеры»), красно-белый («братцы»), красно-желто-черно-белый («дурачок»), скотина («синий»), красно-зеленый («мерзавец»), красно-белый («бродяга»), красно-бело-синий («болван»), синий («свинья», «голубчик»), черно-красно-зеленый («детка»). Значения цветов, конечно, разные, но их сочетания имеют интерпретационный потенциал при анализе целостных в смысловом отношении отрезков текста. Например, при преобразении Шарика в человека его первое речевое высказывание оценивается программой как сине-черно-зеленое, где синий и зеленый цвета интерпретируются как начало жизни (в том числе и духовной!), а черный нивелирует эти значения, внося семантику разрушения. Информантами данный вокатив однозначно ассоциируется с малообразованным невоспитанным человеком²⁰. Даже слово «свинья», используемое в грубом просторечии, одиночно имеющее фоносемантическую оценку «легкий», «безопасный», «светлый», «синий», в речевом окружении повести становится «красно-сине-зеленым» (гнев, страстное желание, уверенность).

¹⁸ Признак **мужественный** по отношению к женщине.

¹⁹ Цветовая палитра русского языка, зафиксированная на фоносемантическом уровне – черно-бело, синяя и красная гамма – составляет универсальную матрицу, находящуюся в начальной стадии кодирования цвета уже на уровне бессознательного.

²⁰ Само высказывание стало в современной речевой ситуации России прецедентным: его используют, когда хотят подчеркнуть ситуацию приниженности личности перед бюрократическим произволом.

Подводя предварительные итоги, нельзя не отметить, что в художественном тексте функции обращения значительно расширяются и обогащаются. Они помогают создать образ героя, увидеть уровень его развития; используются с целью создания комического эффекта, мгновенно вводят читателя в обстановку повествования, подчеркивают социальное неравенство людей, их классовую принадлежность, их место на общественной «лестнице», а также их отношение друг к другу.

Фоносемантический анализ в процессе интерпретации художественного произведения, на наш взгляд, способен дать исследователю возможность прикоснуться к глубинным слоям смысла текста, поэтому должен быть включен в методику его анализа. Вербализуется то, что было доступно лишь бессознательному читателя – не осознавалось им, но пробуждало ощущения, не связанные напрямую с фактуальной информацией текста. При этом сравнение и сопоставление расчетных и аудиторских данных представляет динамическую картину потенциального и реального смыслов, выявляемых на уровне фоносемантики. Анализ большого корпуса идеологически нагруженных и идеологически нейтральных текстов даже дал возможность проверить гипотезу о существовании своеобразной кодировки идеологических установок в тексте на разных уровнях – лексическом и фоносемантическом²¹.

Наши исследования последних лет свидетельствуют о необходимости введения в общую методику анализа простейших психолингвистических экспериментов, оценивающих реальность восприятия приемов информантами, а соединение разных видов интерпретационного исследования может помочь выйти на новый уровень постижения картины мира, зафиксированной в языке и языком в каждый конкретный момент уходящего времени.

²¹ Л. П. Прокофьева, *Детская поэзия в контексте отечественной словесной культуры. (Лексико- и фоносемантический аспекты)*, в кн.: *Развитие словообразовательной и лексической системы русского языка: Материалы III Республиканского научного семинара (18–21 ноября, г. Саратов)*, Саратов 2009, с. 272–278.

*Елена Михайловна Виноградова**

Россия

**«Я – ВРАГ НЕОБОСНОВАННЫХ ГИПОТЕЗ»:
ЭПИСТЕМИЧЕСКАЯ МОДАЛЬНОСТЬ
И ЭВИДЕНЦИАЛЬНОСТЬ В ПОВЕСТИ М. А. БУЛГАКОВА
СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ**

Гносеологическая проблематика во многих произведениях М. А. Булгакова эксплицирована непосредственно в фабуле, но и сама нарративная структура булгаковских произведений, строй речи, характер отбора языковых единиц также служат средством выражения когнитивной позиции писателя. Активность лингвистических знаков эпистемической модальности и связанной с ней эвиденциальности в тексте булгаковских произведений коррелирует с типичными для его творчества мотивами познания действительности, оценки и переоценки картины мира, выбора источников информации ради установления истины. Для многих произведений писателя характерен тип нарратора, находящегося в центре неоднородного информационного поля и вынужденного подвергать эпистемической оценке разные источники информации, учитывать противоречивость суждений, коммуникативные намерения и искренность говорящих с целью установления истины. В частности, это касается повести

* Кандидат филологических наук, доцент Московского педагогического государственного университета.

Собачье сердце, где в основе фабулы лежит идея научного эксперимента. Средства эпистемической модальности и эвиденциальности дополняют картину полифонии повести и позволяют уточнить позицию Х. Гоцило¹, указывающую на 4 точки зрения. Само повествование в этом произведении становится свидетельством реальности фактов, которые не могут быть подтверждены ни документально, ни убедительными и непротиворечивыми показаниями очевидцев.

Учитывая наличие в лингвистической науке существенных расхождений в понимании модальности, эпистемической модальности² и эвиденциальности, уточним теоретическую основу нашего исследования. Под **модальностью** мы понимаем обязательный компонент высказывания, отражающий разные аспекты преломления фрагмента действительности через сознание говорящего и выраженный в модальной рамке высказывания. Модальная рамка связывает содержание и форму высказывания с говорящим, через него – с речевой ситуацией (в том числе с фактором адресата). **Эпистемическая модальность (персуазивность)**, в терминологии ряда лингвистов) выражает разную степень уверенности говорящего в соответствии выраженного в пропозиции положения дел реальной действительности, то есть степень достоверности его знания о мире. С эпистемической модальностью связана **эвиденциальность**, характеризующая содержание пропозиции с точки зрения источника информации, способа получения выраженного в ней знания о мире. Однако эта связь не является прямой и однозначной, так как указание на тот или иной источник информации автоматически не означает уверенности или неуверенности говорящего в достоверности сообщаемого. Выбор источника знаний о мире, оценка его авторитетности, как и эксплицированная оценка собственного эпистемического состояния, являются важными показателями гносеологической позиции личности.

Для исследования эпистемической модальности в повествовательном тексте важно учитывать не только модальную рамку в высказываниях персонажей, но обрамляющий их текст повествователя, характеризующий речевое поведение персонажей и квалифицирующих их эпистемическую установку, что заменяет самостоятельные наблюдения адресата в непосредственной речевой коммуникации. Обычно эта информация подтверждает то, о чем говорит модальная рамка. Например: «Нет, – со-

¹ H. Goscilo, *Point of view in Bulgakov's «Heart of Dog»*, «Russian Literature» 1978, № 15, с. 281–291.

² Историю вопроса см. в кн.: А. В. Аверина, *Эпистемическая модальность как языковой феномен: на материале немецкого языка*, Москва 2010, с. 8–31.

вершено уверенно возразил Филипп Филиппович, – нет» (с. 180)³; «Шариков качнулся, открыл совершенно посоловевшие глаза и высказал **предположение**: „А может быть, Зинка взяла...”» (с. 240). Дискурс повествователя, в свою очередь, тоже имеет модальную рамку, которая варьируется в разных фрагментах нарратива.

Под эксплицированной эвиденциальностью понимаются ссылки на источник информации, содержащиеся в самом высказывании, хотя для анализа нарратива в целом важно учитывать смену субъектов речи, взаимодействие точек зрения повествователя и персонажей.

Эпистемическая модальность выражена в тексте повести разными средствами:

1) В структуре высказывания персонажа или повествователя:

– вводные конструкции с модальными и перцептивными предикатами: «**А может**, я и красивый» (с. 168); «**Видно**, уж не так страшна разруха» (с. 184); заметим, что Булгаков использует разные в стилистическом отношении единицы – разговорные (**видно, что ли** и др.) и книжные (**по моему глубокому убеждению, как я убедился сегодня, я полагаю** и др.);

– предложения с модальными предикатами в контексте дискурса с эпистемической установкой неопределенности, что и позволяет отличить эпистемическую модальность предположения от алетической модальности возможности, входящей в диктум: «завтра появятся язвы, и **спрашивается**, чем я буду их лечить? Летом **можно** смотаться в Сокольники, там есть особенная, очень хорошая трава [...]» (с. 149);

– вопросительные предложения (в этом случае чаще используется комбинация средств: интонация, порядок слов, модальные частицы, междометия, выражающие удивление и непонимание, и др.): «Новоблагословенная?» (с. 176); «**Неужто** пролетарий?» (с. 158); «А ей **разве** такой стол нужен?» (с. 150); «**Ну-у?**» (с. 155);

– предикативная часть сложного предложения (в этом случае эпистемическая семантика входит в диктумную часть высказывания, сохраняя роль модальной рамки по отношению к подчиненной пропозиции): «**Очень возможно, что** Айседора Дункан так и делает» (с. 171); «Бок болит нестерпимо, и **даль моей карьеры видна мне совершенно отчетливо**: завтра появятся язвы [...]» (с. 149);

³ Здесь и далее текст повести М. А. Булгакова *Собачье сердце* цитируется по изданию: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 2, Москва 2008, с. 147–263. Страницы указаны в скобках. Полуужирное выделение в тексте цитат сделано нами.

– отдельное предложение в сложном синтаксическом целом: «Неужто пролетарий? – подумал Шарик с удивлением [...]. – **Быть этого не может**» (с. 158).

2) В обрамляющем высказывании тексте, принадлежащем другому субъекту речи (комментирующее описание дается с позиции косвенного адресата и включает указание на паралингвистические средства коммуникации, на основании которых можно судить об эпистемической установке, или прямо называет ее): – «Вы анархист-индивидуалист? – спросил Швондер, **высоко поднимая брови**» (с. 219); «– Помилуйте, – **уверенно ответил** человек, – как же так без документа?» (с. 214).

В случае отсутствия экспликации модальной рамки, на основе презумпций коммуникации (постулатов речевого общения П. Грайса), высказывания в форме индикатива понимаются как выражение уверенности говорящего в содержании заключенной в них пропозиции. В отличие от них, высказывания в инфинитивной форме являются эпистемически неопределенными и могут быть поняты как выражение уверенности или как предположение: «Не видать мне больше Чичкина и пролетариев и краковской колбасы» (с. 160). Форма будущего времени тоже обладает эпистемической непрозрачностью и не допускают однозначной интерпретации в отсутствие дополнительных факторов:

Все будет, как по маслу. Вначале каждый вечер пение, затем в сортирах замерзнут трубы, потом лопнет котел в паровом отоплении и так далее. Крышка Калабухову (с. 178); Ну, будут драть! (с. 160)

Транспозиция временной формы (настоящее в значении будущего) в диктуме высказывания служит средством выражения скрытой гипотетической модальности, в то же время указывая на готовность говорящего осуществить намерение: «Поэтому я прекращаю деятельность, закрываю квартиру и уезжаю в Сочи» (с. 172).

Интеррогативы (мы говорим об общих вопросах) связаны с модальностью неопределенности и строятся на основе предположения, что соответствие выраженной в них пропозиции действительности не установлено. Однако риторические вопросы, под видом побуждения адресата к снятию модальной неопределенности, на самом деле служат средством подчеркнутого выражения уверенности говорящего, исключая возможность сомнения и предполагая однозначный ответ: «Зина, как вам не стыдно? Кто же может подумать?» (с. 240). Разграничение прямых и риторических вопросов во многих случаях требует опоры на контекст или косвенные показатели эпистемической установки. Эпистемическая мо-

дальность, выраженная с помощью вопросительного предложения, наиболее ярко обнаруживает свою зависимость от адресата, по отношению к которому говорящий может выбирать средства непрямого воздействия – например, выражать свою уверенность, как бы предлагая адресату самому убедиться в достоверности положения дел. Это случай риторического принуждения. Например, в повести Булгакова:

Доктор Борменталь, умоляю вас, мгновенно эту штучку, и если вы скажете, что это... Я ваш кровный враг на всю жизнь. Сам он с этими словами подцепил на лапчатую серебряную вилку что-то похожее на маленький темный хлебик. Укушенный последовал его примеру. Глаза Филиппа Филипповича засветились.

– Это плохо? – жуя, спрашивал Филипп Филиппович. – Плохо? Вы ответьте, уважаемый доктор.

– Это бесподобно, – искренне ответил тятнутый (с. 176).

Риторические вопросы подчеркивают общую модальность уверенности и экспрессивность сложного синтаксического целого:

Спрашивается – кто их [калоши. – Е. В.] попер? Я? Не может быть. Буржуй Саблин? (Филипп Филиппович ткнул пальцем в потолок). Смешно даже предположить. Сахарозаводчик Полозов? (Филипп Филиппович указал вбок). Ни в коем случае! (с. 180)

Экспликация уверенности говорящего в индикативных высказываниях коммуникативно обусловлена. Говорящий усиливает выражение своей уверенности в обозначаемом положении дел, если у него есть основание предполагать, что адресат не разделяет уверенности говорящего, сомневается в достоверности или даже готов утверждать нечто противоположное. Например: «О нет, нет, – протяжно ответил Филипп Филиппович, – вы, доктор, делаете крупнейшую ошибку, ради бога не клеветайте на пса. Коты – это временно...! [...]. **Уверю вас**» (в ответ на: «Одни коты чего стоят!», с. 246); «Водки мне, **конечно**, не жаль» (в ответ на: «Вам жалко?», с. 228).

Способом убеждения собеседника является риторический прием указания за очевидность истины, на способ получения выводного знания или на факты, на основании которых адресат самостоятельно должен сделать верное суждение: «– А почему не теперь? – Иван Арнольдович, **это элементарно... Что вы на самом деле спрашиваете?**» (с. 247). Таким путем получились вводные словосочетания **сами понимаете, представьте себе, можете вообразить** и др.

Связность дискурса снимает необходимость полной экспликации включенной пропозиции, – информация восстанавливается из контекста: «Вьюга захлопала из ружья над головой, взметнула громадные буквы полотняного плаката „Возможно ли омоложение?“». Натурально, возможно [омоложение. – Е. В.]» (с. 152). В диалогических фрагментах повести это явление встречается регулярно, так как там важнее показать различие эпистемических установок (модус более значим, чем диктум).

Эпистемическая рамка может быть неодинаковой по отношению к разным частям полипропозиционального диктума: уверенный в одной части информации, говорящий ставит под сомнение другую ее часть: «В тетради перерыв, и дальше, **очевидно, по ошибке от волнения** написано...» (с. 200). В повести Булгакова наиболее частой причиной когнитивной дискуссии служит неадекватная, с точки зрения одного из коммуникантов, номинация компонента пропозициональной структуры, что ставит под сомнение содержание всей пропозиции, поэтому столь многочисленны в повести (как и в других произведениях Булгакова), споры о словах: как обозначить Преображенского, визитеров его квартиры (**товарищи** или **господа**), что скрывается за словами **мы** или **что-то**, каким словом обозначить **подопытное существо** профессора Преображенского, является ли Шарик **паршивым, собачье** ли сердце у Шарикова, **Зинка** или **Зина**, что стоит за словом **разруха** и др. Конфликт между знаком и стоящей за ним реалией обнаруживает сначала Шарик: «„голубой“ не всегда означает „мясной“», хотя «изразцовые квадратики, облицовывавшие угловые места в Москве, всегда и неизбежно означали „сыр“» (с. 157).

В *Собачьем сердце* встречаем дискурсивные цепочки, построенные на смене сменной эпистемической рамки при константной структуре пропозиции, например: «**Именно** гражданин, а не товарищ, и даже – **вернее всего**, – господин. Ближе – **яснее** – господин» (с. 151); «дальше шла пузатая двубокая дрянь, **неизвестно** что означающая. „**Неужто** пролетарий“? – подумал Шарик с **удивлением**... „**Быть этого не может**“. Он поднял нос кверху, еще раз обнюхал шубу и **уверенно** подумал: „Нет, здесь пролетарием не пахнет. Ученое слово, а **бог его знает** что оно значит“» (с. 158); «– Не бойтесь, он не кусается. – Я не кусаюсь? – удивился пес» (с. 164). Высказывания с контрастной модальной рамкой и сходным диктумом могут быть расположены не только контактно, но дистантно, образуя лейтмотивные цепочки, например: «Это меня в собачью лечебницу заманили / – Нет, это не лечебница, куда-то в другое место я попал, – в смятении подумал пес...» (с. 159, 163).

Большинство диалогов повести демонстрирует конфликт эпистемических установок. Примером может служить следующий фрагмент (шутливое предположение – убежденность):

– Контрреволюционные вещи вы говорите, Филипп Филиппович, – шутливо заметил тятнутый, – не дай бог вас кто-нибудь услышит...

– Ничего опасного, – с жаром возразил Филипп Филиппович. – Никакой контрреволюции (с. 182).

Естественным продолжением опровержения эпистемической позиции собеседника становится в повести Булгакова постпозитивное включение высказываний, мотивирующих собственное отношение к положению дел:

Вьюга захлопала из ружья над головой, взметнула громадные буквы полотняного плаката «Возможно ли омоложение?». **Натурально**⁴, возможно. **Запах омолодил меня**, поднял с брюха, жгучими волнами стеснил двое суток пустующий желудок, запах, победивший больницу, райский запах рубленой кобылы с чесноком и перцем (с. 152–153).

В подобных примерах эпистемическая модальность взаимодействует с категорией каузальности и эвиденциальности: важны и сами факты, и убежденность в надежности источника их получения.

Состояние мира, в котором персонажи вступают в гноселогические и этические конфликты в художественном мире повести *Собачье сердце*, можно определить неоднократно повторяемым в повести словом **смута** или с помощью выражения профессора Преображенского – **разруха в головах**. Не случайно в тексте широко представлена группа лексики с семантикой несоответствия новых фактов привычной картине мира: **удивлен, удивился, удивленный, неопишимо, поразивший, вас узнать нельзя, не виданные никогда, в изумлении, совершенное изумление выразилось на лицах, чего с ним никогда не случилось, чего с ним тоже никогда не бывало, неожиданно, небывалые, не описанный в науке, сойду с ума, кошмар** и др. Смута прекращается с окончанием эксперимента, когда в квартире восстанавливается порядок, а профессор появляется в своем привычном виде, в чем **все могли убедиться**.

⁴ Это один из примеров булгаковских каламбуров: этимологическое значение слова «натурально» перекликается с рассуждением профессора Преображенского о проводимых им научных экспериментах: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти параллельно и ощупью с природой, форсирует вопрос и приподнимает завесу...» (с. 144).

Эпистемическая коллизия обнажена в эпизоде, представленном в эпилоге: от того, какую эпистемическую позицию займут участники коммуникации по отношению к пропозиции, изложенной в ордере, обвиняющем Преображенского, Борменталья, Зину и Дарью Петровну «в убийстве заведующего подотделом очистки М. К. Х. Полиграфа Полиграфовича Шарикова» (с. 260–261), зависит перспектива их ареста. Преображенскому удалось посеять сомнение в том, в чем пришедшие к нему в квартиру были уверены, но эпистемический кризис нельзя считать разрешенным, так как он основан на принципиальной разнице номинативных презумпций и проблематичности кореферентной цепочки, отражающей смену онтологического статуса Шарика / Шарикова. И даже предъявление «объекта» (Шарика, сохранившего признаки человека и еще не ставшего собакой) ничего не меняет. Кстати, последние слова эпилога символически показывают разницу эпистемических и этических установок основных персонажей: стремление Преображенского к установлению научного факта и выполнению врачебного долга, готовность Борменталья к действию, к рыцарскому поступку на основе беспредпосылочной убежденности в собственной моральной правоте, бюрократизм Швондера, охраняющего прежде всего свои интересы:

Произошла суматоха, и в ней отчетливой всего были слышны три фразы: Филипп Филипповича: – Валерьянки. Это обморок.

Доктора Борменталья: – Швондера я собственноручно сброшу с лестницы, если он еще раз появится в квартире профессора Преображенского.

И Швондера: – Прошу занести эти слова в протокол (с. 262).

Лишь условно разрешена и другая эпистемическая проблема: при каких условиях можно уверенно утверждать, что некое существо является человеком? Булгаков использует номинативную цепочку⁵, обращая внимание на мотивировку смены номинаций (например, факты, зафиксированные в дневнике доктора Борменталья), сталкивает уверенность одних и неуверенность других персонажей по поводу определения статуса Шарикова, обостряет философскую и нравственную проблематику, ставя Преображенского перед необходимостью с помощью документа с его подписью конституировать новое существо. Но в эпилоге Преображенский выражает уверенность в том, что даже способность к членораздельной речи не является убедительным доказательством «человеч-

⁵ См. подробнее: Е. М. Виноградова, *Спор о словах: номинативное своеобразие нарратива повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»*, «Русский язык в школе» 2010, № 2, с. 41–47.

ности»: «– То-есть он говорил? – спросил Филипп Филиппович. – Это еще не значит быть человеком» (с. 261).

Высказывания с эксплицированной эпистемической модальностью распределяются относительно системы персонажей следующим образом: Шарик – 14%, Шариков – 10%, Преображенский – 32%, Борменталь – 18%, Швондер и члены домкома – 5%, дама-пациентка – 3%, «Фрукт» (пациент профессора) – 2%, остальные персонажи (Зина, Дарья Петровна, дворник Федор, милиционер и др.) – 16%. При этом в речи всех основных персонажей повести обнаруживается динамика семантики модальной рамки.

Так, Шарик переходит от уверенности (распространяемой не только на высказывания о себе самом, своем прошлом, настоящем и будущем, о непосредственно окружающем его мире, но и на суждения о законах жизни людей, причем обнаруживает поразительную осведомленность), к сомнению в однозначности мрачных прогнозов по поводу своей судьбы, к предположению более оптимистичных картин своего будущего и объясняющего его прошлого, к уверенному знанию нового мира, в который он попал, – важна не только сама модальная рамка, но и семантика подчиненной ей пропозиции: «Неужели я обожру совет народного хозяйства, если в помойке пороюсь?» (с. 148); «Бок болит нестерпимо, и даль моей карьеры видна мне совершенно отчетливо: завтра появятся язвы [...]» (с. 149); «А ей разве такой стол нужен?» (с. 150); «Неужели же жить оставит?» (с. 168); «А может, я и красивый» (с. 168); «Я знаю, кто это. Он – волшебник, маг и кудесник из собачьей сказки... Ведь не может же быть, чтобы все это я видел во сне. А вдруг – сон? (Пес во сне дрогнул). Вот проснусь... И ничего нет. Ни лампы в шелку, ни тепла, ни сытости» (с. 183); «Я – красавец. Быть может, неизвестный собачий принц-инкогнито [...] – Очень возможно, что бабушка моя согрешила с водолазом» (с. 184); «Зинка в кинематограф пошла, [...] а как придет, ужинать, стало быть, будем. Сегодня, надо полагать, – телячьи отбивные!» (с. 189); «ни на какую волю отсюда не уйдешь, зачем лгать [...]» (с. 191).

Эволюцию переживает и Шариков: от предположения, что он не хуже людей, к уверенности в своем праве на документы и на все остальное, что положено, в его представлении, людям, и даже обнаруживает способность иронизировать и угрожать, используя риторические приемы: «Видно, только профессорам разрешается ругаться в ресефесере» (с. 216); «– Уж, конечно, как же... – иронически заговорил человек и победоносно отставил ногу, – мы понимаем-с. Какие уж мы вам товари-

щи! Где уж» (с. 213); «Что я, управы, что ли, не найду на вас?» (с. 258). В определенной мере динамика эпистемической установки Шарика и Шарикова сходна. Не случайно в их дискурсе появляются похожие высказывания, например: «Какой же я карманник?» (с. 187); «Какой я дикарь?» (с. 226); «Что я, каторжный?» (с. 214).

В соответствии с фабулой меняется и эпистемическая установка в высказываниях Преображенского. Если в начальной части его дискурса доминирует уверенность, позволяющая ему говорить назидательно, то постепенно в его речи появляется больше знаков неуверенности (**хм, может быть, так сказать**) – повествователь замечает, что «Филипп Филиппович говорил все менее уверенно» (с. 215), тогда как о Шарикове сказано: «Человек победоносно молчал» (с. 215). Сам Преображенский допускает, что теперь уже Шариков будет его поучать: «Еще немного, он меня учить станет и будет совершенно прав» (с. 216). Подобно Гамлету, Преображенский сомневается в своем праве на решительное действие, но готовность к поступку зреет. Двойственность его состояния отражает противоречие в лексической семантике диктума и модальной рамки (причем использует нехарактерное для него, **человека фактов**, вводное слово): «Ей-богу, я, **кажется**, решусь» (с. 236). По мере приближения кульминации в его речи активнее появляются лексические средства выражения уверенности, характерные для рыцарского дискурса: **честное слово, клянусь**. Преображенский находится в отношениях пародийного дискурсивного двойничества со своим пациентом, которого Шарик окрестил словом «фрукт», – ср.: «Пароль д'оннер – 25 лет ничего подобного» (с. 163); «верите ли, профессор, каждую ночь девушки стаями» (с. 163); «25 лет, клянусь богом, профессор, ничего подобного» (с. 163). Такую же лексику употребляет, стараясь скрыть правду, и пациентка Преображенского: **честное слово, клянусь, клянусь богом**. Евангельский мотив клятвы всеу касается и Преображенского, несмотря на его искреннюю готовность отвечать за свои слова. Слово **клянусь** он употребляет и для выражения своей глубокой искренности и убежденности в имеющем место положении («Это кошмар, честное слово. Вы видите? Клянусь вам, дорогой доктор, я измучился за эти две недели больше, чем за последние 14 лет!», с. 220), и как простой знак усиления модальности иронического высказывания («Это замечательно, клянусь богом», с. 231), и обещание перед сакральной инстанцией перейти от слова к делу – в сочетании с соответствующей пропозицией: «**Клянусь**, что я этого Швондера в конце концов застрелю» (с. 238). Однако ни одна из клятв профессора в художественном мире повести не исполняется.

Эпистемическая установка субъектов речи (персонажей и повествователя) связана с источниками и способами получения информации. В повести не только указываются самые разнообразные источники, но и обсуждается их авторитетность. Приведем некоторые примеры:

А вы думаете, я сужу по **пальто**? Вздор. Пальто теперь очень многие и из пролетариев носят. Правда, воротники не такие, об этом и говорить нечего, но все же издали можно спутать. А вот **по глазам** – тут уж и вблизи и издали не спутаешь. О, глаза значительная вещь. Вроде барометра (с. 152).

Читать не к чему... [...] Повторяем, все это не к чему, потому что и так мясо **слышно** (с. 156).

Статистика – жестокая вещь. Вам, знакомому с моей последней работой, это известно лучше, чем кому бы то ни было другому (с. 180).

Я – человек **фактов**, человек **наблюдения**. Я – **враг необоснованных гипотез**. И это очень хорошо известно не только в России, но и в Европе. Если я что-нибудь говорю, значит, в основе лежит некий факт, из которого я делаю вывод. И вот вам факт... (с. 178–179)

Семь сухаревских торговцев уже сидят за распространение **слухов** о светопреставлении, которое навлекли большевики. Дарья Петровна говорила и даже точно называла число: 28 ноября 1925 года, в день преподобного мученика Стефана земля налетит на небесную ось... Какие-то **жулики** уже читают **лекции** (с. 207).

Документ – самая **важная вещь на свете** (с. 218).

Для Шарика самыми надежными источниками являются запах и глаза. Мир он познает на собственной шкуре (метафора развернута в фабулу). Визуальное восприятие для него важно, но ненадежно: цвет не всегда обозначает то, что должен, а текст, записанный буквами малопонятен. Шариков воспринимает неперсонифицированное информационное поле, бессмысленно копируя его, ретранслируя информацию, не подвергая ее сомнению (**Телеграф Телеграфович**, по выражению Дарьи Петровны), поэтому самая типичная для него ссылка – это на общую известность, исключая ответственность за достоверность информации, то есть безличное **известно** (ср.: персональное **в а м известно** в речи Шарика и Преображенского, апеллирующее к опыту конкретного адресата). Несогласие у него вызывают высказывания тех, кто должен считаться авторитетным в культурном пространстве (**профессора**). Для Швондера авторитетными являются документы, устные распоряжения должностных лиц и **решение общего собрания жильцов дома**.

Преображенский называет себя **человеком фактов**, и для него основной источник информации – эксперимент (даже обед он превращает для Борменталья в научный эксперимент по расширению гастрономического опыта). Причем, для него важна и статистика, и единичный случай («не было ни одного случая – подчеркиваю красным карандашом „ни одного” [...]», с. 179). Он честен и допускает, что эксперимент может и не подтвердить гипотезу, но он готов признать свою ошибку и отвечать за последствия. Однако результат проведенного им эксперимента воспринимается как **чудо**, а в слухах, газетных заметках и даже **лекциях** искажается до неузнаваемости. Пародийной параллелью к исследовательской деятельности Преображенского становится поступок Шарика, **разъясняющего** сову, а заодно и **профессора Мечникова** и обнаруживающего, что условный знак не равен вещи (похожее, кажущееся, но не настоящее). Неслучайно и упоминание о библиотеке в доме профессора, под которую ему нужна восьмая комната. Советские газеты он категорически не принимает и в недостоверности размещаемой в них информации неоднократно убеждается.

Борменталь тоже доверяет научному факту, понимая, какие последствия в медицине может вызвать неточная информация. Он подвергает критической оценке невежественные слухи, однако имеет привычку читать газеты и готов отчасти принять навязываемую ими картину мира (**разруха** – причина бедствий) – если не уверен в ней, то, во всяком случае не подвергает сомнению. В некоторых случаях он оказывается во власти общего мнения (о **новоблагословенной**). Драматическим моментом для Преображенского становится необходимость собственноручно создать документ, которым утверждается бытие Шарикова-человека. Несмотря на то, что он против этих документов, называет их **идиотскими** и **лягушечьей бумагой**, он, подчиняясь законам социального мира, пишет удостоверяющий текст. Правда, благодаря каламбуру Булгакова, подписью Преображенского скрепляется комментирующий устный текст: «Черт! Да я вообще против получения этих идиотских документов. Подпись: „профессор Преображенский”» (с. 218).

Документ, созданный Борменталем (дневник, содержащий истории болезни Шарика-Шарикова и профессора Преображенского), он сам и уничтожает, как бы уничтожая вместе с ним и событие научного эксперимента. Однако не только остается смутное свидетельство существования дневника (Зина рассказывает, как его сжег Борменталь, но она, по словам повествователя, могла и соврать), но фактически и сам дневник не уничтожен: в нарративе он воспроизводится точно, до последней кляксы,

с поправками Борменталья и комментариями повествователя. Дневник не существует онтологически, но не вызывает сомнения у читателя. Он как бы существует – и в истинность записанного в нем читатель верит. Эта эпистемическая двойственность и составляет сущность позиции автора.

Ни один из источников информации не может считаться абсолютным достоверным, хотя они, конечно, не равноценны. Многократно повторяющиеся в тексте повести слова, однокоренные предикату **видеть** (в том числе как средство выражения эпистемической модальности: **видно, по-видимому, очевидно**), а также другая лексика с семантикой восприятия (**о, гляньте на меня, вы только поглядите, слышно, чувствую** и др.), вдохновенное слово Шарика о глазах – это результат развертывания в лексическом поле текста метафоры «очевидности» во всей эпистемической противоречивости лексического и этимологического значений этого слова (недостоверность / достоверность). Вводное слово **очевидно** типично для речи повествователя.

Важный для повести Булгакова мотив визуального восприятия коррелирует с принципиальным для его творчества приемом – присутствие в каждой сцене свидетеля, глазами которого повествователь воспринимает происходящее. Нарратор, оставляя за собой функцию субъекта речи, передоверяет роль перцептивного субъекта, а часто и субъекта мнения персонажу, определяя поле восприятия его кругозором: «**Шарик-пес** [...] смотрел, как работает Дарья Петровна» (с. 187); «задрал от любопытства одно ухо, глядел, как [...]» (с. 188); «глядел на ужасные дела» (с. 188); «**И врача и профессора** ослепило обилие мощного и, как от страху показалось обоим, совершенно голого тела» (с. 247) и т. п. Граница между перволичным повествованием (Шарик-рассказчик) и третьеличным носит неявный характер, переход на чужую точку зрения делается незаметно. Смена точки зрения приводит к референциальным противоречиям: лицо, обозначенное Шариком как определенное и даже названное по имени и отчеству, в дискурсе повествователя, вроде бы стоящего на точке зрения Шарика, вдруг обозначается как **н е и з в е с т н ы й г о с п о д и н**. Ограниченная осведомленность повествователя обозначена и употреблением наречия **почему-то** – повествователю доступно внешнее проявление события, но не его скрытые пружины: «Вслед за ним покраснел **почему-то** густейшим образом один из вошедших – блондин в папах» (с. 169) – такие фрагменты с противоречивой и разноуровневой модальной рамкой есть и в дискурсах персонажей, например: «Но вдруг его яростную мысль перебило. Внезапно и ясно **почему-то** вспомнился кусок самой ранней юности» (с. 191).

Однако в повести есть эпизоды, в которых в роли свидетеля не может выступать ни один из участников, – здесь нарратор становится тем самым незримым свидетелем. Однако его компетентность не является постоянной. Он может знать больше персонажей, но не спешит это показать, следя за происходящим вместе с участниками («„Что-то”, **конечно**, оказалось Шариковым [...]», с. 248); может знать то, что должно быть известно всем («В квартире прекратились всякие звуки. В Обуховом переулке в одиннадцать часов, **как известно**, затихает движение», с. 236); но повествователь часто демонстрирует свою неполную осведомленность, чем и обусловлено появление знаков модальности неуверенности, предположения в дискурсе повествователя (в общей сложности 31 пример экспликации эпистемической модальности), например: «– Вот что, э... – внезапно перебил его Филипп Филиппович, **очевидно** терзаемый какой-то думой, – нет ли у вас в доме свободной комнаты?» (с. 219); «Какой-то нечистый дух вселился в Полиграфа Полиграфовича; **очевидно**, гибель уже караулила его [...]» (с. 257–258); «Впрочем, **может быть**, невинная девушка из пречистенской квартиры и врет...» (с. 259).

Нарратор в повести, действительно, предстает собирателем разнородной информации, не получающей окончательной эпистемической оценки, – об этом яснее всего говорит последний фрагмент перед эпилогом, содержащий многочисленные знаки эпистемической модальности и эвиденциальности:

Тишина покрыла квартиру, заползла во все углы. Полезли сумерки, скверные, настороженные, одним словом мрак. Правда, впоследствии **соседи** через двор **говорили**, что **будто бы** в окнах смотровой, выходящих во двор, в этот вечер горели у Преображенского все огни, и даже **будто бы они видели** белый колпак самого профессора... **Проверить трудно**. Правда, и **Зина**, когда уже кончилось, **болтала**, что в кабинете у камина после того, как Борменталь и профессор вышли из смотровой, ее до смерти напугал Иван Арнольдович. **Якобы** он сидел в кабинете на корточках и жег в камине собственноручно **тетрадь в синей обложке** из той пачки, в которой **записывались** истории болезни профессорских пациентов. Лицо **будто бы** у доктора было совершенно зеленое и все, ну, все... вдребезги исцарапанное. И Филипп Филиппович в тот вечер сам на себя не был похож. И еще что... Впрочем, **может быть**, невинная **девушка** из пречистенской квартиры и **врет**...

За одно можно ручаться: в квартире в этот вечер была полнейшая и ужаснейшая тишина (с. 259).

В рамках эпистемической модальности различаются гипотетичность (в условиях неverifiedируемости включенной пропозиции) и неуверен-

ность (при потенциальной верифицируемости пропозиции)⁶. В художественном мире повести *Собачье сердце* это различие этически значимо: опасна попытка распространения гипотезы и даже фантазии под видом достоверной информации (ср.: Борменталь точно очерчивает границы установленного факта и собственной гипотезы на его основе, тогда как на основе недостоверной, ничем не подтвержденной газетной заметки в Москве читают лекции о **марсианине**); предосудительна и попытка выдать неточную и непроверенную информацию за точную (документы, удостоверяющие Шарикова в качестве человека).

Беспредпосылочное знание – интуитивная догадка, аналогичная собачьему чутью («„Ох, ничего доброго у нас, кажется, не выйдет в квартире”, – вдруг пророчески подумал Борменталь», с. 234), – может оказаться ближе в истине, чем знание, совпадающее с мнением безликого большинства (**известно**), полученное путем наблюдения или в ходе логического рассуждения. Впрочем, случайно угадать может и Швондер («Смотровая превращена в приемную. Швондер оказался прав», с. 207). Главное – не источник информации, а убежденность и готовность к действию на основе убеждения. Отметим эпизод визита к Преображенскому его высокопоставленного пациента, который, с одной стороны, не верит доносу на профессора, а с другой – должен принять меры. Эмоциональный и готовый к действию Борменталь, напротив, поступает в соответствии с убеждениями: «Без всяких предисловий он двинулся к Шарикову и легко и уверенно взял его за глотку» (с. 251).

Изучение средств выражения эпистемической модальности и эвиденциальности в повести М. А. Булгакова *Собачье сердце* подтверждает мысль С. Фуссо о том, что в этом произведении не только фабула, но и идиостиль становится метафорой важнейших идей автора: «The allegory is expressed not just in plot and theme, but in every level of the text»⁷. Подтверждая общие закономерности в употреблении модальных и эвиденциальных средств в речи, текст повести демонстрирует их возможности в качестве средства создания образа драматичной жизни познающего мир и себя сознания.

⁶ Т. И. Булыгина, А. Д. Шмелев, *Модальность*, в кн.: *Человеческий фактор в языке: коммуникация, модальность, дейксис*, Москва 1992, с. 132.

⁷ S. Fusso, *Failures of Transformation in «Sobach'e serdse»*, «Slavic and East European Journal» 1989, № 33 (3), с. 386–387.

*Олег Анатольевич Семенюк**

Украина

СИНОНИМИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. БУЛГАКОВА: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Исследование индивидуально-авторского употребления синонимов является одним из элементов изучения структуры и содержания языковой личности в художественном произведении.

Синонимы, как и любые языковые единицы, функционируют в определенных условиях, способствующих, с точки зрения говорящего, реализации, а с точки зрения слушающего, – выявлению смысла или варианта значения, который вкладывается в эту единицу говорящим. Одним из заметных факторов употребления и, что важно, интерпретации синонимов является социокультурный контекст или фон. Роль контекста (в широком смысле этого понятия) при рассмотрении синонимов весьма значительна, а при анализе речевой синонимии, синонимии художественного текста, становится еще более важной, так как именно контекст определяет окончательную степень семантического преобразования слов-синонимов, подчиненность денотативному значению и т. д.

* Доктор филологических наук, профессор, ректор Кировоградского государственного педагогического университета им. Владимира Винниченко, заведующий кафедрой перевода и общего языкознания.

Как известно, синонимия в художественном тексте многофункциональна. Основные и сопутствующие художественно-эстетические функции синонимов определяются рядом факторов: положением в контексте, взаимоотношением с другими языковыми единицами, наличием эмоциональных оттенков в слове-синониме, стилистической маркированностью, типичными особенностями переносного значения и т. п. Кроме того, особую роль играют неязыковые факторы: авторская задача, тема контекста, социально-культурная среда, в которой живут персонажи, время создания произведения, его жанр и др.

Стилистические, семантико-стилистические и контекстуальные синонимы в силу своей эмоционально-оценочной маркированности более многофункциональны и способны вместе с уже названными двумя функциями реализовывать достаточно сложные художественно-эстетические задачи. Например, в отрывке из *Мастера и Маргариты*, где кот обращается к оркестру, читаем:

[...] кот выскочил к рампе и вдруг рывкнул на весь театр человеческим голосом:

– Сеанс окончен! Маэстро! У р е ж ь т е марш!!

Ополоумевший дирижер, не отдавая себе отчета в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не з а и г р а л, и даже не г р я н у л, и даже не х в а т л, а именно, по омерзительному выражению кота, у р е з а л какой-то невероятный [...] марш¹.

Приведенный синонимический ряд в контексте выполняет несколько функций – и создания образности, и нагнетания эмоционального состояния, и создания комического эффекта. Отдельно отметим, что он фиксирует и воссоздает (для внимательного читателя) характерную для 1920–30-х годов в России жаргонную среду, когда в разговорной речи активно использовались, часто занимая доминантное положение (у р е з а т ь – в значении «лихо и громко заиграть»), жаргонные и просторечные слова, заимствованные из лексикона асоциальных и деклассированных элементов.

Особо рельефно социальный контекст проявляет себя при реализации синонимами функции сопоставления, например, обозначая принадлежность персонажей к разным социальным группам. Так, в повести *Собачье сердце*, находим:

¹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Избранные произведения. В двух томах*, т. 2, Киев 1989, с. 459.

– Ну уж, знаете... [...] – вскричал Филип Филиппович по-русски. – Имейте в виду, Шариков... господин, что я, если вы позволите еще одну наглую выходку, я лишу вас обеда и вообще п и т а н и я в моем доме [...].

Тут Шариков испугался и приоткрыл рот.

– Я без п р о п и т а н и я оставаться не могу, – забормотал он, – где же я буду х а р ч е в а т ь с я?²

В ответ на употребленное доктором книжное слово п и т а н и е, Шариков отвечает разговорным х а р ч е в а т ь с я, вполне соответствующим его социально-культурному уровню.

Отметим, что Булгаков достаточно часто и удачно использует лексические синонимические средства для дополнительной социально-культурной характеристики персонажей. «Старорежимность» и эмоциональность профессора Преображенского отражается в не очень заметной синонимической паре, в которой с помощью устаревших, возвышенных по стилистической принадлежности слов, реализуется эксплицитная авторская характеристика поведения героя:

– Опять! – горестно в о с к л и к н у л Филипп Филиппович. – [...] Пропал Колобуховский дом [...].

– Да ведь как не убиваться! – в о з о п и л Филипп Филиппович³.

Точное понимание контекста и интерпретация синонимов требует от читателя определенной «культурной компетенции» и со временем может меняться вместе с трансформацией культурно-исторического контекста. Например, контекст с идеографическими синонимами т е л е г р а м м а – д е п е ш а («Удивительная т е л е г р а м м а! Однако умные люди на то и умны, чтобы разбираться в запутанных вещах. Очень просто. Произошла ошибка, и д е п е ш у передали исковерканной»⁴) современным читателем воспринимается несколько иначе, чем ранее, так как д е п е ш а уже не является просто телеграммой – в этом значении слово устарело и употребляется чаще как: «срочное дипломатическое донесение, сообщение». Причем как устаревшее его фиксирует уже *Толковый словарь* Ушакова, но персонаж из *Мастера и Маргариты* употребляет слово д е п е ш а потому, что для него, человека немолодого, с соответствующим уровнем языкового сознания, оно не осознается как архаизм.

Очень часто употребление синонимических стилистических оппозиций в тексте призвано подчеркнуть социальное положение персонажа. Так, создает яркую эксплицитную характеристику пролетарского поэта

² М. Булгаков, *Собачье сердце*, в кн.: он же, *Избранные произведения...*, т. 1, с. 525.

³ Там же, с. 478.

⁴ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 523.

Бездомного выбор им из возможного синонимического ряда с доминантой у к р а с т ь жаргонного элемента: «пошел я купаться на Москва-реку, ну и п о п я т и л и мою одёжу, а эту дрянь оставили!»⁵.

Такая же социальная характеристика «проступает» и у начальствующего персонажа, обращающегося к посетителям вместо принятого нейтрального в х о д и т е с грубым просторечным в л е з а е т е: «Вы чего [...] без доклада в л е з а е т е»⁶.

Несколько другими причинами обусловлено использование сниженных элементов этого же ряда другим персонажем – Азazelло. Он «маскируется», представляется обыкновенным человеком и подражает уличной речи, к тому же, разговорные слова для него – яркое средство речевой экспрессии: «голову у покойного с т а щ и л и из гроба. [...] До ужаса ловко с п е р л и»⁷.

Отметим, что у М. Булгакова, особенно в романе *Мастер и Маргарита*, употребление стилистических синонимов четко регламентировано авторской задачей. Так, персонажи, прибывшие в Москву, стараются быть похожими на москвичей и внешностью, и речью. Например, фраза Коровина: «А Груни нет, я усрал ее в Воронеж. Она жаловалась, что вы у нее отпуск з а ж и л и л и»⁸. Любопытно, что в первоначальной редакции фраза выглядела так: «я усрал ее в Воронеж, так как она жаловалась, что вы давно н е д а е т е ей отпуска»⁹. Но автор на полях машинописного текста написал з а ж и л и л и и подчеркнул. Он посчитал это слово более уместным в силу его экспрессивной и семантической емкости. К тому же, подобные лексические элементы подчеркивают «криминальный» характер группы персонажей и речевой среды города. Отсюда и другие подобные варианты синонимического употребления: к а т и с ь вместо у х о д и т е л я, с п л а в и л и вместо в ы п р о в о д и л и, з а м е л и вместо а р е с т о в а л и т. п., причем в разнообразных коммуникативных ситуациях – от конференса в варьете до авторской речи: «К а т и с ь отсюда! [...] – Таперича, когда этого надоедалу с п л а в и л и [...]»¹⁰; «А тем временем старушка, узнавшая от соседней, что ее кот а з а м е л и, кинулась бежать в отделение [...]»¹¹ и др.

⁵ Там же, с. 396.

⁶ Там же, с. 517.

⁷ Там же, с. 550.

⁸ Там же, с. 410.

⁹ Там же, с. 739.

¹⁰ Там же, с. 454.

¹¹ Там же, с. 712.

Особенностью авторского стиля М. Булгакова можно считать активное употребление синонимических рядов, в составе которых проявляются контекстуальные синонимы, эксплицитно актуализуется несколько значений многозначного слова. Вот, например, контекст, в центре которого синонимический ряд с доминантой *г о в о р и т ь, п р о и з н о с и т ь*:

[...] Степа *в ы г о в о р и л*:

– Что вам угодно? – и сам поразился, не узнав своего голоса. Слово «что» *п р о и з н е с* дискантом, «вам» – басом, а «угодно» у него совсем не вышло.

[...]

– Простите... – *п р о х р и п е л* Степа [...].

– А вы? – *п и с к н у л* Степа. [...]

– Позвольте с вами рассчитаться, – *п р о с к у л и л* убитый Степа [...] ¹².

Меняющееся состояние персонажа проявляется с помощью ряда: *в ы г о в о р и л, п р о и з н е с, п р о х р и п е л, п р о с к у л и л, п и с к н у л*. В нем три элемента (*п р о х р и п е л, п р о с к у л и л, п и с к н у л*) передают «качество» речи благодаря вторичным оттенкам, имплицитно проявляющимся в речи. Похожих употреблений встречаем в текстах достаточно много. Например: «и он не *п р о ш е п т а л, а п р о ш и п е л*: – Я так и знал!» ¹³. Или: «Есть! – *з а л и х в а т с к и к р и к н у л* Канавкин. – Браво! – *к р и к н у л* конференсье! – Браво! – страшно *в з р е в е л* зал» ¹⁴.

Особую функцию выполняют слова с уже названной семантикой в повести *Собачье сердце*. Как известно, в ней персонаж из пса превращается в человека. В бытность свою псом он *с к у л и л, в ы л*, и в контексте эти слова реализуются и воспринимаются в прямом значении. Ср.: «раза два *п о д в ы л*, чтобы поддержать жалость к себе» ¹⁵; «У-у-у, – жалобно *з а с к у л и л* пес» ¹⁶; «– Пес не вынес кошек и *г а в к н у л*» ¹⁷ и т. д. Но и для Шарикова-человека автор подбирает слова-синонимы, которые указывают на его «прошлое»: «– Я тяжело раненый при операции, – хмуро *п о д в ы в а л* Шариков» ¹⁸; «Я не господин, господа все в Париже! – *о т л а я л* Шариков» ¹⁹; «...Он сам бросился в объятия неизбежного и *г а в к н у л*

¹² Там же, с. 405–406, 408.

¹³ Там же, с. 478.

¹⁴ Там же, с. 496.

¹⁵ М. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 458.

¹⁶ Там же, с. 464.

¹⁷ Там же, с. 466.

¹⁸ Там же, с. 510.

¹⁹ Там же, с. 524.

злобно и отрывисто: – Да что такое в самом деле!»²⁰. Тут г а в к а т ь – «отрывисто и зло говорить, браниться»²¹.

В синонимических рядах произведений М. Булгакова зафиксировались также и неологические единицы, которые вошли в речь в 1920–30-е годы, стали ее приметой, а затем вышли из активного употребления. Например, в одном из текстов находим слово *вентилировать*, в значении «перен. Обсуждать, выяснять (нов. газет. разговор.)»²², активно использовавшееся в то время как синоним к словам *выяснить*, *разобраться*:

Если как следует *проветилировать* этот вопрос, выходит, что я, в сущности, даже и не знал-то по-настоящему покойника. [...] И далее, граждане, [...] *разберемся* вот в чем²³.

Кроме всего прочего, слово *вентилировать* в данном значении является ярким примером «нового бюрократизированного языка» советской эпохи, который в научной литературе именуют «канцеляритом».

Время, в которое активно творил М. Булгаков, – это период социальных преобразований, когда социально-культурная сфера оказывает заметное влияние на язык, особенно, на состояние его лексической системы. Появились новые слова, обозначающие новые понятия, некоторая часть лексических и фразеологических единиц вышла из активного употребления, изменила стилистическую и оценочную маркированность, у слов появились новые значения и т. д. Все это отразилось и на употреблении синонимов. Синонимические ряды пополнились новыми единицами, изменились стилистические оппозиционные отношения. Социально-культурный контекст создает условия для активизации синонимических отношений заимствованных слов, неологизмов, жаргонизмов, для активизации процессов семантико-стилистической трансформации. В определенной степени эти явления обусловлены и изменением языковых ориентиров носителей языка, но в художественных произведениях важную роль играет также авторская задача, реализация которой, порой, требовала использования особой эмоционально-оценочной экспрессии и создания новых семантических пересечений.

²⁰ Там же, с. 541.

²¹ *Толковый словарь русского языка. В четырех томах*, под ред. Д. Н. Ушакова, т. 2, Москва 1935–1940, с. 533.

²² Там же, т. 1, с. 247.

²³ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 444.

*Зоя Санджиевна Санджи-Гаряева**

Россия

ТРАНСФОРМАЦИЯ СОВЕТСКОГО ЯЗЫКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. БУЛГАКОВА

Новый язык, появившийся после революции, для М. Булгакова стал объектом сатиры наряду с другими сторонами жизни советского общества. Советский язык Булгаков не принял так же, как и новую власть, критическое отношение к которой у писателя возникло с самого начала. Революцию, как известно, он называл «кровавой опереткой», новая действительность являла собой разрушение старой культуры, нашествие хамов. Это легко объясняется происхождением Булгакова, его укорененностью в другой культуре, приверженностью традициям русской классической литературы. М. Я. Геллер отмечает, что Булгаков, как и Замятин, Зощенко, Бабель, «внимательные свидетели трансформации языка, относились к нему с иронией, врожденной дистанцией писателей, выросших в другом языке»¹. М. О. Чудакова считает, что Булгаков «стал последовательно сопротивляться этой речи – в самом тексте своих произведений»².

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики его преподавания Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского.

¹ М. Я. Геллер, *Андрей Платонов в поисках счастья*, Москва 1999, с. 287.

² М. О. Чудакова, *Советский лексикон в романе «Мастер и Маргарита»*, в кн.: она же, *Новые работы*, Москва 2007, с. 356.

В данной статье рассматриваются принципы изображения советского официального языка и виды его трансформации в фельетонах и сатирических произведениях М. Булгакова.

М. Булгаков с предельной полнотой отразил в своих произведениях языковой срез послереволюционной России, показал речевую стихию эпохи, в которой новые элементы соединялись с живой народной речью, канцеляризм и газетные штампы – с книжной и библейской лексикой. Писатель фиксировал самые разные стороны новой речи: слова и словосочетания, распространенные устойчивые выражения, лозунги, плакаты, вывески, объявления; отмечал изменения в написании, особенности произношения, смешение идеологических газетных штампов с просторечными словами и формами. Можно сказать, что Булгаков включил советизмы в свою эстетическую систему, сделал их средством изображения жизни советского общества. В фельетонах 1920-х годов и сатирической прозе им используются советизмы в качестве средства описания многочисленных явлений, связанных с новым бытом, работой учреждений, общественными изменениями, обликом Москвы. Систематическое описание булгаковских номинаций нового времени содержится в статье Н. А. Кожевниковой³, культурно-исторический комментарий к советскому лексикону в романе *Мастер и Маргарита* составлен М. О. Чудаковой⁴. Полноту «советского лексикона» Булгакова тем не менее нельзя считать исчерпывающей: писатель, по его собственному выражению, не мог проникать в «запретную зону» – политику, что можно сказать и о других литераторах того времени, например, об Ильфе и Петрове, Зощенко. Поэтому у Булгакова нет лексики, относящейся к линии партии и ее изменениям (например, коллективизация), острым политическим моментам и ошибкам (уклоны, перегибы и головокружения от успехов), вредительству, конкретным политическим фигурам. В отличие, например, от А. Платонова, он принципиально не писал о реальной политической ситуации, что легко объясняется личными взглядами и положением в литературе, а изображал уже результаты деятельности властей в виде формирующегося на глазах нового общественного уклада, бюрократизацию советских учреждений, подробности становления советского быта. Слова и обороты из политического обихода Булгаков также употребляет, но опосредованно, иначе, чем, например, Платонов. Они абсолютно не соответствуют теме повествования, а помещаются в бытовой контекст,

³ Н. А. Кожевникова, *Язык советского общества в изображении М. А. Булгакова*, в кн.: *Лики языка. К 45-летию научной деятельности Е. А. Земской*, Москва 1998.

⁴ М. О. Чудакова, *Советский лексикон...*

что порождает издевательский и комический эффект. Герои, в речи которых встречаются политические советизмы, не имеют никакого отношения к политике. В *Зойкиной квартире* Аметистов говорит:

А мне что терять, кроме цепей?.. Уклонились мы – раз! Утратили чистоту линии – Два! Растеряли заветы!; Не боюсь ничего, кроме бога одного – ответил Харюзин в экстазе. – Мне теперь нечего терять, кроме своих цепей!⁵

В бытовом контекст переносятся слова из партийного лексикона того времени – «беспартийный», «сочувствующий», «ответственный»: «Аметистов: Вы партийный, товарищ? Портупея: Сочувствующий» (т. 3, с. 98); «Влип в дело Ноздрев, оказались замешанными и сочувствующий ротозей Емельян и беспартийный вор Антошка» (т. 2, с. 239); «Знаю только, что он в серой шляпе и беспартийный» (т. 3, с. 392); «Что же [...] старичок загрязся, уронил портфель, берите, кушайте. Пушай беспартийный, сочувствующий старичок с голоду помирает» (т. 2, с. 33); «Я – „волк в овечьей шкуре“. Я – „господин“. Я – „буржуазный подголосок“»⁶, «Столичные литераторы, укрывшиеся в местном подотделе искусств, сделали новую попытку развратить публику»⁷; «Здорово, вредитель» (т. 5, с. 67).

Для Булгакова, воспринимавшего язык власти как нечто чуждое, этот язык является в первую очередь предметом рефлексии, объектом критической оценки, которая проявляется в тотальной иронии, насмешливом пародировании, комическом обыгрывании.

Важно подчеркнуть, что Булгаков при изображении новой речи и ее носителей не прибегал, в отличие, скажем, от Зоценко, к сказовой форме повествования, редко пользовался приемом стилизации; авторская речь у него, как правило, не сливается с речью героев – напротив, автор разными способами от нее дистанцируется. Тем не менее элементы новояза встречаются и в авторской речи, но при этом они иронически маркированы.

Один из основных принципов изображения нового языка – позиция дистанцирования, непонимания. «Важно было **не понимать** то, что считалось общепонятным, само собой разумеющимся»⁸. Ярким примером эксплицитного выражения непонимания может служить реакция на особенности новой речи профессора Преображенского в повести *Собачье*

⁵ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 2, с. 401. Далее в тексте указываются том и страницы по этому изданию.

⁶ М. А. Булгаков, *Записки на манжетах. Ранняя автобиографическая проза*, Москва 1989, с. 113.

⁷ Там же, с. 118.

⁸ М. О. Чудакова, *Советский лексикон...*, с. 356.

сердце. Профессор не знает и не хочет знать, что «они» понимают под «контрреволюцией»: «Никакой контрреволюции. Кстати, вот еще слово, которое я совершенно не выношу. Абсолютно неизвестно, что под ним скрывается. Черт его знает!» (т. 2, с. 146). Героев Булгакова ставят в тупик лозунги и речи с малопонятными словами: «Транспортная кооперация путем нормализации, стандартизации и инвентаризации спасет мелиорацию, электрификацию и механизацию... Понять ничего нельзя, – говорил рыжебородый Гусев, – но видно, что умная штука» (т. 2, с. 402). Это можно сравнить с непониманием у Платонова, которое скрыто под желанием разобраться в сути незнакомых слов и выдается за проявление пылливости героев. Например, Копенкин в *Чевенгуре* рефлектирует по поводу непонятных слов:

Как такие слова называются, которые непонятны? – скромно спросил Копенкин. – Тернии или нет? – Термины, – кратко ответил Дванов; Какое хорошее и неясное слово: усложнение – как текущий момент. Момент, а течет: представить нельзя!⁹

Ирония Булгакова – ирония отстранения, а основной художественный прием изображения этого языка – прием остранения, характерный для литературы начала XX века. Интересно проследить, как критическое отношение писателя к революционному языку проявляется в конкретных формах, на уровне использования языкового механизма.

Основной способ создания иронического эффекта у Булгакова – столкновение единиц, контрастных по различным признакам (сфере употребления или стилистической окрашенности): «Слушай, Дыркин, – заговорил юноша металлическим голосом, – ты написал Пузыреву, что будто бы я учредил в эмеритурной кассе свою единоличную диктатуру и попер эмеритурные майские деньги?» (т. 2, с. 37); «Предъявитель сего есть действительно предъявитель, а не какая-нибудь шантрапа» (т. 2, с. 35); «Смычкой по черепу» (т. 2, с. 543); «Ровно в шесть часов встал председатель и объявил собрание открытым, и вышел наш величественный предучпрофсоюз, кашлянул и врезал собранию речь» (т. 2, с. 446); «Ножку не ушибите, товарищ уполномоченный, – нежно сказал толстяк» (т. 2, с. 37); «Засим член месткома, он же член упрофбюро, он же известный скандалист, он же алкоголик, чрезвычайно знаменитая личность, фамилия коего на букву Ха» (т. 2, с. 562). Приведенные примеры убеждают нас в том, что цель этого приема состоит не только в создании иронического

⁹ А. П. Платонов, *Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть*, Москва 2009, с. 138.

эффекта, но и в снижении того, кто (или что) стоит за официальным словом и представляет власть.

Советизмы становятся у Булгакова объектом языковой игры. Чаще всего Булгаков обыгрывает новый вид слов, образованных путем аббревиации. В *Записках на манжетах* на игре подобного рода построен целый эпизод, в котором речь идет о наименованиях новых государственных учреждений, ведающих культурой и искусством. Диалог повествователя со Слезкиным:

– Подотдел искусства откроем. – Это что такое? – Что? – Да вот... подудел. – Ах нет, под-от-дел! – Под? – Угу. Почему под? – А, это, видишь ли, – он шевельнулся, – есть отнаробраз. От. Понимаешь? А у него подотдел. Под. Понимаешь? – Наро-браз. Дико-браз. Барбюс. Барбос¹⁰.

Здесь же герои осваивают новые сокращения, пародируя и доводя их до абсурда:

– Мы откроем... – Искусств? – Угу. Все будет. Изо. Лито. Фото. Тео. Стоит Слезкин там. Наворачивает. Фото. Изо. Лито. Тео. Тео. Изо. Лизо. Тизо¹¹.

Герой Булгакова с трудом усваивает сокращенные названия учреждений: «Центрожил... ну, одним словом, те, что в 21–22 г. комнаты раздавали по ордерам. После этого и вовсе их, как он?... „жил” этот, кажется, упразднили» (т. 2, с. 443).

Автор *Записок на манжетах*, оказавшись в Москве, недоумевает по поводу диковинной аббревиатуры «Дювлам», расшифровка которой демонстрирует ее абсурдность и, скорее всего, ироническое отношение к юбилюру: «Серый забор. На нем афиша. Огромные яркие буквы. Слово. Батюшки! Что за слово-то? Дювлам. Что ж значит-то? Значит-то что ж? Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского»¹².

Своеобразный игровой момент возникает при замене отчества Артур Артурыч на фонетически близкое «Артур Диктатурыч» (т. 2, с. 37).

Игра может быть построена на ложном толковании внутренней формы незнакомого герою книжного слова через знакомое, понятное: например, в фельетоне *Самоцветный быт* трудящийся пишет в газету: «Не знаю, как Вас и благодарить. Дали квартиру. Только администрация мотивировала [от слова мат. – З. С.-Г.] меня разными словами в оправдание своих доводов как кляузника» (т. 2, с. 319). На модификации значения партийного жаргонизма «вычистить» (партийная чистка) основано обра-

¹⁰ М. А. Булгаков, *Записки на манжетах...*, с. 109.

¹¹ Там же, с. 110.

¹² Там же, с. 124.

зование производного, относящегося к другой сфере: «– Попросить сюда Неуважай-Корыто! Оказалось, попросить невозможно. Неуважая месяца два тому вычистили из партии, а уж из Москвы он и сам вычистился сейчас же после этого...» (т. 2, с. 238). Многозначность слова «доклад» обыгрывается в *Дьяволяде*: «Коротков посмотрел на дверь и увидел давно знакомую надпись „Без доклада не входить”. – Я и иду с докладом – сгруппировал Коротков, указывая на свою бумагу» (т. 2, с. 11).

Попытка вернуть первоначальный синтаксический статус политическому термину «сочувствующий» есть в характеристике Чичикова: «К какой партии принадлежит? Сочувствующий (а кому – неизвестно)» (т. 2, с. 237). Похожий процесс наблюдаем в употреблении политического жаргонизма «примазавшийся», ставшего субстантиватом, в составе словосочетания: «На службе придираются: секретарь – примазавшаяся личность в треснувшем пенсне – невыносим» (т. 2, с. 564).

Булгаков не обошел вниманием актуальную для 1920-х годов номинацию человека – «член той или иной общественной или политической организации». Игра, связанная с этим словом, строится на двусмысленности: «Надпись на кассе взаимопомощи: „Каждый, кто докажет документом, что он член, получает скидку в 83½ %, – все не члены получают такую же!!” [...] – А как же скидка? Я член... – Вижу-с. Со скидкой три пятьдесят, а так они шесть двадцать» (т. 2, с. 403). Насмешливое отношение к этому слову проявляется в том, что оно дается без распространителей не только в тексте, но и в заглавии, например: «Заседание в присутствии члена». О том, что такая реакция на это слово была типичной для писателей 1920–1930-х годов, свидетельствуют примеры его игрового употребления в текстах А. Платонова: «Верующий в бога есть расстройщик социалистического строительства, он портит, безумный член, настроение масс, идущих вперед темпом!»¹³; «Ты хоть бы раз на колхозные дворы сходила, посмотрела бы, как там членки доют»¹⁴.

Особый вид игры – сочетание единиц, противоположных по различным признакам: старых и новых: «Не належайте, господа, а то вы мне, товарищи, стол опрокинете» (т. 2, с. 142); книжных и сниженных: «А тут еще дура Коробочка вперлась в учреждение расспрашивать, когда ей можно будет в Манеже булочную открыть» (т. 2, с. 236); семантически несопоставимых: «В туземном подотделе пьеса произвела фурор»¹⁵; те-

¹³ А. П. Платонов, *Избранное*, Москва 1999, с. 204.

¹⁴ Там же, с. 192.

¹⁵ М. А. Булгаков, *Записки на манжетах...*, с. 120.

матически несопоставимых: «Целуй же меня, целуй скорей, пока нет никого из контрольной комиссии» (т. 2, с. 32).

Особо следует обратить внимание на способ освоения нового языка героями Булгакова. Шариков в *Собачьем сердце* осваивает язык революции сначала по отдельным элементам, в частности, вывескам: «Вечером произнес 8 раз подряд слово „Абыр-валг” (т. 2, с. 160); словами канцелярской сферы: «документ», «прописка», «домком», «учетная карточка» и др.; затем – готовыми блоками: городскими клише «Мест нету», «Вечерняя Москва», «лучший подарок детям»; канцелярскими штампами: «Помилуйте, как же без документа? Это уж извиняюсь. Сами знаете, человеку без документов строго воспрещается существовать» (т. 2, с. 179); «Известно что – прописать меня. Они говорят: где ж это видно, чтоб человек проживал непрописанный в Москве. Это – раз. А самое главное – учетная карточка. Я дезертиром быть не желаю. Опять же – союз, биржа» (т. 2, с. 171); «Завтра я тебе устрою сокращение штатов» (т. 2, с. 202).

Для Булгакова характерна пародийная направленность в изображении разных явлений советского языка. В качестве примера можно привести наименования кампаний и комиссий как типичных форм организации жизни послереволюционного времени, они кочуют из произведения в произведение. «Зазвенели телефоны, начались совещания... Комиссия построения – в комиссию наблюдения, комиссия наблюдения – в жилотдел, жилотдел – в Наркомздрав, Наркомздрав – в Главкустпром...» (т. 2, с. 236). «Образована чрезвычайная комиссия по борьбе с куриной чумой в составе наркомздрава, наркомзема, заведующего животноводством товарища Птахи-Поросюка, профессоров Персикова и Португалова... и товарища Рабиновича» (т. 2, с. 75). «Чрезвычайная комиссия по борьбе с куриной чумой переименовалась в чрезвычайную комиссию по поднятию и возрождению куроводства в республике, пополнившись новой чрезвычайной тройкой, в составе шестнадцати товарищей» (т. 2, с. 78). В романе *Мастер и Маргарита*: «Комиссия зрелищ и увеселений облегченного типа или Зрелищная комиссия», а также «комиссия изящной словесности» (т. 5, с. 182). В фельетоне *1 Детская коммуна* у детей самоуправления, в которое входит множество комиссий: «хозяйственная, бельевая, библиотечная, санитарная, учетно-распределительная, инвентарная. Сверх того была еще и кролиководная» (т. 2, с. 277). Пародийность создается за счет нагнетения этих наименований в тексте, независимо от того, реальны они или выдуманы авторами (ср. у Платонова в повести *Впрок* в одном из колхозов «план изображал закрепленные сроки и на-

звания боевых кампаний: сортировочной, землеуказательной, супряжно-организационной, транспортно-тарочной и едоцкой»¹⁶).

В сатирической прозе Булгакова особое место отводится документу, роль которого в романе *Мастер и Маргарита* показана в статье А. Романенко¹⁷. Пародирование названий документов и элементов документооборота, во множестве появившихся в советское время, – характерная особенность литературы начала века. В *Дьяволяде* Булгакова мистифицируется тема документа: «Меня нельзя арестовать, потому что я неизвестно кто. [Коротков утратил паспорт. – З. С.-Г.] [...] Арестуй-ка, пискнул Коротков... как ты арестуешь, ежели вместо документов – фига? Может, я Гогенцоллерн» (т. 2, с. 36); «Кальсонер выскочил из часов, превратился в белого петушка с надписью „исходящий” и юркнул в дверь» (т. 2, с. 38).

Источником комического у Булгакова становятся новые речевые жанры послереволюционной эпохи – лозунги, плакаты, призывы, вывески, объявления. Трудно определить, какие из них автором были «взяты из жизни», а какие придуманы. О засилье лозунгов и плакатов можно судить по произведениям очень многих писателей этого периода, прежде всего Ильфа и Петрова, Ардова, Эренбурга. Остановимся только на некоторых примерах пародийного использования названных речевых единиц у Булгакова: «По коридорам не ходить! Не плевать! Не курить! Разменом денег не затруднять!» (т. 2, с. 35); объявление: «На двери флигеля было написано „Домовой”. Рука Короткова уже потянулась к кнопке, как глаза его прочитали: „По случаю смерти свидетельства не выдаются”» (т. 2, с. 23). Комический эффект усиливается при проникновении их в сферу устного общения, например: «Рукопожатия отменяются! – кукарекнул секретарь; Да здравствуют объятия! – страстно шепнула брюнетка» (т. 2, с. 36).

Таким образом, материал фельетонов и ранней сатирической прозы Булгакова свидетельствует о том, что новый язык для писателя стал не просто средством адекватного описания жизни современного ему общества, но и предметом острого изображения, объектом рефлексии, анализа человека с другой культурно-языковой ориентацией. Вот почему в отношении к нему на первый план выходит именно «блестящая языковая игра» (М. Чудакова), в которую входит ирония, пародийность, юмор.

¹⁶ А. П. Платонов, *Эфирный тракт: Повести 1920-х годов*, Москва 2009, с. 303.

¹⁷ А. П. Романенко, *Документ в содержательной и композиционной структуре романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, «Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика», вып. 1, Саратов 2010.

*Марина Анатольевна Бондаренко**

Россия

ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТВОРЧЕСТВА М. А. БУЛГАКОВА

Одной из значительных проблем, которая волнует сегодня ученых в различных областях гуманитарного знания, является утрата культуры чтения, постепенное снижение интереса к книге, прежде всего к художественной. Именно данные процессы во многом обуславливают падение общекультурного уровня современного человека, что особенно заметно в нравственно-эстетической и языковой сферах.

Современное состояние филологической подготовки выпускников средних учебных заведений России не только не способствует совершенствованию речевого опыта учащихся, но в результате произошедших кардинальных изменений в структуре самой подготовки приводит к утрате мотивации формирования языковой компетентности. Это происходит не в последнюю очередь по причине внедрения новой системы аттестации – единого государственного экзамена по русскому языку. Порочной выглядит не сама идея внедрения такой формы экзамена, но сопутствующие ей процессы: формализация содержания, подмена изучения пред-

* Кандидат педагогических наук, профессор кафедры русского языка Академии труда и социальных отношений в Москве, член Союза писателей России.

мета подготовкой к сдаче экзамена, методические просчеты, порой даже несоответствие материала, выносимого на экзамен, языковой практике и научным представлениям.

Но главное – умаление статуса русской литературы в филологической подготовке учащихся. Исчезновение литературы из числа обязательных экзаменационных предметов повлекло за собой фактическое снижение статуса предмета до второразрядного, необязательного, выражаясь по-булгаковски, сделало ее «осетриной второй свежести». В стране с литературоцентричной культурой это стало одной из основных причин системных сбоев в языковом сознании нации, что наиболее явственно находит свое отражение в низкой речевой компетентности прежде всего молодого поколения.

На первое место в данной ситуации стоит поставить не то, что привычно выносится как наиболее заметное «поражение» речевого пространства – насыщение его инвективной, жаргонной, иноязычной и семантически опустошенной лексикой – но гораздо более серьезные изъяны, причиной которых стало отсутствие читательского опыта, – резкое сокращение лексического запаса, что, как известно, свидетельствует о низком интеллекте, а также неумение создавать тексты, констатирующее в свою очередь факт языковой недоразвитости.

Преподавать в вузе лингвистические дисциплины, в том числе курсы русского языка и культуры речи, без учета данных негативных тенденций было бы сегодня недальновидно. Это ориентирует преподавателей на поиск таких форм организации учебной деятельности, которые способствовали бы преодолению сложившегося положения.

Одним из действенных способов активизации языкового сознания современных студентов, способным расширить их представление о национальной языковой картине мира, о неисчерпаемых возможностях русской речи, в том числе и в плане противостояния негативным речевым процессам, не говоря уже о собственно формировании речевого опыта, становится использование при организации учебной деятельности художественных текстов. Такая практика способна актуализировать получаемые по всей языковой системе знания, в том числе и с целью проникновения в план содержания текста, раскрытия внутренних, скрытых на первый взгляд смыслов, а также ограничить восприятие языка только как системы знаков в пользу изучения его как системы символов, открывающей возможности интерпретации, и, как следствие вышесказанного, – усилить творческую составляющую процесса языкового по-

знания, восстановить интерес к русскому языку, выработать языковой вкус и стимулировать потребность к языковой рефлексии.

Одним из основных аргументов в плане выбора материала для такой работы становится авторитет языковой личности автора. Среди лидеров читательского предпочтения, как показывают исследования, уже не одно десятилетие продолжает оставаться роман Михаила Афанасьевича Булгакова *Мастер и Маргарита*. Представленный в школьной программе, он, в отличие от большинства других произведений и несмотря на общую тенденцию снижения интереса к чтению как таковому, все-таки читается. И экранизация романа, и его театральные постановки не становятся тем единственным источником, который знакомит молодое поколение с Булгаковым, опять же в отличие от основного числа других произведений русской классической литературы.

Такая популярность и определяет использование булгаковского текста в учебном процессе. Результатом этого становится и совершенствование языковых компетенций учащихся, и формирование представления об уникальном стиле писателя, его индивидуальности. Более глубокое проникновение в булгаковский текст позволяет открыть в писателе те горизонты, которые оказываются скрытыми от читателя поверхностного, не замечающего, как правило, ни особенностей представления писателя о мире, ни значительности его мысли, ни совершенства ее воплощения, проявляющихся в первую очередь через слово.

Булгаков предлагает достаточно широкий диапазон текстов, которые могут использоваться при изучении различных стилей и функционально-смысловых типов речи, их взаимопроникновения и взаимодействия. Помимо художественных произведений, можно задействовать в работе письма литератора, его публицистику, оценить мастерство Булгакова-инсценировщика.

Багаж булгаковского наследия настолько велик, что, даже выбрав из него несколько, на наш взгляд, могущих быть удачно использованными произведениями, прежде всего, конечно, *Мастера и Маргариту*, а также *Белую гвардию*, мы будем вынуждены ограничиться лишь небольшими отрывками из названных сочинений, в то время как любая их страница способна стать благодатным исследовательским полем.

Материал булгаковских сочинений дает прекрасную возможность освоить лексические средства русского языка. Синонимия, в том числе контекстная, антонимия, стилистически высокая и сниженная лексика, лексическая сочетаемость и ее нарушение как стилистическое средство, окказиональное, в том числе ономастическое словообразование, фразео-

логия, устаревшая и профессиональная лексика, использование просторечия и сленга – уже сам перечень отражает колоссальный дидактический потенциал наследия писателя. И, разумеется, освоение синтаксиса Булгакова дает широкое поле для представления о возможностях русского языка. Задания на сопоставление булгаковских текстов с отрывками из произведений других писателей, «перевод» его конструкций на «нормальный» язык и наоборот, то есть стилизация, с одной стороны, позволят подчеркнуть индивидуальность автора, с другой – получить мастер-класс.

Предлагаемый здесь материал может быть использован преподавателем при совершенствовании речевых компетенций учащихся в учреждениях с русским как родным языком обучения, полезен он будет и на продвинутом этапе освоения русского языка как иностранного. В этих случаях неформальный подход к отбору материала значительно более продуктивен, чем использование традиционных материалов, представленных в учебных пособиях.

Одним из привлекательных для читателя аспектов булгаковского повествования в *Мастере и Маргарите* является пронизывающая произведение ирония, иногда открытая, прямая, а иногда и завуалированная. А поскольку иронический эффект достигается с помощью различных стилистических приемов, использования тропов, фигур, разнообразных риторических оборотов, то и при анализе этого компонента осваивается значительный объем языкового материала.

Предложим учащимся проанализировать отрывки из пятой главы романа *Мастер и Маргарита* – *Дело было в Грибоедове*.

Открывается глава описанием самого дома, как известно, не существовавшего в действительности, а созданного в воображении автора и сочетавшего в своем облике черты нескольких московских зданий, хорошо известных писателю: Дома печати (Никитский бульвар, 8), ресторана Жургаза (Стастной бульвар, 11) и Центрального Дома литераторов (Поварская, 50)¹:

Старинный двухэтажный дом кремового цвета помещался на бульварном кольце в глубине чахлого сада, отделенного от тротуара кольца резною чугунною решеткой. Небольшая площадка перед домом была заасфальтирована, и в зимнее время на ней возвышался сугроб с лопатой, а в летнее время она превращалась в великолепнейшее отделение летнего ресторана под парусиновым тентом².

¹ К. Стародуб, *Литературная Москва*, Москва 1997, с. 52.

² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Романы*, Москва 1988, с. 428.

Описание, открывающее главу, выдержано в достаточно «пристойных» тонах: речь типично книжная, с причастиями, суперлативом, большим числом прилагательных. В описании выделяется прилагательное «чахлый», то есть «вянущий, слабый», и существительные «лопата» и «сугроб». Прилагательное дисгармонирует с окружением семантически, будучи наделено внутренней экспрессией, а существительные, хотя и относятся к нейтральной лексике, в сочетании с глаголом «возвышался» приобретают ироническую окраску. Этот эффект усиливается и за счет противительной конструкции последнего предложения, по сторонам которой два неравновесных компонента – «сугроб с лопатой» и «великолепнейшее отделение летнего ресторана под парусиновым тентом». (Можно также заострить внимание на «любимом» цветочном прилагательном Булгакова – «кремовый», вспомнив, в частности, «кремовые шторы» в доме Турбиных, соотнеся звуковое, семантическое и ассоциативное наполнение слов «кремовый» и «чахлый»).

Следующий абзац дополняет описание места действия рассуждением о названии, которое закрепилось за домом, и сопоставление этого рассуждения с предшествующим ему описанием позволяет выявить те языковые приемы, которые автор использует для создания иронического эффекта.

Дом назывался «Домом Грибоедова» на том основании, что будто бы некогда им владела тетка писателя – Александра Сергеевича Грибоедова. Ну владела или не владела – мы точно не знаем. Помнится даже, что, кажется, никакой тетки-домовладелицы у Грибоедова не было... Однако дом так назывался. Более того, один московский врун рассказывал, что якобы вот во втором этаже, в круглом зале с колоннами, знаменитый писатель читал отрывки из *Горя от ума* этой самой тетке, раскинувшейся на софе. А впрочем, черт его знает, может быть, и читал, не важно это!³

Первое, что бросается в глаза, – явная смена манеры повествования: от развернутого, книжного, размеренного, плавного слога – к типично разговорным конструкциям, в то же время включающим в себя и явно деловой оборот – «на том основании», и несобственно-прямую речь, принадлежащую «московскому вруну». Выделим разговорные конструкции: частое использование служебных слов, в том числе их контактное расположение: «что будто бы», «что якобы вот» (отметим их синонимию); значительное насыщение речи вводными словами: «помнится», «кажется», «более того», «а впрочем», «может быть» и как вершина – грубо-раз-

³ Там же, с. 429.

говорное «черт его знает». Последнее выражение является центральной частью конструкции, состоящей из трех элементов, расположенных линейно: «а впрочем, черт его знает, может быть». Поскольку выражения со словом «черт» нередки в булгаковской прозе (вот лишь некоторые сочетания из *Мастера и Маргариты*: «к черту на куличики», «фу ты черт», «куда тебя черт несет», «к черту», «к чертовой матери», «черт возьми», «черт знает», «молоть черт знает что», «какие к черту», «на кой черт», «ну тебя к черту», «черт знает что такое», «черт знает почему», «ко всем чертям», «черт тебя / меня побери», «какого черта надо»), в качестве индивидуального задания можно подготовить анализ выдержек из толкового и фразеологического словарей, которые включают в себя обороты со словом «черт», а также проанализировать этимологию слова и причину столь широкого использования в разговорной речи представленных словосочетаний, в том числе частотности их в булгаковской прозе.

Анализируя лексику данного отрывка, остановимся на слове «врун» и рассмотрим синонимический ряд, в который оно входит: в его составе нейтральные «лгун», «лжец» и «обманщик», разговорные «врун», «враль» и «пустослов» и просторечное, презрительное «брехун». Постараемся объяснить выбор, сделанный писателем.

Следующим объектом внимания станет слово «тетка», использованное в данном отрывке трижды. Тетка – это «сестра отца или матери, а также жена дяди»⁴. В этом значении слово употребляется в первых двух случаях, однако уже в самом начале оно соседствует с развернутым, уважительным наименованием племянника – «Александр Сергеевич Грибоедов», что не может не подчеркнуть невеликость упомянутой родственницы. А в последнем случае – во фразе «знаменитый писатель читал отрывки из *Горя от ума* этой самой тетке, раскинувшейся на софе» – за счет предыдущего и окружающего слово контекста оно уже имеет открытый иронический оттенок, соответствующий второму значению многозначного слова – «вообще женщина (чаще пожилая)»⁵, и характеризуется как просторечное. В соседстве же с «колоннами», «залом», *Горем от ума*, а также в прямом контакте с действительным причастием и «софой» разговорность его усиливается, так же, как за счет зависимых от него местоимений – «этой самой».

В главе слово «тетка» будет использовано еще несколько раз: «на ореховых теткинских дверях», «зал с колоннадой, где тетка наслаждалась

⁴ Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов, отв. ред. Н. Ю. Шведова, Москва 2008, с. 982.

⁵ Там же.

комедией гениального племянника», «нижний этаж теткиного дома», «пахло луком из подвала теткиного дома». Нетрудно заметить, что все данные случаи употребления этого слова имеют иронический оттенок.

Ирония сменяется сарказмом при описании внутреннего содержания дома литераторов. В создании этого описания значительная роль отводится надписям на дверях кабинетов, причем нелепость этих надписей подчеркивается небольшими ремарками, усиливающими комический эффект: «Рыбно-дачная секция» (сделана крупными буквами, дополнена изображением карася, попавшегося на уд; в словаре «уда» имеет пометы: просторечное и областное⁶); «что-то не совсем понятное „Однодневная творческая путевка. Обращаться к М. В. Подложной”»; «вовсе непонятная надпись: „Перелыгино”»; «Запись в очередь на бумагу у Поклевкиной», «Касса», «Личные расчеты скетчистов». Изнанка дома московских литераторов, никак не соответствующая высокой творческой миссии последних, развернута и при помощи огромного, названного Булгаковым «роскошным» плаката со следующей подписью:

Полнообъемные творческие отпуска от двух недель (рассказ-новелла) до одного года (роман, трилогия). Ялта, Суук-Су, Боровое, Цихидзири, Махинджаури, Ленинград (Зимний дворец)⁷.

Прокомментируем абсурдность созданных автором сложных прилагательных (рыбно-дачная, полнообъемные) и остановимся на характеристике имен собственных, которые в данной главе представлены весьма широко.

Топонимы, использованные в рекламном тексте, – реальные географические названия, которые встречаются у Булгакова и в других произведениях. В частности, в *Записках на манжетах* читаем:

Цихидзири, Махинджаури, Зеленый Мыс! Магнолии цветут. Белые цветы величиной с тарелку. Бананы. Пальмы!⁸

Соседство этих реальных названий с непонятной надписью «Перелыгино» усиливает саркастическую роль последнего. Для разъяснения данного наименования обратимся к словарю В. И. Даля. В нем рядом с «перелыгать» размещен более понятный сегодняшнему читателю гла-

⁶ Там же, с. 1018.

⁷ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 430.

⁸ М. Булгаков, *Записки на манжетах*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В шести книгах*, кн. 2, Санкт-Петербург 1993, с. 418.

гол «перелгать». Толкуются они следующим образом: «перевирать, передавать чужую ложь; извращать и перевирать вести»⁹.

Переходя к антропонимам, мимо которых в данной главе (как и в целом в романе) пройти невозможно, остановимся сначала на уже встретившихся женских фамилиях.

«Подложная». Для характеристики данного слова можно использовать как словарь современного русского языка, так и словарь Даля. Последний дает возможность увидеть взаимосвязь слов «Перелыгино» и «Подложная» через общий корень «ложь, лгать»: подлог – «обман, состоящий в подделке, подстановке одной вещи вместо другой; фальшь, подмена, подделка, облыжное дело»; подложный – «составляющий собой подлог, поддельный, подставной, для обмана выдаваемый за истинный, за подлинный, настоящий»¹⁰.

«Поклёвкина». У Даля находим интересное употребление слова «поклёв»: «порча, убыток, от поклеванья птицей»¹¹. Не случайно данное слово за счет созвучия ассоциируется у читателя с «поклёпом», тем более что персонаж Булгакова отвечает за выдачу бумаги, на которой и пишутся эти наветы.

При определении значения таких фамилий, как Бескудников, Двубратский, Желдыбин, Жукопов, можно предложить учащимся «поиграть» со словами, рассматривая каждое из них как шараду, составленную из нескольких слов.

Небезынтересным оказывается и комментарий имен и фамилий других московских литераторов (Берлиоз, Понырев, он же Бездомный; Непременова, она же Штурман Жорж, Загринов, Иероним Поприхин, Тамара Полумесяц, Глухарев, Лаврович, Абабкин, Павианов, Богохульский, Квант, Сладкий, Шпичкин, Хустов, Адельфина Буздяк, Рюхин, Латунский, Петраков-Суховой), а также представителей других интеллигентских сообществ Москвы (Семейкина-Галл, Витя Куфтик, Боба Кандалупский), в том числе работников «культурной» сферы (Лиходеев, Римский, Жорж Бенгальский, Варенуха).

Такой комментарий предлагается выполнить через рассмотрение корневой семантики, подбор синонимов и антонимов, выявление ассоциаций, определение роли звукового состава. Результатом данной работы может стать вывод о том, как фамилии мимолетных, «проходящих» пер-

⁹ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка. В четырех томах*, т. 3, Москва 1994, с. 65.

¹⁰ Там же, с. 181.

¹¹ Там же, с. 241.

сонажей помогают создать общую картину положения дел в писательской организации, возглавляемой обезглавленным героем со звучной музыкальной фамилией Берлиоз, отвергнувшим не имеющего в романе ни имени, ни фамилии Мастера.

Довершить характеристику писательской братии можно анализом диалога, который ведут перед зданием МАССОЛИТа в двадцать восьмой главе Бегемот и Коровьев. Остановимся на нескольких фразах, принадлежащих Коровьеву:

1. Приятно думать о том, что под этой крышей скрывается и вызревает целая бездна талантов.

2. [...] и сладкая жуть подкатывает к сердцу, когда думаешь о том, что в этом доме сейчас поспевает будущий автор *Дон Кихота*, или *Фауста*, или, черт меня побери, *Мертвых душ*!

3. [...] удивительных вещей можно ожидать в парниках этого дома, объединившего под своєю кровлею несколько тысяч подвижников, решивших отдать беззаветно свою жизнь на служение Мельпомене, Полигимнии и Талии. Ты представляешь себе, какой поднимется шум, когда кто-нибудь из них для начала преподнесет читающей публике *Ревизора* или, на самый худой конец, *Евгения Онегина*!¹²

Предложим учащимся выделить элементы высокого стиля в речи персонажей, объяснить причину употребления слов «бездна», «кровля», «подвижник», «служение», определить, к каким группам относятся употребленные в диалоге имена собственные, какого эффекта достигает автор, употребив по соседству с названными словами элементы типично разговорного характера, как лексические, так и синтаксические, задуматься над тем, можно ли в данном случае вести речь об изменении общей тональности – с иронической на издевательскую.

Наблюдение над использованием в булгаковском тексте высоких элементов для создания сатирического эффекта может быть дополнено обращением к тем текстам, где выбор высокого стиля объясняется совершенно другими причинами – к письмам писателя.

Глубокоуважаемая Наталия Алексеевна, тяжкое нездоровье мое (насморк, кашель, ломота в костях) помешали мне лично засвидетельствовать Вам почтение и убедиться в том, насколько подвинулись вперед почтенные труды Ваши на полях отечественной драматургии.

Буде угодно Вам прибыть к больному в дневные часы сего 20-го декабря, то не только могу предложить Вам беседу на литературные темы, но равно также и обед. А буде неудобно, то вечером позвоните. Но лучше буде угодно,

¹² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 708–709.

часа 3 или 4 или 5, когда угодно. В ожидании почтеннейшего визита Вашего остаюсь покорный слуга М. Булгаков¹³.

Характеризуя данный текст, отметим те элементы, которые подчеркивают уважительное отношение писателя к своему адресату: формы прилагательных, многократное повторение местоимения «Вы», устаревший условный союз «буде», повторенный трижды, и книжный союз «равно также и», книжное выражение «в ожидании визита», словесный ряд «тяжкое нездоровье», «засвидетельствовать почтение», «почтенные труды», «поля отечественной драматургии», «покорный слуга».

В письмах Булгакова можно найти яркие явления и другого рода. Вот, например, как изображает Михаил Афанасьевич свою новую домработницу:

У нас новая домработница, девица лет 20-ти, похожая на глобус. С первых же дней обнаружилось, что она просто по-крестьянски скупа и расчетлива, обладает дефектом речи и богатыми способностями по счетной части, считает излишним существование на свете домашних животных – собак и котов («кормить их еще, чертей») и страдает при мысли, что может опоздать с выходом замуж. Но кроме всего этого в девице заключался какой-то секрет, и секрет мучительный. Наконец он открылся: сперва жена моя, а затем я с опозданием догадались – девица оказалась трагически глупа¹⁴.

Работая с этим отрывком, выделим неожиданное сравнение «похожая на глобус», определим роль в характеристике кратких прилагательных, работая над статьей толкового словаря к слову «девица», выявим, в каком из двух значений оно употреблено у Булгакова, охарактеризуем экспрессивное словосочетание «трагически глупа», использование стилистической фигуры повтора, просторечное наречие «сперва».

Стабильно вызывает интерес поиск в булгаковских текстах именно просторечных слов, а также сленга, помогающих увидеть значение речевой характеристики персонажа для создания его полного образа. Приведем лишь несколько примеров такой работы.

Иллюстрацией может стать двенадцатая глава *Мастера и Маргариты* – *Черная магия и ее разоблачение*, в которой за счет смешения лексических элементов разных уровней в значительной мере создается сатирический облик происходящего. Наиболее эксцентрична в этом плане речь Фагота, в которой мы находим (как в самой речи, так и в ремар-

¹³ М. Булгаков, *Письмо к Н. А. Венкстern от 20 декабря 1931 г.*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, кн. 6 (1994), с. 345–346.

¹⁴ М. Булгаков, *Письмо П. С. Попову от 25 января 1932 г.*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, кн. 6, с. 347–348.

ках), помимо обращенных к Воланду уважительных и книжно организованных выражений, такие слова, которые не скрывают издевательского отношения к присутствующим в театре: «соврамши», «залихватски», «шаркнув», «таперича», «шайка», «ась», «молоть чушь», «надоедала» (сущ.), «сплавили», «надевалка», «наглый гаер», «хамский вопрос», «натурально», «надувало» (сущ.) и другие, особенно ярко проявляющиеся в развернутых, насыщенных стилистическими фигурами предложениях. Работая с этой частью главы, можно остановиться и на встречающихся здесь варваризмах, попросив прокомментировать: «авек плезир», «эйн, цвей, дрей», «Герлэн», «Шанель», «Мицуко», «Нарсис Нуар», а также выделить достаточно популярный сегодня сленговый элемент «класс!». Последнее слово может направить работу в область поиска подобных данному слову лексем, которые встречаются у Булгакова и во многих его рассказах. Это поможет выявить время вхождения данных лексем в язык, а также среду, сформировавшую эту группу, что, в свою очередь, даст определенный ориентир в плане отношения к соответствующей лексике в собственной речевой практике. Вот, к примеру, фрагмент из *Путевых заметок*, в которых использовано сленговое слово «лимон», в современном языке даже более частотное, чем его нейтральный прародитель «миллион»:

В Нежине, вынырнув из-под колес вагона, с таинственным и взбудораженным лицом выскакивает мальчишка. Под мышками у него два бочонка с солеными огурцами.

– Пятнадцать лимонов! – пищит мальчишка.

– Давай их сюда! – радостно кричат пассажиры, размахивая деньгами¹⁵.

Наиболее интересно с точки зрения характеристики стиля М. А. Булгакова, конечно, наблюдение над его синтаксисом. Здесь обширнейшее поле деятельности. К поиску материала для такой работы можно подключить самих учащихся, как правило, хорошо справляющихся с данной работой. Остановимся на нескольких примерах.

Работа над описаниями двух домов – дома Турбиных и квартиры Лисовичей (роман *Белая гвардия*) – позволяет проиллюстрировать широкое использование Булгаковым амплификации, антитезы, периода, градации, параллелизма и других приемов. Предложим учащимся сопоставить элементы описания интерьера в двух этажах дома – в квартирах Турбиных (глава 1) и Лисовичей (глава 3), определив, за счет каких средств создает-

¹⁵ М. Булгаков, *Путевые заметки*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, кн. 3 (1993), с. 230.

ся атмосфера, царящая в каждой из этих квартир, и в какой мере окружающая обстановка характеризует их обитателей. Со значением неясных слов (в том числе «Станислав на шее», «гарусный петух», «игральный крап», «гавот», «изразец») предложим познакомиться, используя толковые словари.

Сопоставление выражений, встречающихся в каждом из описаний, ярко иллюстрирует использованный Булгаковым прием контраста (развернутую антитезу): «пышущая жаром изразцовая печка» – «тьма спаленки прохладной и сырой квартиры»; «лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовой, Капитанской Дочкой» – «тесно заставленный, занавешенный, забитый книгами», «мощным строем стоял золото-черный конногвардеец Брокгауз-Ефрон»; «жарко, уютно, кремовые шторы», «на белизне скатерти свежие букеты тепличных роз» – «пахло мышами, плесенью, ворчливой сонной скукой» и др.

Этот же прием прокомментируем сопоставлением портретов, например, Тальберга и Мышлаевского. Обратим внимание на цветовые и экспрессивные детали в изображении офицеров, на использование инверсии, на неожиданные, редкие элементы. Особенно выделим то, что описание Мышлаевского цельно, полно, а портрет Тальберга собирается по крупицам на протяжении всей второй главы. Как в облике каждого из героев отражается авторская симпатия и антипатия? Какие детали наиболее контрастны? Кого напоминает Тальберг? Какие ассоциации возникают у читателя, знакомящегося с ним?

Мышлаевский: «голова очень красива, странной и печальной и привлекательной красотой давней, настоящей породы и вырождения», «разные по цвету, смелые глаза», «длинные ресницы», «нос с горбинкой», «губы гордые», «лоб бел и чист», «уголок рта приспущен печально», единственная странная деталь – «неправильный женский подбородок».

Тальберг: «двуслойные глаза», «пояс широк и тверд», «поджарая фигура», «возвышался высокой штабной колонной», «вечная патентованная улыбка», «редко расставленные, но крупные и белые зубы», «двухэтажные глаза», «щетки черных подстриженных усов».

Достаточно интересно проходит при работе над стилистическими приемами, использованными Булгаковым, сопоставление его текстов с отрывками из произведений Н. В. Гоголя, например, *Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*. Избыточность как элемент стиля отличает обоих писателей и иллюстрируется многократно, прежде всего за счет использования чрезвычайно длинных одно-

родных рядов, обилия деталей, например, в описании ассамблеи, которую давал городничий в *Повести...* Гоголя и в описании дамского магазина в *Мастере и Маргарите*. Любимые гоголевские приемы – нагромождение предметов, обилие разнообразных цветов, зевгма, повторы, уменьшительные формы слов – встречаем и у Булгакова. Вот «гоголевские» платья: красные, желтые, кофейные, зеленые, синие, новые, перелицованные, перекроенные, а вот «булгаковские» туфли: черные, белые, желтые, кожаные, атласные, замшевые, и с ремешками, и с камушками. Пожалуй, неслучайно даже количественное совпадение определений! Явные переключки текстов двух авторов высвечивают глубокие связи писателей разных эпох, проявляющиеся, как становится видно, уже на языковом уровне, и позволяют студентам задуматься над тем, каковы причины такого сходства.

Продуктивно также сравнение «высокого» слога Гоголя и Булгакова, создаваемого с помощью риторических фигур. Предложим студентам найти такие фигуры речи и соотнести их пафосность, восторженность и поэтичность с приземленностью, бытовизмом предмета умиления. Риторические приемы встречаем у Гоголя в уже названном развернутом описании ассамблеи, у Булгакова используем для анализа меню ресторана дома литераторов.

Помнят московские старожилы знаменитого Грибоедова! Что отварные порционные судачки! Дешевка это, милый Амвросий! А стерлядь, стерлядь в серебристой кастрюльке, стерлядь кусками, переложенными раковыми шейками и свежей икрой? А яйца-кокотт с шампиньоновым пюре в чашечках? А филейчики из дроздов вам не нравились? С трюфелями? Перепела по-генуэзски? Десять с полтиной! Да джаз, да вежливая услуга! А в июле, когда вся семья на даче, а вас неотложные литературные дела держат в городе, – на веранде, в тени вьющегося винограда, в золотом пятне на чистойшей скатерти тарелочка супа-прентаньер? Помните, Амвросий? Ну что же спрашивать! По губам вашим вижу, что помните. Что ваши сижки, судачки! А дупеля, гаршнепы, бекасы, вальдшнепы по сезону, перепела, кулики? Шипящий в горле нарзан?! Но довольно, ты отвлекаешься, читатель! За мной!..¹⁶

Работая над этим монологом, прежде всего определим общий настрой, охарактеризуем способы создания восторженного состояния, переживаемого говорящим, его интонационное наполнение, оценим протяженность предложений, определим, какие фигуры речи преобладают. Предложим найти гипофору, парцелляцию, градацию, анафору. Задума-

¹⁶ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 431.

емя, с какой целью Булгаков дает такое обстоятельное представление блюд, найдем те лексические элементы, которые требуют работы с толковыми словарями, в том числе варваризмы (работая с «супом-прента-ньер», предложим студентам посмотреть на меню, предлагаемое Стиве Облонскому, герою романа Л. Н. Толстого *Анна Каренина*, который предпочитает употреблять выражение «суп с кореньями»). Определим роль данного монолога в структуре главы.

Детальное проникновение в булгаковский текст способствует значительному развитию языковых компетенций студентов, актуализации получаемых в области лингвистических дисциплин знаний, формированию сознательного, рефлексивного подхода к собственной речевой практике. А кроме того, более глубокому проникновению в мир писателя, так много говорящего тому, кто умеет читать то, что скрывается и за горькой усмешкой автора, и за восторженным монологом, и за грустной, мягкой улыбкой тонкого и загадочного русского интеллигента.

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов 5

ПРОЗА МИХАИЛА БУЛГАКОВА: ТЕКСТОЛОГИЯ, ПОЭТИКА, МИРОВОЗЗРЕНИЕ



Ирина Захаровна Белобровцева Миссианство Михаила Булгакова	9
Александр Александрович Кораблёв Михаил Булгаков как мистический писатель (К вопросу об авторском самоопределении)	27
Елена Александровна Иваньшина Культура против истории: О работе машины времени у М. А. Булгакова	43
Мария Филина Унижение и восстановление справедливости: Различное сюжетное воплощение в творчестве М. А. Булгакова	59
Александр Александрович Павильч Компаративные интенции в творчестве М. Булгакова	73
Юлиана Григорьевна Пыхтина Деформация архетипа «дом» в малой прозе М. А. Булгакова	83
Инга Васильевна Панко Образ огня в ранних рассказах М. А. Булгакова	93
Евгений Александрович Яблоков Проблема финальной датировки в рассказе <i>Морфий</i>	103
Наталья Васильевна Кораблёва Метатекстуальность рассказа М. А. Булгакова <i>Ханский огонь</i>	119

Мария Карловна Кшондзер Рассказ Михаила Булгакова <i>Красная корона</i> : Текст и контекст	129
Татьяна Александровна Алпатова От <i>Записок на манжетах</i> к <i>Запискам покойника</i> : Эволюция повествования в прозе М. А. Булгакова	137
Анна Худзиньска-Паркосадзе Фантастические повести Михаила Булгакова как зеркало эпохи (<i>Дьяволиада, Роковые яйца, Собачье сердце</i>)	151
Казимеж Прус Гротескность как способ изображения советской действительности в <i>Собачьем сердце</i> Михаила Булгакова	171
Валентина Александровна Коханова Архетипика романов М. А. Булгакова	181
Ксения Алексеевна Нагина Контексты сада в романе М. Булгакова <i>Белая гвардия</i>	197
Людмила Яковлевна Бобрицких О традиции женского демонизма Серебряного века в романе М. Булгакова <i>Белая гвардия</i>	213
Ярослав Алексеевич Полищук Киев Михаила Булгакова: Опыт постколониальной интерпретации ..	225
Леокадия Васильевна Витковская, Игорь Федорович Головченко Кавказ – Лермонтов – Булгаков: Проблемы интертекстуального дискурса	241
Марина Юрьевна Сумская, Вячеслав Иванович Шульженко Ранний Булгаков в парадигматике «Кавказского текста» русской литературы	255
Алла Александровна Шелаева Традиции русской классической литературы в творчестве Булгакова: Анекдот у Н. С. Лескова и М. А. Булгакова	269
Екатерина Иосифовна Орлова М. А. Булгаков и М. А. Волошин	283
Татьяна Владимировна Арутюнян К интерпретации одного разговора о жизни и смерти (Булгаков – Сталин – Пастернак)	299
Венера Ринатовна Галимьянова М. Булгаков и А. Платонов: Особенности трагизма	309

В КРУГУ МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ



- Елена Юрьевна Колышева**
 Модель генезиса романа М. А. Булгакова *Мастер и Маргарита* 321
- Валерий Игоревич Тюпа**
 Нарративная стратегия романа *Мастер и Маргарита* 337
- Татьяна Сергеевна Царькова**
 Стихoved В. Е. Холшевников о композиции романа
Мастер и Маргарита 349
- Гуннар Ленц**
 Sub specie aeternitatis: Концепты истории в романе *Мастер
 и Маргарита* (Между историософией и советской культурой) 359
- Александр Вячеславович Голозубов**
 Божественная комедия М. Булгакова: Элементы постмодернистской
 поэтики в романе *Мастер и Маргарита* 373
- Александр Ильич Иваницкий**
 Раздвоение зла в романе М. А. Булгакова *Мастер и Маргарита*
 и новая роль гротеска 389
- Рита Джулиани**
 Пилат у Булгакова: От структуры к поэтике *Мастера и Маргариты* ... 403
- Паола Буонкрестиано**
 Булгаков, Герберт Аврилакский и говорящие головы 415
- Валерий Владимирович Шилов**
 Герберт Аврилакский в романе *Мастер и Маргарита*:
 (Ре)конструкция ассоциаций 425
- Дарио Читати**
 Библейские главы романов *Мастер и Маргарита* и *Плаха*:
 О Булгакове и Айтматове 441

ДРАМАТУРГИЯ МИХАИЛА БУЛГАКОВА



- Ольга Константиновна Страшкова**
 Театрально-драматургический текст Михаила Булгакова:
 Штрихи художественного мышления 459
- Ксения Владимировна Баринова**
 Пьеса *Зойкина квартира* М. Булгакова в контексте карнавализованной
 советской драматургии 1920-х годов (Н. Эрдман, В. Маяковский) 471

Ирина Алексеевна Канунникова Специфика организации художественного пространства пьес <i>Зойкина квартира</i> М. А. Булгакова и <i>Мандат</i> Н. Р. Эрдмана	485
Масако Омори Булгаков и Мольер в советском идеологическом контексте 1920–1930-х годов	497
Мари-Кристин Отан-Матье Перечитывая <i>Батум</i> сегодня	505
Петр Фаст Документ, вымысел, миф? Контексты пьесы <i>Батум</i> М. Булгакова ...	517
Катажина Осиньская Дон Кихот в инсценировке М. А. Булгакова: Некоторые проблемы истолкования романа	525
Ольга Давыдовна Есипова Два спектакля (<i>Дон Кихот</i> М. А. Булгакова в Ленинградском театре им. Пушкина и в Вахтанговском театре – 1941 год)	537
Надежда Хаджимерзановна Орлова «Мой литературный портрет закончен, и он же есть политический портрет» (К театральной судьбе Михаила Булгакова)	555
МИХАИЛ БУЛГАКОВ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА	
Марина Николаевна Капрусова «Булгаковский миф» в современной русской «звучащей» и сетевой поэзии	575
Людмила Викторовна Гурленова <i>Мастер и Маргарита</i> М. Булгакова как интертекстуальный источник русского литературного постмодернизма (На материале <i>Московских сказок</i> А. Кабакова)	589
Дарья Ростиславовна Невская «Пренебрежение личностью» и «эволюция идей» как условия возвращения к Богу (К рецепции Христа-человека в общественно- политической и культурной жизни 1960–1970-х годов)	603
Галина Викторовна Заднепровская <i>Бег</i> : Интерпретация пьесы М. А. Булгакова в одноименной опере Н. Н. Сидельникова	623



Татьяна Степновска

Пьеса *Багровый остров* Михаила Булгакова
в интерпретации студенческого театра «Одуванчик» 631

Гжегож Пшебинда

Другая жизнь Михаила Булгакова 639

Татьяна Абрамовна Rogozovskaya

Юбилейное: До и после Дома Турбиных
(Булгаков, Некрасов, Дравич) 649

Элина Борисовна Гальцева

Дневники Елены Булгаковой 1933–1940: История и судьба текста,
значение исследования и публикации 659

**МИХАИЛ БУЛГАКОВ
В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
РЕЦЕПЦИЯ, ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ**

**Алиция Володзько-Буткевич**

Польский Булгаков (Очерк восприятия) 669

Наталия Муранска

Михаил Булгаков в словацком восприятии
(Булгаковедение в Словакии. Проблемы перевода булгаковских
произведений на словацкий язык) 685

Каталин Сёке

Шеститомное собрание сочинений Михаила Булгакова
на венгерском языке: Заметки редактора и переводчика 699

Вероника Адольфовна Разумовская, Минбо Ян

Булгаковский текст в китайских переводах: Переводимое
и непереводаемое 707

Нона Гурамовна Бобохидзе, Русудан Сосоевна Сагинадзе

Два перевода романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита*
на грузинский язык 723

Ивона Анна Ндьяй

«Дьявольщина» *Мастера и Маргариты* Михаила Булгакова:
Проблемы перевода фразеологических единиц 729

Анна Давыдовна Воробьёва

Такая булгаковская атмосфера, или Комическое в романе
Мастер и Маргарита и в его англоязычных переводах 751

**ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА БУЛГАКОВА:
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ И ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКИЙ
АСПЕКТЫ**



- Михаил Юрьевич Федосюк**
О пушкинских традициях в языке М. Булгакова 771
- Inessa Roe-Portiansky**
The Natural and the Supernatural in the Novel *The Master and Margarita*
by Mikhail Bulgakov: A Linguistic Analysis 781
- Геннадий Филиппович Ковалёв**
Автобиографизм ономастики М. А. Булгакова 795
- Роман Владимирович Шубин**
К понятию «римского» текста у М. А. Булгакова:
Антропонимические исследования *Белой гвардии* 811
- Елена Александровна Сальман**
Аббревиатуры 1920-х годов в контексте языковой ситуации времени
и в авторском употреблении (На материале публицистики
М. А. Булгакова) 823
- Андрей Петрович Романенко**
Семиотический портрет советского человека у Булгакова 831
- Юлия Вадимовна Николаева**
Особенности языковой игры в произведениях М. А. Булгакова 841
- Ирина Сергеевна Выходцева, Лариса Петровна Прокофьева**
Интерпретационные возможности лексической и фонетической
семантики в художественном тексте (На материале обращений
в повести М. А. Булгакова *Собачье сердце*) 855
- Елена Михайловна Виноградова**
«Я – враг необоснованных гипотез»: Эпистемическая модальность
и эвиденциальность в повести М. А. Булгакова *Собачье сердце* 871
- Олег Анатольевич Семенюк**
Синонимия в произведениях М. Булгакова: Социокультурный аспект .. 887
- Зоя Санджиевна Санджи-Гаряева**
Трансформация советского языка в произведениях М. Булгакова 893
- Марина Анатольевна Бондаренко**
Лингводидактический потенциал творчества М. А. Булгакова 901

Интерес к творчеству Михаила Афанасьевича Булгакова (1891–1940) имеет в Польше давние традиции. Писатель принадлежит к числу наиболее известных, любимых и высоко ценимых читателями русских прозаиков и драматургов. Творческое наследие Булгакова – в первую очередь, конечно, роман *Мастер и Маргарита* – давно стало также предметом изучения для польских литературоведов.

В 2010 году исполнилось 70 лет со дня смерти Булгакова, в 2011-м – 120 лет со дня его рождения. Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета отметил обе эти памятные даты международной научной конференцией «Михаил Булгаков, его время и мы», прошедшей в Кракове с 22 по 24 сентября 2011 года. В ней приняли участие 86 булгаковедов из 17 стран Европы и Азии (Армения, Беларусь, Венгрия, Германия, Грузия, Израиль, Италия, Казахстан, Латвия, Польша, Россия, Словакия, Украина, Франция, Швейцария, Эстония, Япония). Тогда же родилась мысль о создании коллективной монографии, которая отразила бы весь спектр вопросов, затронутых в ходе конференции. На основе прочитанных докладов (как правило, переработанных, расширенных, подчас существенно измененных авторами) специально для данного сборника подготовлено 69 статей.

Филологи-литературоведы и лингвисты, театроведы, культурологи, искусствоведы, историки и философы пытались пополнить наши знания о Булгакове новыми темами научных изысканий и новым прочтением его творчества, то есть уловить и описать те аспекты художественного мира писателя, которые открываются перед исследователями в наше время, когда сближаются национальные культуры и налаживается все более тесный диалог между народами в Европе от Атлантики до Урала.