

БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК III



Материалы по истории русской литературы XX века

Таллиннский педагогический университет

Булгаковский сборник

III

Материалы по истории русской литературы XX века

СОСТАВИТЕЛИ И РЕДАКТОРЫ

Ирина Белобровцева

Светлана Кульюс

 **TRÜ KIRJASTUS**

Таллинн 1998

Булгаковский сборник III

Материалы по истории русской литературы XX века

СОСТАВИТЕЛИ И РЕДАКТОРЫ

Ирина Белобровцева

Светлана Кульюс

Tallinna Pedagoogikaülikool
Narva mnt 25
EE 0001 Tallinn

AS MERATE

© Авторы статей 1998

ISBN 9985-58-049-6

СОДЕРЖАНИЕ

Ю.Смирнов (<i>Муром</i>). Поэтика и политика: О некоторых аллюзиях в произведениях М.Булгакова	5
О.Есипова (<i>Саратов</i>). Русский Дон Кихот и М.Булгаков.....	21
Ф.Балонов (<i>Санкт-Петербург</i>). Понятия ‘ <i>поэт</i> ’ и ‘ <i>мастер</i> ’ в системе представлений Михаила Булгакова	37
С.Бобров (<i>Пятигорск</i>). “Мастер и Маргарита”: Ершалаим и/или Москва?...	45
И.Белобровцева, С.Кульюс (<i>Таллинн</i>). Иностранец в романе М.Булгакова “Мастер и Маргарита”.....	57
О.Костанди (<i>Таллинн</i>). К проблеме криптографии в романе “Мастер и Маргарита” М.Булгакова	69
А.Рогачевский (<i>Хельсинки</i>). Михаил Булгаков как детский писатель (предварительные заметки)	77
И.Белобровцева, С.Кульюс (<i>Таллинн</i>). Роман М.Булгакова “Мастер и Маргарита”: диалогическое слово в романе	89
Полемика.....	99
А.Барков (<i>Киев</i>). К вопросу о методике структурного анализа романа “Мастер и Маргарита”	101
Работы начинающих филологов.....	117
А.Мейер (<i>Таллинн</i>). Заметки к образу Маргариты.....	119
Вокруг Булгакова	123
От составителей.....	125
К статье Э.Бескина “Кремовые шторы”.....	126
Э.Бескин. Кремовые шторы.....	127
К статье А.Меньшого “Москва в 1928-м году”.....	130
А.Меньшой. Москва в 1928-м году.....	131
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Краткая родословная генеалогическая схема семьи Булгаковых-Покровских.	
Составитель Б.Мягков (<i>Москва</i>)	

ПОЭТИКА И ПОЛИТИКА

(о некоторых аллюзиях в произведениях М. Булгакова)

Юрий Смирнов (Муром)

Почти четверть века между интерпретаторами булгаковских произведений на Западе и на Востоке имелось существенное расхождение: если западные исследователи, исходя прежде всего из отношения к М. Булгакову официальных властей, придавали огромное значение политической подоплеке его произведений, то в Советском Союзе, пожалуй, по тем же самым причинам с легкой руки В.Лакшина булгаковеды заявляли об отсутствии в его творчестве каких бы то ни было политических мотивов. Последнее утверждение нередко шло вразрез с действительной позицией исследователя, - здесь действовал даже не инстинкт самосохранения, а надежда, что власть предержавшие разрешат публикацию “безобидных в политическом отношении” булгаковских сочинений. Тем более показательным оказался “булгаковский бум” середины восьмидесятых. Булгаков из широко известного, но мало прочитанного писателя превратился в “лидера перестройки”. В этой оценке нет иронии - Булгаков оказался тем тараном, который пробил десятилетние напластования цензурных инструкций и запретов. После того, как обнародовали “Собачье сердце”, стало ясно, что теперь можно публиковать все. И начался поток, получивший название “возвращенной литературы”. А сами булгаковские произведения, поразившие современного читателя не столько необычной поэтикой, сколько мерой социального предвидения, оказались расхвачанными на цитаты и эпиграфы для злободневных и острополюемических статей.

Советский читатель был приятно удивлен, что те мысли и оценки, до которых он с таким трудом доходил и которые уже почти готов был сформулировать и произнести, оказались высказанными несколькими десятилетиями раньше. Банальные, в общем-то, истины о разрухе в головах, о “взять и разделить” и проч. приобрели оттенок библейской банальности, происходящей из незыблемой и святой очевидности постулата: это примитивно, но это простота первоэлементов, образующих многомерный мир. Возник очередной парадокс, на которые оказалось столь щедрым писательское бытие Булгакова. И поэтому подавляющее большинство читателей 1960-80-х гг. воспри-

няли булгаковские сентенции как откровения, а самые искушенные ценители не без основания стали искать в текстах писателя эзотерический, скрытый смысл. Однако следует иметь в виду, что описание некоторых реалий, намеки, сделанные писателем, для людей его времени были понятны, их “второй смысл” вычитывался автоматически, без каких-либо усилий. Нынешний же читатель должен обладать определенным количеством информации о времени, запечатленном писателем, - только тогда у него будет ключ, открывающий авторский подтекст.

Например, одним из важнейших элементов художественной системы М.Булгакова является миф о Христе, или, в более общем плане, христианский миф. (Это касается не только “Мастера и Маргариты”; кроме постоянного обращения к христианским моральным ценностям, тем, которые давно переросли рамки конфессиональной ограниченности - а может, никогда таких и не имели, будучи общечеловеческими, - конкретные отсылки к евангельским ситуациям встречаются и в “Записках на манжетах”, и в “Роковых яйцах”, и в “Последних днях”, и в “Батуме”, и в других произведениях). Булгаков этот мир включает в свое творчество не в чистом, ортодоксальном виде, но “интеллигентски” трансформированным. Более того, культура, формировавшаяся в течение двух тысячелетий на позитивном восприятии Библии, оказалась взорванной, и Булгаков был вынужден не столько “цитировать” связанные отрывки из культурных текстов, сколько клеить мозаику из осколков.

На рубеже веков в европейской культуре - в том числе и русской - была заметна тенденция к усилению мистических настроений, которую обычно советская историческая традиция связывала с предкризисным состоянием экономики, предвоенным политическим кризисом, новейшими открытиями в науке, подорвавшими механистическое мировоззрение и вызвавшими кризис материалистической философии, и т.п.

Эта тенденция развития культуры превосходно вписывается в критику христианской ортодоксии, сыгравшей немаловажную роль в создании нового мировоззрения и сложении новой - не только пролетарской - культуры. Существующая десятилетия и даже века, ведущаяся с самых разных позиций, в том числе и внутрирелигиозных, христианских, эта критика - через авторитет немецкой классической философии - выплеснулась несколькими волнами в различные социально-политические учения - от ницшеанства до теории социализма и подготовила восприятие этих альтернативных христианству доктрин массовым сознанием. Весьма характерно, что В.Соловьев, публикуя в 1878 г. “Чтения о богочеловечестве”, в самом начале заявляет: “<...> я не

стану полемизировать с теми, кто в настоящее время отрицательно относится к религиозному началу, я не стану спорить с современными противниками религии, - потому что они правы. Я говорю, что отвергающие религию в настоящее время правы, потому что <...> религия в действительности является не тем, чем она должна быть”(Соловьев 1994: 32). Через 40 лет ему вторит В.Розанов: “Христианство <...> не вспомоществует; ...оно не предупредило ни войны, ни бесхлебицы” (Розанов 1990: 12).

Мистическая критика христианства привела к формированию особой “демонической” субкультуры. Позитивное христианство “не вспомоществовало”, и это в известной мере заставило разочарованную в христианстве интеллигенцию обратиться к инферальным силам и образу дьявола. Журнал “Золотое руно”, например, в №1 за 1906 г. подводил итоги конкурса на лучшее произведение о дьяволе в прозе, поэзии и изобразительном искусстве. Возникали кружки мистиков, в которых сочиняли и разучивали особые мотивы, совершали магические обряды, вертели столы и блюда, вызывая духов, читали соответствующую литературу (перечень ее приведен в “Серебряном голубе” А.Белого). Популярными в интеллигентских кругах стали теософские и антропософические доктрины и, по наблюдениям А.Кораблева, Булгаков активно пользовался терминологией этого рода (правда, израильские исследователи в книге “Мастер Гамбсь и Маргарита” утверждают, что обращение М.Булгакова к теософии носило пародийный характер - Каганская, Бар-Селла 1984: 101). Это чрезвычайно напоминало средневековые каббалистические общества, тайные ордена сатанистов - с той разницей, что в XX веке это все-таки была форма светской культуры, рискованно граничащая с верой игра.

В период революции антихристианская и антихристосовская тенденция заметно расширили сферу влияния: часть жителей России восприняла революцию как апокалиптическое пришествие антихриста, разумеется, с разной оценкой его разными социальными слоями. Не случайна реплика старого гимназического сторожа Максима в пьесе “Белая гвардия”: “<...> настала наша кончина, антихристово пришествие...” (Булгаков 1989б: 79). А в книге, уже названием выразившей отношение к эпохе, “Апокалипсис нашего времени”, В.Розанов писал: “<...> глубокий фундамент всего теперь происходящего, заключается в том, что в <...> человечестве образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все <...>. Русь слиняла в два дня <...> Переход в социализм и, значит, в полный атеизм совершился у мужиков, у солдат до того легко, точно “в баню сходили

и окатились новой водой” <...> да в чем же дело, какая *тайна* суда над церквями, откуда *гнев, ярость*, прямо рев Апокалипсиса <...> да - в бессилии христианства устроить жизнь человеческую” (Розанов 1990: 3-11).

После революции стала форсированно создаваться культура, отрицающая все предшествующие формы, т.е. по сути дела занявшая по отношению к “старой” культуре позицию антикультуры, отрицающая все давно определенные ценности, в том числе моральные и религиозные. Но вырваться из стереотипов отрицаемых форм, да еще в такое короткое время, в одну ночь с 24 на 25 октября, невозможно - психологи утверждают, что для полноценного восприятия новых стереотипов носителями культуры требуется смена как минимум двух поколений. Следует также учесть, что отрицание - это тоже форма использования, предопределяющая - хотя бы того или нет субъекты культуры - взаимодействие, соотносимость с культурой прежней.

Культура России с официально провозглашенным лозунгом “православие, самодержавие, народность” даже в светской сфере была подвержена сильному религиозному влиянию, поэтому предполагаемое революционное созидание носило не столько творческий характер, сколько приобрело - во всяком случае, на раннем этапе - черты нигилистического отрицания. Для людей верующих, равно как и для неверующих, но выросших в обществе, с уважением относившемся к религии и религиозной истории, это созидание произвольно превращалось в “изнаночную” - христианство навыворот - культуру, т.е. объективно приобретало массовые черты “черной мессы”, которую в новых условиях правильнее было бы назвать “красной мессой”. Это сходство иногда нарочито подчеркивалось, (ср.: названия журналов “Красная колокольня”, “Красный дьявол”; “Красное евангелие” В.Князева; петроградское похоронное бюро “Красная вечность” и др., в которых привычные священные стереотипы сакрализировывались по новому идеологическому канону). Закономерный парадокс проявляется в том, что, отталкиваясь от “культуры старого мира”, новая культура - и в официальном, и в массово-бытовом проявлениях - восприняла многие ее клише, причем в тех случаях, когда замена касалась стереотипов религиозных, нередко в “старые меха” пытались влить “молодое вино”; сохраняя типологическую схему явления (обряда, праздника, поведенческих норм, оценок, дефиниций и т.д.), ее старались наполнить светским содержанием (ср.: комсомольские крестины, октябрины и проч.). Постепенно христианские стереотипы массового сознания, выраженные в категориях “вечная память”, “вечно живой”, “грядущее блаженство” и т.п., и связанные с ними практические и знаковые действия,

проникали в политический лексикон, государственный протокол, образуя подчас ужасающие эвфемизмы, например, “политическое небытие”.

Новая революционная символика нередко воспринималась в ключе старой системы как “знаки антихриста”. Из громадного количества примеров достаточно вспомнить апокалиптическую красную пятиконечную звезду Марс в романе “Белая гвардия” (ср. также “Бег”, где архиепископ Африкан после ухода красных из монастыря, произносит: “недаром сказано: и даст им начертание на руках или на челах их ... Звезды-то пятиконечные, обратили внимание?” (Булгаков 1990а: 221). При помощи красной пентаграммы, проводя магическую ось Москва-Берлин (эта “германская” ассоциация не раз всплывет в булгаковских откровенных или замаскированных дьяволиадах, где дьявол или квазидьявол, как, впрочем, у многих русских писателей, почти всегда связан с чем-то иностранным, чаще - немецким), предсказывает будущее России Семен Матвеев Зилотов - персонаж с “дваждыапостольским” именем в “Голом годе” В.Пильняка. И как знамение поднимается пятигранная серебряная звезда над головой ангела бездны в “Апокалипсисе нашего времени” В.Розанова (показательно, что в последнем произведении пятиконечная звезда фигурирует еще до того, как она стала официальной эмблемой Красной Армии). Подобные представления, видимо, были достаточно распространены в народных массах - косвенным доказательством тому служит факт, что в апреле 1918 г. командование рабоче-крестьянской армии было вынуждено выпустить листовку, объясняющую значение звезды на головном уборе воина.

В свое время Э.Дюркгейм предложил считать основным признаком религии деление мира на две зоны - сакральную и профаническую. Эта дихотомия со сменой знаков перешла и в русскую постреволюционную культуру, правда, признаком сакрализации стал классовый подход: все, так или иначе попадавшее в разряд “пролетарского”, объявлялось неприкосновенным, священным, вне критики и противодействия (“праведный гнев”, “священное чувство мести” и т.п.), прочее же было достойно осуждения и уничтожения. В “Мастере и Маргарите” Булгаков пародирует это деление, вводя образ “псевдозеркала”, разделяющего реальный мир на условно “чистых” и “нечистых”, и отделяя олимпийскую писательскую братию от прочих без членского билета.

Введенное в 1932 г. понятие “социалистический реализм” типологически соответствует описываемому процессу. Канон соцреализма строго определял границы, в которых должен был работать художник. Вопреки

своему названию этот метод фактически запрещал реалистически точное описание действительности: разрешалось писать о светлом будущем, о процессе построения “рая на земле”, “пролетарского рая” (ср. “О видении рая святыми”); страдания и трудности могли изображаться, только если их переносили революционные герои во имя высокой оптимистической цели, которая требовала жертвенности (ср. жизнеописания святых и мучеников), к этому же разделу примыкали беллетризованные и сакрализованные биографии вождей. По отношению к “священной” тематике запрещалась любая насмешка, ирония - соответственно возникли гонения на сатиру, ибо “всякий сатирик в СССР посягает на советский строй” (Булгаков 1989а: 175). Едва ли, конечно, создатели этой теории ощущали свое родство и свою зависимость от официальной религиозной идеологии царской России. Однако “память жанра” проявлялась самым неожиданным образом - так, в уставе Союза писателей 1972 г. сказано: “Испытанным творческим методом советской литературы является социалистический реализм, опирающийся на принцип партийности и народности ...”. Стыдливо пропущена средняя часть известного лозунга, но для новых условий она восстанавливается легко: вождизм. Итак, типологическое соответствие полное: православие, самодержавие, народность - партийность, вождизм, народность.

Происходила незаметная подмена понятий, и соцреализм оказывался родом фантастики, не подходящим под определение утопии, *science fiction*, или *fantasy*. С полным правом его можно определить словами Энгельса, сказанными, правда, по другому поводу: социалистический реализм “является не чем иным, как фантастическим отражением в головах людей тех внешних сил, которые господствуют над ними в их повседневной жизни, - отражением, в котором земные силы принимают форму неземных” (Энгельс 1988: 321). Это определение Энгельс употребил в “Анти-Дюринге” по отношению к религии как форме общественного сознания.

Таким образом, “воинствующий российский атеизм” во многом вырос из самого христианства и, по сути, являлся антихристианством в прямом смысле слова - представлял собой новый вид “безбожной религии”, как об этом не раз было сказано в работах западных религиоведов и социологов. Все это не могло не повлиять на черты булгаковского Воланда. В ранних дьяволиадах-фантазмагориях писатель пытался еще придерживаться традиционно литературных черт inferнального образа, отдавая дань существующей моде “осовременивания” древнего персонажа, как делали это Ю.Слезкин, А.Грин, А.Соболь и др. (см.: Чудакова 1988).

Однако, вводя черного демона в “постантихристовское” время, автор, не принявший революцию, совершенно закономерно должен был создать образ, отрицающий антихриста: если “красный дьявол” отрицал буржуазную культуру, то булгаковский “профессор черной магии” отрицал культуру “красную”. Вероятно, это и привело к тому, что Воланд в “Мастере и Маргарите”, сохраняя некоторые детали внешности олитературенного Князя тьмы, в чем-то неожиданно приближался к своему традиционному антиподу.

Иными словами, Булгаков пытался вернуться к дореволюционной культуре, но не простым переносом назад, не фондированной декларацией прежних норм и ценностей, а через отрицание культуры новой. Булгаков стремился не только противостоять новой культуре, но разрушить ее и восстановить status quo, в этом смысле и его творчество является антимифом по отношению к революционной мифологии.

Невозможность реалистически точно описывать события заставляет писателя заниматься мифотворчеством: он создает особую систему описаний, где при помощи ранее включенных в культуру стереотипов и образов обозначает, маскирует и одновременно маркирует наблюдаемые явления, формируя тот самый эзотерический уровень смысла, о котором уже шла речь. Все это чрезвычайно напоминает описанный К.Леви-Строссом основной прием мифотворчества бриколаж - использование готовых, утвердившихся в культуре образов и стереотипов с устоявшимся семантическим полем для создания новых образов и стереотипов.

Неожиданная на первый взгляд евангельская ассоциация возникает в сцене расправы над профессором Персиковым из повести “Роковые яйца”, где смерть героя проецируется на ситуацию казни Иисуса Христа: “Персиков немного отступил назад, прикрыл дверь, ведущую в кабинет, где в ужасе на полу на коленях стояла *Марья Степановна, распротер руки, как распятый ...*” (Булгаков 1989в: 114, здесь и далее выделено мною - Ю.С.). Имя верной экономки Персикова отсылает к Марии Магдалине, везде следовавшей за Христом, делившей с ним своим добром и ставшей свидетельницей его казни.

Скептического отношения к революции Булгаков не скрывал, даже в Письме к Правительству говоря о своем преклонении перед “Великой Эволюцией” (Булгаков 1989а: 175). События 1917 г. и последовавшая за ними гражданская война воспринималась писателем как российский апокалипсис, как величайшее национальное бедствие, грандиозная катастрофа. Это отношение определяет пафос и “Грядущих перспектив”, и “Белой гвардии”, и

«Дней Турбиных», и “Бега”. Со всей определенностью оценка революции проявляется и в “Роковых яйцах”. То, что действие повести происходит в будущем - правда, недалеко, - обусловлено, видимо, стремлением не только дать социальный прогноз, но и обеспечить хоть какое-то алиби автору в случае, если аллюзии окажутся раскрытыми критикой и Булгакову предъявят политические обвинения.

Обращает на себя внимание обилие в повести имен и фамилий, несущих дополнительную семантическую нагрузку. (Собственно, попытка подбора таких имен заметна уже в “Дьяволиаде”: Сенат, Богоявленский, Кальсонер, вызывающее не оправданное сюжетом ассоциации с жизнью императорской семьи сочетание Александра Федоровна - Кшесинский). В “Белой гвардии” династическую фамилию реальной русской офицерской семьи носит “военная косточка” - Мышлаевский. В “Собачьем сердце” фамилии “говорящие” - Преображенский, Борменталь /борментол - обезболивающая мазь/, Швондер, Шариков. Однако в этих произведениях они не составляют упорядоченной системы. Иное дело - в “Роковых яйцах”. Каламбурное звучание фамилии Рокк, создающее двойственное восприятие многих эпизодов; фамилии чекистов Полайтис и Щукин, отражающие преимущественный национальный состав сотрудников ВЧК-ОГПУ; музейные сторожа Пантелей и Панкрат, имена которых, по сути, символы и переводятся одинаково - “всеправитель”. Есть также целая подборка пародийно трансформированных литературных имен, передающих колорит времени, галдящей, суетящейся столицы: в Эрендорге, авторе пьесы “Курий дох”, узнается И.Эренбург, в поэтах-эстрадниках Ардо и Аргуеве - сатирики Арго и Адуев, а обозрение “Курицыны дети” писателя Ленивцева отсылает к Н.Агнивцеву, выступавшему в театриках вместе с актером Ф.Курихиным. Все это заставляет предположить, что под нейтральным, на первый взгляд, именем главного героя Владимира Ипатьевича Персикова может скрываться реальный прообраз. По версии М.Чудаковой, прототипом Персикова был зоолог А.Н.Северцов, в гостях у дочери которого, жившей в квартире профессора в Зоологическом музее, бывал в 1920-е гг. М.Булгаков. По другой версии Персиков “списан” с биолога и паталогоанатома А.И.Абрикосова, работавшего в клинике Московского университета на ул. Герцена.

Представляется, однако, что возможно и другое прочтение, “политическое”. Смысл повести не ограничивается захватывающим сюжетом, критикой администрирования или постановкой проблемы моральной ответственности ученого за свои открытия. Повесть может быть воспринята на более

простом - но одновременно и более общем - аллегорическом уровне. Ключ к такому ее пониманию дается в первых же фразах: “16 апреля 1928 года, вечером, профессор <...> Персиков, вошел в свой кабинет, помещающийся в зооинституте, что на улице Герцена. <...> Начало ужасающей катастрофы нужно считать заложенным именно в этот злосчастный вечер, равно как первопричиною этой катастрофы следует считать именно профессора Владимира Ипатьевича Персикова” (Булгаков 1989в: 45). 16 апреля - дата весьма значимая в новейшей истории Советского Союза, и выбрана она Булгаковым не случайно. В “Истории Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Краткий курс” говорится: “3 (16) апреля 1917 года вернулся в Россию Ленин <...> Ленин <...> с броневика произнес свою знаменитую речь, в которой призывал массы к борьбе <...> На другой день после приезда Ленин выступил с докладом о войне и революции на собрании большевиков, а затем повторил тезисы своего доклада на собрании, где кроме большевиков присутствовали также меньшевики. <...> Это были знаменитые Апрельские тезисы Ленина, давшие партии и пролетариату ясную революционную линию” (История 1945: 176-177).

(Интересно отметить, как этот исторический факт маскируется в романе М.Симашко “Маздак”, где, описывая события в Иране эпохи правления Сасанидов, писатель обращается к типологии революций и показывает трагедию вождя, вставшего во главе восстания бедноты: “Человек в красном вышел откуда-то сбоку. <...> В быстрой речи мага был легкий дефект, присущий северным персам. Он скрадывал звонкое рыканье языка пехлеви. <...> Все было смешано потом в красной ночи: землепашцы в белых одеждах, азаты, гусары, дипераны, люди города. В ту же ночь появились среди них деристденаны - “верящие в правду”, люди в красных одеждах с прямыми ножами у пояса. А на гигантском боевом слоне была площадка, к которой крепится башня; на ней стоял великий маг Маздак с факелом и говорил о победе света и правды” (Симашко 1975: 18-19, 97)).

Именно дата “начала катастрофы” связывает воедино все ниточки аллюзий: на улице Герцена (ср. ленинское: “<...> декабристы разбудили Герцена, Герцен развернул революционную агитацию...”), профессор по имени Владимир Ипатьевич (только один раз отчество профессора приводится в полной форме; в остальных - Ипатьич; весьма характерная трансформация имени, имеющего особый знаковый смысл), с внешностью, вызывающей неустойчивые, самим же писателем разрушаемые ассоциации, с “квакающим” голосом, открывает красный луч, вызывающий фантастические

изменения живых существ, толкающий их на беспощадную борьбу и т.д. И уже не требуется особых усилий, чтобы понять скрытый смысл следующего описания: “<...> амёбы пролежали полтора часа под действием этого луча и получилось вот что: в то время, как в диске вне луча зернистые амёбы лежали вяло и беспомощно, в том месте, где пролегал красный заостренный меч, происходили странные явления. В красной полосочке кипела жизнь. Серенькие амёбы, 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 стаей и боролись друг с другом за место в луче. В нем шло бешеное, другого слова не подобрать, размножение. Ломая и опрокидывая все законы, известные Персикову как свои пять пальцев, они почковались на его глазах с молниеносной быстротой. Они разваливались на части в луче, и каждая из частей в течение 2 секунд становилась новым и свежим организмом. Эти организмы в несколько мгновений достигали роста и зрелости лишь затем, чтобы в свою очередь тотчас же дать новое поколение. В красной полосе, а потом и во всем диске стало тесно и началась неизбежная борьба. Вновь рожденные яростно набрасывались друг на друга и рвали в клочья и глотали. Среди рожденных лежали трупы погибших в борьбе за существование. Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны. Во-первых, они объемом приблизительно в два раза превышали обыкновенных амёб, а во-вторых, отличались какою-то особенной злобой и резвостью. Движения их были стремительны, их ложноножки гораздо длиннее нормальных, и работали они ими, без преувеличения, как спруты щупальцами” (Булгаков 1989в : 53-54).

Правда, в этом контексте возникают трудности с интерпретацией фамилии ученого. С одной стороны, называя Владимира Ипатьича Персиковым, Булгаков мог преследовать цели собственной безопасности. С другой стороны, персиковые косточки в то время служили сырьем для получения синильной кислоты, а этот яд упоминался в повести неоднократно. Но возможно, что это и намек на “дикую азиатскую необузданность” революции или на астраханское происхождение предков Ленина (к моменту написания “Роковых яиц” образ Ленина еще не был канонизирован и встречался даже в карикатуре).

Таким образом, повесть ставит вопрос и о моральной ответственности революционера в случае, если его теория и практика приводят общество к результату, противоположному прогнозируемому, и к неизбежному, закономерному мученическому концу такого “тупого гения”.

Политические мотивы пронизывают практически все крупные произведения М.Булгакова. В апреле 1924 г. в “Литературной неделе” - приложении к берлинскому изданию “Накануне” - был опубликован “Багровый остров”. Жанр этого произведения, в отличие от одноименной пьесы, определить нелегко: его называли памфлетом, фельетоном, мини-повестью, фельетонной повестью-пародией, сверхкоротким романом и пр. Разнообразие определений объясняется тем, что они во многом зависят от конкретного литературного и общественно-политического контекста, в который исследователи помещают произведение. Сам автор ввел подзаголовок, дающий ключ к прочтению: “С французского на эзопский перевел Михаил А.Булгаков”.

По части перевода с самых немыслимых диалектов “эзопского языка” русская читательская публика, вероятно, самая искушенная в мире. “Эзопский” “Багрового острова” расшифровывался современниками без труда: речь шла о революции и именно о русской революции - в этом сомнений не возникало. В прозрачной аллегории “мерзавца Кири-Куки” с его прической ежиком, бегством на пироге, да и в звучании имени угадывалась фигура лидера Временного правительства А. Ф. Керенского. И даже повелитель Сизи-Бузи (его имя - вариант транскрипции прозвища суданских воинов Фуззи-Вуззи, воевавших против англичан, заимствовано из одноименного стихотворения Р.Киплинга), в чьем облике практически нет черт, совпадающих с манерами последнего русского царя, воспринимается не иначе, как карикатура на Николая II. Фраза же “ставлю вашингтонский доллар против дырявого лимона 23-го года” (Булгаков 1989в: 417) отсылает к денежной реформе, проведенной в 1922-24 г. для стабилизации советского рубля. Именно в 1923 г. в обращение вошли полновесные серебряные монеты, а бумажные “лимоны” (миллионы) потеряли ценность.

В самом обозначении враждующих сторон - “белые арапы” и “красные эфиопы” - можно увидеть отношение Булгакова к усобице. В русском языке слова “арап” и “эфиоп” могут употребляться как синонимы, и деление одинаково чернокожих туземцев на “красных” и “белых” - нелепо и противостественно, а война между ними - братоубийственная. В результате междоусобицы и те, и другие оказались в тяжелом положении: у “эфиопов” на острове голод и чума, а “арапы” в эмиграции досыта отведали бичей из воловьих жил на работах в каменоломнях и поняли, что лучше вернуться на остров: “Замирайся, братцы!! - завыли смятенные арапы” (Булгаков 1989в: 425). Призыв “арапов” звучал в унисон с живыми голосами, раздававшимися со страниц той самой газеты, где был опубликован “Багровый остров” (уже в

первом номере “Накануне” профессор Н.В.Устрялов призывал эмиграцию сотрудничать с большевиками).

Таким образом, пафос примирения в “Багровом острове” не был голой утопией, изображение революции - пасквилем, а эмиграции - издевательской пародией. За легким стилем и фривольными шуточками скрывались серьезные раздумья о судьбе народа, жестоко и трагически разделенного на два лагеря братоубийственной войной и разделившего вину и страдания. (Позже, в письме Правительству СССР, Булгаков укажет, что в своих произведениях о гражданской войне он старался “СТАТЬ БЕССТРАСТНО НАД КРАСНЫМИ И БЕЛЫМИ” (Булгаков 1989а : 176)).

Внешнеполитические события также нашли свое отражение в “Багровом острове”. 1924 год был годом установления дипломатических отношений между СССР и крупнейшими державами мира. В феврале (повесть опубликована в апреле) о признании СССР *de jure* заявило правительство Англии.

Если перевести даты с “эзоповского” на григорианский стиль, то последний визит Гаттераса на остров состоялся через 6 лет после “bount`a”, т.е. в 1923 г., совпадая по времени со знаменитым ультиматумом лорда Керзона, отголоски которого чувствуются в поведении Гаттераса. Высадившегося на остров английского капитана “<...> поразил именно старенький баркас, приютившийся в бухте. Одного опытного взгляда было достаточно, чтобы убедиться: баркас с европейской верфи.

- Это мне не нравится, - процедил сквозь зубы Гаттерас, - если только они не украли эту дырявую калошу, то спрашивается, какая каналья шлялась на остров во время карантина? Мне сильно сдается, что баркас немецкий!” (Булгаков 1989в: 421).

Англичанин не ошибся. Баркас действительно был немецкий. Ср.: “В условиях резкого сокращения рынков, выванного экономическим кризисом, державы Антанты решили созвать в Генуе (Италия) экономическую и финансовую конференцию всех европейских государств, включая Советскую Россию и побежденную Германию, будто бы “с целью способствовать экономическому возрождению Европы.” Конференция состоялась в апреле-мае 1922 года. <...> На конференции проявились острые противоречия между империалистическими державами, особенно между победителями и побежденной Германией. Последняя тщетно добивалась облегчения непосильного бремени репарационных платежей, возложенных на нее по Версальскому договору. Единственной державой, выступившей против этого грабительского договора, была Советская Россия. Наиболее дальновидные предста-

вители немецких правящих кругов пришли к выводу, что сближение с Советской страной укрепит позиции Германии, поможет добиться от Атланты некоторых уступок и откроет широкие возможности для торговли с Россией. Советское же правительство было заинтересовано в том, чтобы не допустить изоляции советских республик. Таким образом, наметилась возможность взаимного сближения. В апреле 1922 г. в Рапалло (предместье Генуи) был подписан советско-германский договор” (История 1973: 322).

Показательно, что от Генуэзской встречи Булгаков ожидал многого. 15 февраля 1922 г. он записал в дневнике: “Если не будет в Генуе конференции, спрашивается, что мы будем делать” (Булгаков 1990б: 145). При этом маскировка политических событий в “Багровом острове” - всего лишь игра, не выходящая за рамки собственно литературы. Профессиональные приемы и навыки, выработанные Булгаковым в этой игре, не раз еще пригодятся для более серьезных целей. Почти во всех последующих его произведениях к литературному контексту прибавляется контекст вне-литературный (обусловленный в большинстве случаев внелитературными же причинами), глубже становится подтекст, и многие образы все более и более обретают характер политических аллюзий, как мы уже видели это в “Роковых яйцах”.

Интересующие нас аллюзии есть и в “Зойкиной квартире” (1926). В ранней редакции пьесы один из героев носил фамилию Фиолетов. В окончательном варианте Булгаков отказывается от нее, назвав героя - пройдоху и приспособленца - Александром Тарасовичем Аметистовым. В политическом контексте произнесение фамилии Фиолетова в пьесе было невозможно. Достаточно вспомнить появление Аметистова в квартире своей кузины: «Зоя. <...> Тебя же расстреляли в Баку <...>. Аметистов. Пардон-пардон. Так что же из того? Если меня расстреляли в Баку, я, значит, уж и в Москву не могу приехать? <...> Меня по ошибке расстреляли, совершенно невинно » (Булгаков 1990а : 92).

Употребил здесь Булгаков фамилию Фиолетов - и возникнет совсем иной образ: Ивана Тимофеевича Фиолетова, 1884 года рождения, одного из т.н. 26 бакинских комиссаров, расстрелянных 20 сентября 1918 г. Следовательно, перед драматургом стоял выбор: надо было отказаться или от упоминания расстрела в Баку, или от фамилии Фиолетов. Булгаков же, по сути, сохраняет и то и другое, заменив прежнюю фамилию персонажа прозрачным эвфемизмом “Аметистов” (аметист - ювелирный камень, драгоценная разновидность которого имеет фиолетовую окраску). Из того, что автор не хочет

пожертвовать этими, казалось бы, малозначительными деталями, можно сделать вывод, что они были для него важны и придавали пьесе какой-то дополнительный смысл.

Сейчас мы знаем, что в трагической истории с двадцатью шестью казненными в туркменских песках есть много неясностей. Среди них были коммунисты, левые эсеры, народные комиссары и личные телохранители Шаумяна. Но все они вошли в историю как “26 бакинских комиссаров”. Следует добавить, что активные деятели Бакинской коммуны - А.Микоян, С.Канделаки, Э.Гигоян - казни избежали.

М.Булгаков, видимо, располагал информацией, расходящейся с официальной версией, и его отсылка к бакинским событиям это намек на то, что не всегда революция делалась “чистыми” руками, что были в ней разные люди. Тем более, что в Баку Аметистов выдает себя за члена партии: “И скончался у меня в комнате приятель мой <...> партийный <...>. Я думаю, какой ущерб для партии. Один умер, а другой на его место становится в ряды. Взял я, стало быть, партбилетик у покойника - и в Баку. Думаю, место тихое, нефтяное, шмендефер можно развернуть ...” (Булгаков 1990а: 94). И, хотя дата и обстоятельства “расстрела” Аметистова иные, чем гибель бакинцев, но ведь они и не должны протокольно отразиться в пьесе - ассоциация возникает устойчивая.

Видимо, подобные ассоциации возникали и у современников Булгакова, и они, догадываясь о существовании скрытого смысла, порой нарочито делали вид, что не понимают его. В первой постановке пьесы А.Д.Поповым в театре Вахтангова (1926) участники спектакля прячут булгаковский подтекст еще глубже. Вот как вспоминает об этой сцене Л.Д.Снежницкий, много раз видевший “Зойкину квартиру”: “Зойка смотрит на Аметистова так, как будто видит перед собой привидение. Потом она спрашивает его, понизив голос: «Тебя же расстреляли в Баку!» - Пардон, пардон, так что из этого, - пытается увильнуть от ответа Аметистов, не ожидавший такого прямого вопроса. - Если меня расстреляли в Баку, я, значит, и в Москву не могу приехать, - *отшучивается* он, соображая, как лучше выкрутиться из затруднительного положения. И вдруг *рассердился*, ударил себя кулаком в грудь. - Меня по ошибке расстреляли, совершенно невинно ...

У Зои Денисовой закружилась голова” (Снежницкий 1986: 166).

Акценты, как видим, расставлены в этой сцене так, чтобы исключить возможность “инопонимания”.

Количество примеров можно значительно увеличить. Но это задача специалистов, составляющих комментарии к изданиям сочинений Булгакова. Для нас же важно иное: Булгаков-писатель не проходит мимо событий политической жизни, но, лишенный возможности открыто выражать свое мнение по тем или иным вопросам, создает особую систему кодирования, которая в итоге становится существенным элементом его поэтики. В этом смысле предсказание Волада о сюрпризах, которые еще принесет роман Мастера, мы вправе отнести ко всему творчеству М.А.Булгакова.

Литература

Булгаков М. 1989а Письма. Москва.

Булгаков М. 1989б Пьесы 20-х годов. Ленинград.

Булгаков М. 1989в Собрание сочинений в пяти томах. Т.2. Москва.

Булгаков М. 1990а Собрание сочинений в пяти томах. Т.3. Москва.

Булгаков М. 1990б Под пятой. Дневники М.А.Булгакова// Театр 1990. 2, 143-161.

История 1945 История Всесоюзной Коммунистической партии (большеви-ков). Краткий курс. Москва.

История 1973 История КПСС. Москва.

Каганская М., Бар-Селла З. 1984 Мастер Гамбсь и Маргарита. Тель-Авив.

Розанов В. 1990 Апокалипсис нашего времени. Москва.

Симашко М. 1975 Маздак. Москва.

Снежницкий Л. 1986 Из репетиционных записей// Первая Турандот. Книга о жизни и творчестве народной артистки СССР Цецилии Львовны Мансуровой. Москва.

Соловьев В. 1994 Чтения о Богочеловечестве. С.-Петербург.

Энгельс Ф. 1988 Анти-Дюринг. Москва.

Чудакова М. 1988 Жизнеописание Булгакова. Москва.

РУССКИЙ ДОН КИХОТ И БУЛГАКОВ

Ольга Есинова (Саратов)

К 1937 году, когда М.Булгаков по предложению Вахтанговского театра взялся за пьесу о Дон Кихоте, опыт театрального романа Сервантеса имел в России уже полуторавековую историю*.

В общей массе попыток, объединенных скромностью конкретно-практических задач, можно различить несколько жанрово-идеологических слоев. Прежде всего это утвердившаяся на русской сцене в первой половине XIX в. традиция комедийно-пасторального прочтения романа. В архиве театральной библиотеки Санкт-Петербурга хранится более пятнадцати инсценировок, не претендующих на литературную значимость, и предназначенных, как правило, для конкретного сценического воплощения (опубликована из них была только одна, принадлежащая перу П.Каратыгина - Каратыгин 1880).

Сентиментально-нравоучительное действие этого рода пьес протекает в атмосфере социальной идиллии. Графы или князья здесь милостивы, крестьяне - верноподданны и послушны ("Ах, Ваше сиятельство, чем мы заслужили..."). Санчо ясно осознает свою непригодность к ответственной должности ("И как подумаешь, что от моего глупого решения зависит..." - Каратыгин 1880); Дон Кихот душевно болен, но неподкупно благонадежен и других учит тому же. "Если отец твоей невесты отказывает тебе в руке ее, то из любви к ней, видя твою бедность и желая ей лучшего жребия; и потому ты не только не должен питать к нему за это неудовольствия, но еще больше любить его, как человека, который горячо любит подругу твоей жизни..." (Дон Кихот 1824).

Ни у кого никаких вольнодумных идей - все трепетны в соблюдении субординации: Дон Кихот предан герцогу, Санчо - Герцогу и Дон Кихоту... Мелодраматическое начало пьесы "взбодрено", как правило, водевильным - кредо рыцаря герой излагает бойкими куплетами и, только что поверженный, пляшет вместе со всеми в заключительном дивертисменте (Каратыгин, к примеру, писал роль для себя, водевильного актера) - и осерьезнено "охранительным": предостерегающими рассуждениями о вреде книг, набивающих головы ложными понятиями.

* Более подробный анализ рецепции романа Сервантеса русской литературой в целом см. в двухтомном исследовании Ю.А.Айхенвальда "Дон Кихот на русской почве" (Нью-Йорк, 1982).

Другой пласт инсценировок написан в музыкально-героическом духе. Созданные в основном в период первой русской революции и непосредственно после нее, они прямо противоположны обработкам каратыгинского типа: социально конфликтны, дышат протестом против неправого мира. Наиболее яркое сочинение этого рода принадлежит Д.Южину (Дон Кихот 1912). Сильные мира сего здесь глумятся над Дон Кихотом, и причина - не столько странность, сколько бедность героя ("Смейтесь, смейтесь, что одет бедно он, что в заплатках костюм..."). Рыцарь, напротив, крайне идеализирован - обладает всеми возможными нравственными достоинствами, а заодно нечеловеческой силой (в моменты душевного подъема, например, рвет цепи, которыми опутан) и поэтическим даром. Он обращает к лучшей жизни и легкомысленную Дульсинею (ей приданы здесь черты опереточной героини, беспечно тратящей юность). И свирепых разбойников - покоренные бесстрашием и душевной высотой рыцаря "дети тьмы и позора" преклоняют перед ним колени и, "сердцем умиленные", тянутся коснуться "честных рук"...

Следующий род переложений "Дон Кихота" - феерии. Сюжетно зависимые от французских обработок, часто попросту компилятивные - из Сарду и Каратыгина - пьесы эти по своим задачам развлекательны, обещают занимательность, яркую зрелищность и балетную пышность постановки (вот жанровая "реклама" одной из них: "Комедия-феерия с пением, танцами, превращениями, шествиями, турниром, боем быков <?! - О.Е.> и праздником тореадоров"). Комикование здесь резкое и дешевое, остроты сомнительны, герои грубо окарикатурены. Так, в "большой феерии" 1898 г. Санчо - однозначный обжирала. На протяжении всего действия он пребывает в заботах о желудке: первый закон, который вводит на вверенном ему острове, - "обедать много раз", а покидает губернаторство, потому что "служба, на которой нельзя поест, не стоит пары бобов".

Наконец, еще одним способом освоения романа, достигшим расцвета на рубеже веков, было использование сюжета и образов "Дон Кихота" для создания злободневных представлений. Пародии («Дон Кихот в Манчжурии» - Дон Кихот 19056; «Дон Кихот Германский» и т.д.), как и феерии, в большинстве случаев анонимны, иногда смелы, временами по-настоящему остроумны. Они создают емкое и красочное впечатление о разных сферах русской жизни, начиная с военной политики и кончая бытом и нравами Петербурга в самых разных аспектах. Язвительнее остального собственно театральное пародирование - стоит действию соскользнуть в это "болевое" русло, как тут же достается всем: и передвижному театру ("публика тоже движется, только в другую сторону, театр направо, а публика налево ..."), и Айседоре Дункан ("<...> босоножка<...> и притом самоучка..."), и конечно же Художественному театру с его новизной "реальных" постановок ("Мы при-

везли убогих,/ Глухих немых слепцов,/ Хромых, четвероногих/ И даже мертвецов...” - Дон Кихот 1905а). Но к материалу Сервантеса такие пьесы практически безразличны. Герои романа здесь всего лишь служебные фигуры, легко заменяемые; так, в одной из пародий любовь Санчо к своему Серому использована для создания Гимна Ослам (“Всюду Осел в почете,/ он дальше всех пошел,/ нынче в любой работе/ Необходим Осел” - Дон Кихот 1905).

Не надо думать, что подобные вариации принадлежат исключительно досоветскому периоду. И после 1917 г. - особенно в 20-е гг., время отсутствия пиетета по отношению к классике, “набеги” на роман Сервантеса нередко приводили к сходным результатам.

Большинство инсценировок 20-х гг. предназначались детскому театру. Сочинение А.Бруштейн и Б.Зона (Бруштейн, Зон 1928), создано в духе пародийных обработок начала века. Игнорируя собственную природу произведения, пьеса отжимает из романа нужные комедийно-буффонные “номера”. Дон Кихот здесь - повод для жизнерадостных забав детей (они и есть истинные герои), а сама пьеса - пиршество игр, лишь несколько “усложненное сюжетом”. Цель происходящего - раскрепостить, объединить, помочь массовой детской аудитории, “активно выявляя инстинкт общественности”, организовать в коллектив (Брянцев 1928: 6-7).

Аналог “пасторальным” трактоккам “Дон Кихота” - драма А.Чумаченко (Чумаченко 1924). Благостная стерильность решения рождена охранительной тенденцией нового рода - заботой о незамутненности душевного мира детей. “Фамусовскому” пафосу перерождения Е.Данько (Данько б.г.) мог бы позавидовать и сам Каратыгин. Открываясь гимном сожжению книг (“В огне пылайте книги, пылайте веселей/ Не надо нам маркизов, ни рыцарей ни фей...”), пьеса завершилась радостным призывом вообще упразднить мечту (“И на что нам острова,/ Не дурила б голова!”). Такая агрессивная приземленность смутила даже редактора.

Традиция сущностного осмысления романа складывалась в России на основе завоеваний литературно-общественной мысли: труднее поддававшаяся цензурной слежке, более свободная и подвижная, она значительно опережала развитие отягощенного рутинной театра.

У истоков русского Дон Кихота стоит И.Тургенев. Он первым пробился сквозь комическую оболочку образа к его философскому смыслу и трагической сущности, обнаружил существование общечеловеческой идеи, стоящей за героем Сервантеса (ср.: “Дон Кихот” <...> выражает <...> веру в нечто <...> незыблемое, в истину, находящуюся вне отдельного человека...” - Тургенев 1981: 109). Имя Рыцаря Печального Образа, служившее в России синонимом понятия “нелепость”, писатель поднял как знамя самоотвержен-

ности и веры: “Дон Кихот проникнут весь преданностью идеалу <...> он весь живет <...> для других ...” (Тургенев 1981: 109).

Активность критического брожения, “разбуженная” Тургеневым, выступления его сторонников и оппонентов /А.Львов, В.Карелин, Н.Стороженко, Д.Мережковский и др./ - каждый следующий соотносил свои идеи с тургеневскими - втянули в полемику имена и концепции зарубежных философов, подняли осмысление “Дон Кихота” на принципиально новый уровень. Отразилось это и в литературном процессе - в творчестве как самого Тургенева, так, к примеру, и Достоевского, где заглавный образ романа “Идиот” выстроен уже в ассоциативной связи с заново воспринятыми донкихотовскими мотивами. С заметным опозданием в общий процесс переосмысления включилась и драматическая литература. В столкновении разных концепций - осознании, спорах, отказах, развитии - складывался образ, формировалась идея русского Дон Кихота.

Интеллект Дэн Кихота первым акцентировал Мережковский. В споре с Тургеневым, который отстаивал “необразованного”, но самоотверженного Дон Кихота, критик утверждает: “Дон Кихот <...> - прежде всего дитя интеллигенции - и выше книжной истины для него не существует ничего в мире” (Мережковский 1889:11). Вариации возникают в работах П.Когана и Вяч. Иванова (“избранная натура” - Коган 1897; “аристократ” - Иванов 1905). Автор статьи 1910 г. напрямую соотносит судьбы Рыцаря и русской интеллигенции, на примере Дон Кихота предостерегая проигравших бой от отчаяния, - личное поражение не надо принимать за поражение идеалов, истина не должна пострадать от нашего бессилия доказать ее (М.А. 1910). Наконец, Луначарский, говоря “донкихоты”, подразумевает интеллигенцию (Луначарский 1923).

Из добулгаковских драматических интерпретаций романа на магистральной формироваия идеи отечественного Дон Кихота можно отметить - пьесы Луначарского, Г.Чулкова, неопубликованную и непоставленную пьесу М.Чехова и В.Громова.

“Освобожденный Дон Кихот” Луначарского создан в 1921 г. В соответствии с конкретностью аллюзионных задач действие пьесы модернизировано, герои - переосмыслены или вымышлены, все - рупоры определенных идей. Конвоиры здесь произносят антиправительственные речи, обнаруживая солидную политическую подготовку (“Владельцы особи <...> не убивают, а казнят <...> Не воруют, а конфискуют”, заговорщики <...> “хотят свалить начальство, чтобы начальствовать самим. Мужики не становятся никогда легче...” - Луначарский 1923: 387-388). Всюду - знаки идей и положений. Дом Герцога, где царит женоподобный Мурцио, - символ нравственной растленности старого мира. Тюремщик, живущий по принципу: вообще-то честен, “а

когда надо поподличать, иду и на это” - иллюстрация житейского практицизма толпы. В Санчо намечен тип приспособленца: после того, как революция победила, Санчо решительно за нее: “Вот теперь самое время сделать меня губернатором <...> Как бы я защищал революцию!.. Следовало бы научиться грамоте. Да пустое! Можно завести секретаря или <...> хорошенькую секретаршу...” (Луначарский 1923: 448) В Дон Кихоте исследована острейшая проблема времени - революционность интеллигенции. Человек субъективно честный и благородный, Рыцарь, в силу стремления к абсолютной чистоте идеи и абстрактности человеколюбия, становится орудием в руках контрреволюционных сил. В Балтазаре объективизированы черты и действия по отношению к русской интеллигенции самого Луначарского (Нусинов 1937: 230) - он борется за единомыслие с Дон Кихотом, верит в него (“мы люди одного лагеря”), добивается в финале отмены слишком сурового наказания.

Пьеса Чулкова (1933), созданная в период утверждения советской критики на позициях конкретно-исторического анализа - когда герой Сервантеса был разоблачен и “сброшен” в “мусорную яму истории” как стоящий “спиной” к прогрессу и страдающий “социально-историческим лунатизмом” (Нусинов 1930: 365-386) - ностальгически связана с символистскими идеями начала века. Реальность предстает у Чулкова в “высоком” и “низком” аспектах. Символ плоти здесь - Альдонса. Она знает лишь жизнь тела - кошачий концерт под ее окнами как нельзя точнее соответствует тональности решения образа. Другую грань реальности - *ratio* - воплощает в пьесе Карраско. Он противоположен Альдонсе, но тоже лишен духовности: его Дульсинья - “Пифагора числа”, “стекла астронома”, “медная латынь”. Он признает лишь то, что может быть подсчитано, увидено, доказано: “Знаем мы прекрасно/ И звездам и планетам точный счет” (Чулков 1935: 47).

Дон Кихот противостоит “земным” Альдонсе и Карраско как мир мечты, чуда, поэзии - одухотворенности вне и мимо любой реальности. Падение рыцаря, “свергнутого” Карраско, символично - прикоснувшись к земле, Рыцарь впервые обнаруживает ее живую прелесть, поражение оборачивается открытием, обретением (“Не где-то там, в эфирной пустоте,/ А на земле - божественно прекрасной - / Я вдруг увидел мир благоуханый!..” - Чулков 1935: 110).

Драму Чехова и Громова “классифицировать” трудно - работа явно не завершена, ощутимо присутствие внутренней цензуры. Действенный герой пьесы - Санчо Панса. Начав с традиционной “обжираловки” и лакейского “целования ручек”, оруженосец в ходе развития сюжета не только преображается и прозревает сам, но и “открывает глаза” остальным. Он социально просвещает народ (“Я расскажу <...> Ламанче про все <...> Про эти

герцогские штучки <...> Не поздоровится ему!"/, помогает дон Кихоту преодолеть свою обособленность (роль Санчо укрупнена: ему переданы функции Карраско, которого в пьесе нет), ощутить потребность "быть со всеми вместе": «Я сделаюсь последним среди вас. Ты кто? Ремесленник? К тебе пойду я в обученье! Прими меня!» Наконец, Санчо убеждает народ принять Дон Кихота - и вот недавно улюлюкавшая, а теперь организованная оруженосцем толпа уже несет на себе Рыцаря .

“Для запрещения трудно найти основания, - пишет в рецензии политический редактор. - Пьеса написана по Сервантесу <?! - О.Е.> <...> Дон Кихот <...> осмеян <...>, философия его не углублена и “чернь” не очернена как обычно <...> Выздоровевшая Ламанча, Санчо, затевающий восстание против герцога, все это очень быстрые мотивы <...>”. Какие-то эпизоды смущают редактора, но правки по существу он не требует, понимая ее бессмысленность. Пьеса создается в расчете на игру Михаила Чехова и, следовательно, всегда может оказаться лишь канвой для свободных импровизаций великого артиста: «Все дано в постановке. Такой актер, как Чехов, может дать такой образ Дон Кихота ...» (Чехов, Громов б.г.).

Рыцарь, каким он заявлен на страницах пьесы, - человек не от мира сего, идеалист, “слишком далекий от народа”. Мера издевательств над ним, одиноким и отверженным, превышает все аналогичное в любой другой интерпретации романа - Дон Кихота избивают погонщики, каторжники, слуги герцога, разыгравшаяся толпа. Бьют камнями, забрасывают грязью, ставят на четвереньки. Мучают не только тело, но и душу - устав бить, изобретают историю про обесчещенную Дульсинею.

Но он и сам все время проходит мимо реальной жизни: “братья” говорит каторжникам, монолог о золотом веке - девкам, которых только что недвусмысленно “торговали” погонщики. Не случайно ответ на призывный монолог Дон Кихота о рыцарстве - непристойные звуки, которые издает, “мучаясь животом”, Санчо. Рыцарь - человек не от жизненной, но от книжной истины. И энергией он заряжается от печатного слова: пересказ Санчо эпизода книжного сражения естественно переходит у него в действие-бой. В странствия он берет с собой кучу книг, да и Дульсинея - лишь картинка в одной из них.

Вопрос *душевного здоровья* героя - один из ключевых для восприятия образа - решался большинством интерпретаторов XIX в. однозначно. Дон Кихот Тургенева безумен. Дальше других по этой стезе (уже в начале XX в.) ушел М.Коноров. В работе “Дон Кихот как цельная патологическая личность” (Коноров 1905) он рассматривает образ героя с чисто медицинских позиций, пытаясь установить род душевного заболевания.

Другая тенденция “освоения” романа - она оказалась более стойкой и животворной - подвергла заявленное “корректировке”. В.Карелин объясняет болезнь героя “духотой нравственной атмосферы”, соотносит его с Чацким (“Из огня тот выйдет невредим ...” - Карелин 1866: 28). П.Коган воспринимает душевное нездоровье рыцаря уже символически - как болезнь самого идеализма: “Трудно провести границу между восторженной верой в добро и безумием. Если не всякий идеалист безумен <...> он всегда неблагоразумен“(Коган 1897: 98). Отвергают тему безумия героя Луначарский и Чулков.

У Дон Кихота Луначарского нет иллюзий относительно “божественности” своей миссии, как ист и ощущения физической мощи - он знает, что слаб: “Одно лишь есть во мне - готовность”(Луначарский 1923: 417). Когда он бросается на стражу, его цель - не разгромить, а отвлечь: он просто “принимает огонь на себя”, и, пока конвоиры заняты его избиением, Санчо отпускает заключенных. Не путает герой Луначарского и вымысел с реальностью: прекрасно знает, что рыцарь на красном коне и льющийся золотой поток - не материальны и это хорошо (“гремящий, звякающий металл грузно брякался бы об пол <...> Ссорясь между собой, разделили бы его и проели. Какое <...> пошлое чудо! А здесь - оно сияло ...” - Луначарский 1923: 402), но предпочитает жить в мире вымысла. Реальность часто “мешает душе”. Не случайно Дон Кихот много спит (“Во сне я свободен и <...> летаю ...” - Луначарский 1923: 430).

Вслед за Луначарским “сворачивает” тему болезни и Чулков - ищет логически ясные обоснования мыслям и поступкам героя. Знаменитая встреча Дон Кихота с театром марионеток, когда герой, путая искусство и реальность, ввязывался в действие и совершал одно из самых красноречивых сумасбродств, теперь психологически объяснено. Рыцарь у Чулкова смотрит спектакль о самом себе, видит на сцене окончание своей истории с Андресом (крестьянин снова привязывает мальчика к дереву) и обнажает меч, чтобы исправить собственную ошибку и совершить акт возмездия. И Дульсинея для Рыцаря - не реальная женщина, а Гармония, Мечта, Духовность, с помощью которых он хочет расколдовать мир. Дон Кихот вовсе не уверен в ее плотском бытии (“И бог лишь знает, существует в мире Таинственная Дама или нет ...”- Чулков 1935: 52).

Идея “безумия” постепенно вытеснена в русской традиции идеей жизнестроительного бунта. Коган воспринял поведение героя как борьбу с действительностью во имя идеала: “<...> не считал нужным приспособляться <...> хотел самую жизнь возвысить до себя ...”(Коган 1897: 96). Мысль активизирована Вяч. Ивановым. Для него бытие Дон Кихота - “бестрепетный вызов дурной и обманной действительности <...> дерзновение

противопоставить <ей - О.Е.> <...> истину своего мироутверждения”(Иванов 1905: 60, 51).

Вариации той же идеи с акцентированием общественно-социального начала - у В.Львова-Рогачевского: он считает Дон Кихота предшественником социалистов-утопистов (Львов 1905: 266-267). Наконец, Ф.Сологуб и Н. Евреинов дают “эстетический” вариант прочтения. Для первого поведение Рыцаря - подвиг лирического поэта, который говорит тусклой действительности “сжигающее нет”(Сологуб 1913: 160), для второго - проявление “воли к театру”: “Я передвигаю стрелку назад! Я останавливаю ее на любом часе и начинается мистическая монодрама, где все от меня и все для меня ...” (Евреинов 1915: 549). Поэт - герой Луначарского и Чулкова.

М.Булгаков сфокусировал и допроявил разрозненные тенденции. Осознал направление, в котором формировалась идея русского Дон Кихота, - резкое и определенное нарушение равновесия комического и трагического в пользу трагедии. Из существенных драматических сочинений исключение составляет только пьеса Чехова и Громова. В чем-то совпадая с отечественным поиском, в целом - в силу индивидуального дарования - Чехов шел поперек складывавшейся традиции к гротескному решению. Дон Кихот, возникающий на страницах чеховского дневника (здесь Чехов-актер диктует Чехову-драматургу), влечет игрой противоположностей, совмещением трудносоединимых, иногда взаимоисключающих начал - “Манит сочетать: “ржанье” <...> видя или воображая врага, ржет, как конь (что-то от Россинанта), <...> глубочайшую скорбь (за мир), глупость поступков и мудрость сердца...” (Чехов 1986: 104). Направление булгаковской драмы - трагико-философское.

Пьесы - Луначарского, Чехова и Громова, Чулкова - самостоятельны по отношению к роману. Каждая обновлена сюжетно, по героям, модернизирована в языковом отношении, каждая принадлежит своему времени, свободно толкует образ ламанчского рыцаря. По сравнению с ними “Дон Кихот” Булгакова кажется полностью зависимым от первоисточника. Между тем самые значительные структурно-идеологические перемены - именно здесь.

Художник выстраивает своего Дон Кихота, осветляя и поэтизируя образ, освобождая его от чувственного и конкретного, в каком-то смысле психологически упрощая. Меркнут эгоцентрические мотивы, снята заявленная Сервантесом, пусть невольная, жестокость героя. В развитии русской традиции тема вины Рыцаря шла к угасанию. Если герой Луначарского еще объективно виновен - его дряблая справедливость губит дело, вина героя Чехова и Громова - иного рода: он растрчивает силы не там и впустую, идет куда-то истреблять зло, не замечая его вокруг себя, не понимая, что его руки и усилия нужны здесь. Дон Кихот Чулкова если и виновен, то только перед

самим собой - он прожил ущербно, односторонняя приверженность духовности обеднила его жизнь. Булгаков освобождает героя от какой бы то ни было вины. Из всех приключений, данных Сервантесом, драматург выбирает самые “безвредные” для окружающих: его Дон Кихот проливает “кровь” виновных бурдюков и ветряных мельниц, руку на человека поднимает, только защищая - избитого Росинанта от погонщиков, себя - от навязавшего ему смертельный бой Карраско.

Идея духовности, заявленная предшественниками, аккумулирована и “продлена” Булгаковым. Писатель отказывается от свойственного герою романа житейского практицизма. Наставления, которые Рыцарь дает Санчо перед предстоящим тому губернаторством, из приземленно-практических переведены в ранг нравственных постулатов: теперь это завещание - о милосердии, справедливости, сохранении человеческого достоинства. Книга становится символом интеллекта героя, его принадлежности духовной жизни. С первой картины задана модель взаимодействия Рыцаря с книгой: обращение к ней дает опору, прибавляет сил; когда в руках книга - Дон Кихот не одинок, и отступают “мрачные волшебные тени» (Булгаков 1990: 160).

Плотское начало вообще приглушено в Дон Кихоте. Герой Сервантеса живет и телесной жизнью, ничто человеческое ему не чуждо: он неравнодушен к “тайным прелестям” дам; описывая красоту Дульсинеи, упоминает и “перси”, что “как мрамор”, и “те <...> части тела, которые целомудрие скрывает от людских взоров”. Герой Булгакова - вне этих мотивов. Слова Рыцаря, рисующие облик избранницы, кажется, смеют коснуться лишь воздуха, овевающего ее - он упомянет только “брови” и “лоб” (“<...>ее лоб - Елисейские поля, а брови - небесные радуги!” (163), ниже воображение не спустится, даже губ не коснется. Страсть его очищена, одухотворена - она праздник сердца, а не плоти.

В выстраивании трагического героя Булгаков всегда тяготеет к “бесплотной” структуре. Кажется, отмерло живое тело Хлудова, “невесом” Иешуа, отсутствует в пьесе Пушкин (см. об этом: Есипова 1987). В противовес Дон Кихоту романа, который, между прочим, “крепкого сложения”, герой Булгакова осязаемо “нематериален”. Ни в ремарках, ни в тексте нет ни единого штриха, характеризующего его внешность. Единственная конкретность плоти, данная здесь, - ее ущербность, усеченность. Тело героя с самого начала травмировано: в первой картине у него выбиты зубы, во второй - “перебиты ребра”, далее - повреждена нога, потом - сломана рука.

Дон Кихот романа мог бы и готов жить иначе: когда Карраско лишает его возможности рыцарствовать, возникает другая идея - стать пастухом. Булгаковский Дон Кихот знает: жизнь, мирная, на лоне природы, может быть, “наилучший удел” человека. Но у него самого есть один-единственный путь -

тревожное счастье быть рыцарем. На пороге смерти он ощутит всю свою жизнь как один день ("единственный день мой ..." - 220) - и это символ не только краткости отпущенного срока, но и целостности пройденного пути. Неделимость существования, в каком-то смысле "неподвижность" - свойства булгаковского трагического героя: таковы Турбин пьесы, Хлудов. Идея и жизнь слиты для них в единое целое, они органически не способны к духовной трансформации.

Формируя драматическую ситуацию Дон Кихота, Булгаков предельно "ужесточает" ее. Действие пьесы выстроено как финишная прямая героя - его последние дни. Обостряя тему трагического одиночества Рыцаря, драматург вводит в действие предательство Санчо и отречение потенциального единомышленника Карраско - с одним связано прозрение невозможности человеческой общности, с другим - общности духовной. Дон Кихоту дано осознание безнадежности своих усилий, безвыходности общей жизненной ситуации.

Предшественники Булгакова - и драматурги XIX в., выстраивавшие коллизию как идиллию, и критическая мысль 30-х г., действовавшая с противоположных позиций (предельно выразил эти позиции Б.Энгельгардт - "Какими пустыми <...> получилось у писателя герцог и герцогиня и как живы <...> характеристики простолюдинов... Грубая <...> Мариторнес на последние гроши покупает кружку вина для бедняги Санчо <...> злодей и каторжник <...> де Пассамонте <...> в его изображении нет ничего отталкивающего..." - Энгельгардт 1938: 580), при полярности отношения к героям стояли на единой - социальной - платформе. Скрытые элементы социальной ориентации есть и в более поздней по отношению к булгаковской пьесе Е.Шварца: в сцене губернаторства персонажи поделены на "народ", который в итоге солидаризуется с Санчо, и придворных, издевающихся над оруженосцем в угоду герцогской чете.

Булгаков гасит социальные мотивы, возводит конструкцию на иных опорах. Реакция, которая у Шварца расщеплена между поляризованными придворными и народом, здесь - две стороны единого процесса: одни и те же люди и издеваются над Санчо, и жалеют потом о разлуке с ним. Зато, если во всех интерпретациях (и до и после Булгакова) герцогская чета была "неделима", и Шварц, например, объединяет в ремарках не только их внешность, но и реакции (оба "слишком бледны", "никогда не смеются", "говорят негромко" (Шварц 1972: 631), подхватывая друг за другом фразу, словно один человек), то Булгаков резко разводит герцога и герцогиню.

Пространство герцогских сцен очищено от грубых забав и театральной машинерии. Владелец замка - интеллектуал, он понимает, что костюмировка и бутафория спектакля - аляповатая рама для тончайшей акварели, психологического феномена жизни, каким является Дон Кихот. Но если гер-

цог пресыщен и равнодушен ко всему, кроме изошренного, герцогиня - живая. Там, где ему только любопытно, ей радостно, больно, жалко. Герцогиня естественна, лишена высокомерия. До нее доходят излучения простодушия и непосредственности Санчо, она инстинктивно чувствует высоту и драматизм внутренней жизни Дон Кихота. Наконец, она противостоит герцогу, пытается предотвратить роковой для Рыцаря поединок. С герцогиней в пьесе входит важнейшая для Булгакова тема милосердия.

Отзвук того же порыва возникает “внизу” - в душе Альдонсы. Формально, как действующее лицо, возлюбленная Рыцаря уже появлялась в пьесах Чумаченко и Чулкова. Однако драматурги, придумывавшие образ (в романе реальной Альдонсы нет), выстраивали его по аналогии с Мариторнес: у Чумаченко она - “бойкая, языкатая бабенка”, которая на всякий случай называет себя сиротой и “за ожерелье” принимает участие в розыгрыше Дон Кихота, у Чулкова - “дебелая скотница”, всегда готовая к услугам определенного рода. Булгаков первым строит новый образ.

Образ дан эскизно - Альдонса появляется в двух коротких сценах. Героиня Булгакова тиха, стеснительна, в ней есть женская слабость и смиренность. Она открыта и бесхитростна - и в своем страхе перед безумным, и в бабьей жалости к нему. Дон Кихот - виновник того, что в селе смеются над ней, но зла к нему нет, он для нее - “несчастный”. В этой Альдонсе есть возможность «пробуждения», она стоит у подножия той лестницы, по которой будут восходить все выше героини Шварца и А.Володина (Володин 1980).

Мощный смысловой объем обретает в пьесе реплика о Дон Кихоте: “бросается <...> в ворота безумия<...> закрыв глаза” (202). Как будто впитав мировой трагический опыт, герой Булгакова не доверяет “видимости” (Санчо: “Протрите <...> глаза...”. Дон Кихот: “Этот голос знаком мне..” - 161). Можно не уметь видеть, как Санчо (“Колдовство запорошило твои глаза<...>Слепец!” - 163), можно не хотеть видеть, как не видит “чудовищ злобы и преступлений” (206) духовник герцога. Древнейший, идущий от мифологии, проступавший в творчестве художников разных эпох (Софокл, Клейст, Меттерлинк) мотив слепоты-зрения поднимает действие над повседневным течением.

Восприятие времени как одной из сущностных категорий Жизни проходит через все творчество Булгакова. В стремлении познать неуловимое, летящее Время художник манипулирует его единицами - сопрягает далеко отстоящие эпохи, соизмеряет время механическое и реальное.

Все, кроме Рыцаря, персонажи булгаковской пьесы - в плену бытового времени. Секунда здесь равна секунде, час - часу, жизнь - сумме часов и секунд. Здесь целое, раздробленное на малые величины, отсчитывают, не выходя за видимые его границы. “Вчера вечером”, “за последнюю неделю”,

“через несколько дней”... Предельное расстояние, которое охвачено ими, - “два года”.

Дон Кихот “наводит мосты” между веками: старые рыцарские доспехи, с которыми он вступает в действие, - наследство общей “биографии” мира, эстафета, принятая героем от предыдущих эпох.

В лексике Дон Кихота преобладают “длящиеся” временные величины - “безвозвратно”, “никогда”, “бесконечно”; он ощущает течение жизни философики: “<...> нет воспоминания, которое устояло бы против времени...” (178). Он ломает и переставляет привычные временные соответствия. “Смотри, листва пожелтела... Да, день кончается...”(220). Пожелтевшая листва, по бытовым сцеплениям, знак конца лета, в конструкции Дон Кихота - конец дня. Но и сам “день” Рыцаря не конкретный отрезок, равный двадцати четырем часам, или, при другом раскладе, световому дню - но ощущение жизни как мгновения (“единственный день мой!”)

Потребность связать Дон Кихота не с бытом, а с Бытием, вывести его на орбиту Космоса - возникла и до Булгакова. Мотив Луны присутствовал в русских драматических обработках романа Сервантеса и ранее: светило “сопровождало” Рыцаря как влюбленного, появляясь, как правило, в минуты его мечтаний о Дульсине. Первым свернул с привычной колеи восприятия Луначарский. Для его героя Луна “друг-сестра”, светильник истины: (“При Луне стал мне ясным наш путь...” - Луначарский 1923: 423).

Еще определеннее и последовательнее стремился поставить Дон Кихота в некий “космический контекст” Чехов. Дневники отражают напряженный поиск безбытного, “бесплотного” решения образа. “Ноги и руки <...> без мускулов. Кихот не умеет ходить: он или <...> почти летает или спотыкается и падает”; “<...> не считаясь с телом - устремляется! Тело отстает и попадает в жалкие или смешные положения. Если же тело успело за “духом”, то видно: Кихот летит по воздуху”(Чехов 1986: 105, 117); “Нельзя ли сделать, чтобы Кихот рассыпался в конце пьесы? Может быть, сыплются с него латы <...> и он сам складывается, как ножик...”(Чехов 1986: 112). Все это не столько ради приоритета духовного, сколько для того, чтобы “озвучить” героя Природой, слить его с Космосом, растворить в нем - “Пощечина <Дон Кихоту - О.Е.> <...> гром, тут же гремющий!”, “Все делает не на себя, а из космоса”, “Над ним небо (космическое сознание)!” (Чехов 1986: 11, 106).

Значимо, что над миром булгаковского “Дон Кихота” восходит Луна. Луна - один из важнейших знаков модели мира писателя. С годами ее сияние в пространстве булгаковского творчества становилось все ярче, содержание образа - насыщенной. Один из смыслов Луны неоднократно отмечался исследователями - она вестник или свидетель смерти. Но это лишь ближайшее и простейшее ее значение. По Булгакову Смерть - выход в иные параметры

Жизни, и тем его героям, кому дано подняться над грузом собственной брэнности, открыты другие лики Луны - Светильника Вселенной, Органа Мироздания.

Луна «окольцовывает» действие “Дон Кихота”: первая и третья картины - “лунные”, в последних она - на щите Карраско. Луна - спутница Рыцаря. Она освещает побег Дон Кихота, “вырезывается” над актом творчества героя, “преображающего” убогий мир постоялого двора в мир колдовских сил, подвига, поклонения Женщине. Это при свете Луны “внезапно налетевшая мудрость” (164) вкладывает в уста оруженосца прозрение участи Рыцаря в мире, подсказав скорбное, вечное имя Дон Кихота - Рыцарь Печального Образа.

Поединок Рыцаря и Бакалавра - спор о вере - разворачивается в двух пластах действия, связан с двумя аспектами деяния Дон Кихота. Один “срез” спора - рыцарство как служение идее человечности (“Если я видел где-нибудь зло, я шел на смертельную схватку” - 206). Другой зиждется на концепции Бытия, сформированной и частично сформулированной к этому времени в “Мастере и Маргарите”. Карраско хочет заставить Дон Кихота признать совершенство его, Бакалавра, дамы - видимого мира. Рыцарь отстаивает идею многомерной действительности, в которой есть - должны быть! - Иешуа и Воланд.

Доказательство “высоты” конфликта Рыцаря и Бакалавра - в их отношениях ничто нельзя объяснить по логическим, бытовым законам. За тот мизер механического времени, которое прошло с приезда Карраско, не могло бы возникнуть ни любви Бакалавра к Рыцарю (“Я его уважаю и люблю”), ни понимания его страданий (“<...>положить конец его безумствам” - 218), ни осознания разности жизненных установок, ни, наконец, счетов, о которых говорит Карраско. Поединок Рыцаря и Бакалавра разворачивается в сжатом времени Трагедии.

При общем реалистическом тоне пьесы и присутствии конкретно-исторических примет эпохи - возрожденческая свобода плоти (“Постоялый двор”), крестьянская психология Санчо и т.д. - философская заданность “Дон Кихота” проступает все отчетливее.

Символично пространственное решение пьесы. Предполагаемая сценическая площадка поделена на два плана: ближний Малый мир и за калиткой - дорога в Большой. Значимо, что Дон Кихот и Карраско появляются в действии только со стороны дороги, остальные - только со стороны деревни (примыкающий к дому Малый мир).

Выразительны время действия и цветовой колорит пьесы. “Дон Кихот” Булгакова “движется” к ночи, это “сумеречная” драма: действие начинается “летним вечером” и кончается “закатом”, из девяти картин пьесы пять

разворачиваются на исходе дня, центральная часть еще одной - в инсценированной темноте. Ни в одной ремарке нет указаний на конкретность цвета - в блеклую размытость окружающего краски вторгаются, “вспыхивая” в речах Рыцаря: “зеленая трава”, “черная кровь”, “красное вино”.

По мере движения пьеса обретает склонность к повышенной выразительности, бытовые “объекты” ее набухают смыслом, иногда не поддающимся прямой расшифровке. Так, скрытое значение скользит за репликой о “выбитых зубах” Дон Кихота (беззуб - значит незащищен), за сломанным копьем - “сломанной рукой” Рыцаря (руки обломали!). Насыщены дополнительным смыслом все аналоги, связующие и разъединяющие Рыцаря и Бакалавра - и “знак Луны” на щите Карраско, и сломанные руки того и другого в одной и той же схватке.

Содержание ключевых реплик Рыцаря и Бакалавра много превышает “линейный” смысл фраз. “Отойдите все! У нас с ним свои счеты!” (217). Суть обращения Карраско - не только призыв расступиться и дать ему возможность “сквитаться” за сломанную руку, но требование освободить пространство трагедии для поединка “вышедших в финал”. Дон Кихот: “Разделите между нами солнце!”(216). Реальная фраза, употребляемая при поединках, предлагает расставить противников так, чтобы солнце равно светило обоим. В романе, где сражение происходит днем, это имеет живой практический смысл. Но бой у Булгакова идет ночью, при свете факелов, - о каком же солнце речь? Однако, если мы вспомним звучавшее ранее: “Вас выкормила одна и та же земля, одно и то же солнце грело вас” (198), - требование Дон Кихота окажется символически значимым.

К финалу сгущенная образность пьесы достигает наивысшей концентрации. Возникает другая лексическая организация текста - сквозь повседневность речи проступает высокий, не бытовой слог. “Солнце”, “небо”, “мрак”, “свобода”, “вселенная” - входят в ткань действия, расширяя очерченные ремаркой пространственные и временные измерения картины.

Теперь - в последние миги жизни - все отсвечивает символами. “Багровый закат”... “Пожелтевшая листва”... Все предыдущие картины были житейски озвучены - колоколами, хохотом, звоном мечей или струн - теперь бытийная *тишина* обволакивает Дон Кихота. Исчезает свет: действие - длящееся умирание - движется от “заката” к полной *тьме*. Множится, захватывая пространство, *пустота* - “И комнаты и двор пусты” (219); “мои пустые латы” (224). На последних тактах пьесы, уже на пороге небытия, сквозь истонченную плоть ремарок, кажется, проступает голос - *Автор* вступает в диалог с *Героем*:

Автор: “<...>пустой внутри рыцарь со сломанным копьем....”

Дон Кихот: “Эту пустоту заполнить нечем...”

Автор: "Закат."

Дон Кихот: "<...>день клонится к ночи <...> Солнце срезано на-половину, земля <...> пожирает его..."

Автор: "Солнца уже нет, темнеет" (219-224).

Литература

- Бруштейн А., Зон Б. 1928 Дон Кихот. Комедия в 3 действиях. Москва-Ленинград.
- Брянцев А. 1928 Предисловие/ Бруштейн А., Зон Б. Дон Кихот. Комедия в 3 действиях. Москва-Ленинград.
- Булгаков М. 1990 Собрание сочинений в пяти т. Т.4. Москва. После первого упоминания все цитаты далее приводятся по этому изданию с указанием номера страницы после цитаты.
- Володин А. 1980 Дульсинея Тобосская /Володин А. Портрет с дождем. Пьесы. Ленинград, 5-65.
- Данько Е. б.г. Рыцарь Дон Кихот. В 3 действиях. Для кукольного театра марионеток. Машинопись. РГАЛИ Ф. 656. Оп.1. Ед.хр.3017.
- Дон Кихот Большая феерия в 1 действии, 6 картинах / РО С.-Петербургской ГТБ. N 52286.
- Дон Кихот 1824 Дон Кихот Ламанчский, Рыцарь Печального Образа. РО С.-Петербургской ГТБ. N 10673.
- Дон Кихот 1905а Дон Кихот и Санхо Пансо. Злободневная оперетта-пародия в 3 действиях с апофеозом. Соч. Икса и Игрека. РО С.-Петербургской ГТБ.
- Дон Кихот 1905б Дон Кихот в Манчжурии. Фантастическая феерия. РО С.-Петербургской ГТБ. N 47188.
- Дон Кихот 1912 Дон Кихот. Героическая комедия в 5 актах. Слова Д.Х.Южина. Муз. Массне. РО С.-Петербургской ГТБ. N 38022.
- Дон Кихот Германский. РО С.-Петербургской ГТБ. N 46292.
- Евреинов Н. 1915 Дон Кихот и Робинзон// Театр и искусство. 30, 547-550; 31, 565-567.
- Есипова О. 1987 Пьеса «Александр Пушкин» и драматургическая поэтика М.А.Булгакова// Содержательность художественных форм. Межвузовский сборник. Куйбышев, 72-84.

- Иванов Вяч. 1905 Кризис индивидуализма// Вопросы жизни. 9, 47-60.
- Каратыгин П.А. 1880 Дон Кихот Ламанский, Рыцарь Печального Образа и Санхо Пансо. Комедия-водевиль в 5 действиях/ Сборник театральных пьес. Т.3. С.-Петербург.
- Карелин В. 1866 Дон-Кихотизм и демонизм. Критич. этюд. С.-Петербург.
- Коган П. 1897 Трагедия идеализма // Рус. мысль. Кн.8, 84-104.
- Коноров М. 1905 Дон Кихот как цельная патологическая личность// Вестник психологии. Вып.4, 305-318; 1906. Вып. 8/9, 494-506.
- Луначарский А. 1923 Освобожденный Дон Кихот/ Луначарский А. Драматические произведения в двух томах. Т.1. Москва, 386-477.
- Львов-Рогачевский В. 1905 Вечный скиталец// Образование. 5, 261-287.
- М.А. 1910 Дон Кихот и русская интеллигенция// Жизнь для всех. Т.8-9. Стлб. 226-228.
- Мережковский Д. 1889 Дон Кихот и Санчо Панса// Сев. Вестник. 8, 1-19; 9, 21-41.
- Нусинов И. 1930 Дон Кихот/ Лит. Энциклопедия.Т.3. Москва. Стлб.365-386.
- Нусинов И. 1937 Дон Кихот/ И.Нусинов. Вековые образы. Москва, 189-202.
- Сологуб Ф. 1913 Мечта Дон Кихота/ Сологуб Ф. Собр. соч. Т.10. С.-Петербург, 159-163.
- Тургенев И. 1981 Гамлет и Дон Кихот/ Тургенев И.С. Статьи и воспоминания. Москва.
- Чехов М. 1986 Дневник о Кихоте/ Чехов М. Литературное наследие в двух томах.Т.2. Москва, 103-118.
- Чехов, Громов Дон Кихот. РГАЛИ. Ф. 656. Оп.1. Ед.хр. 3017.
- Чулков Г. 1935 Дон Кихот. Москва.
- Чумаченко А. 1924 Дон Кихот Ламанчский/ Детский театр. Сб.пьес. Петроград.
- Шварц Е. 1972 Дон Кихот/ Шварц Е. Пьесы. Ленинград.
- Энгельгардт Б. 1938 Сервантес и его роман / Сервантес. Хитроумный Идальго Дон Кихот Ламанчский. Москва, 572-580.

ПОНЯТИЯ 'ПОЭТ' И 'МАСТЕР' В СИСТЕМЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Феликс Балонов (С.-Петербург)

В черновых записях к ранним редакциям романа “Мастер и Маргарита” (планах и разметке глав) возлюбленный Маргариты именовался *поэтом*, причем в самом тексте это наименование не реализовалось (1). Вместо него в редакции 1933-34 гг., уже собственно в тексте, появляется наименование *мастер* (2). Только без учета этимологии русского слова *поэт* и его семантической основы эта замена выглядит радикальной. Этимология же его без труда определяется. Русское *поэт* родственно греческому ποιητής (3), восходящему к ποιέω с семантикой делания, изготовления. Отсюда одно из первых значений ποιητής- ‘мастер’.

Та же семантика присуща и часто встречающемуся в библейских текстах слову τεκτων (причем в Новом Завете это слово сопрягается с именем Иисуса Христа), с основным значением, как убедительно доказал С.А.Жебелев, ‘мастер’, “безотносительно к тому материалу, в котором он работает, но при этом не всякий мастер, а мастер искусный, “мастер своего дела”, сказали бы мы” (4).

Эта работа Жебелева, как и его научно-популярный очерк “Евангелия канонические и евангелия апокрифические” (5), вряд ли могла пройти мимо внимания М.А.Булгакова в пору собирания материала к роману. Вполне вероятно, что ее выводы могли послужить толчком к тщательно выписанной и потому явно не ощутимой сопряженности *мастера* “московских” глав и Иешуа Га-Ноцри глав “ершалаимских”. Только при этом их создатель, М.А.Булгаков, ощущал и объективно существующие нюансы различий между значениями слова ποιητής, как производного от ποιέω.

Если для Иешуа более подходят значения ‘мастер’ как ‘создатель, творец’ < ποιέω ‘делать, совершать’; ‘строить, возводить, воздвигать’ (ср.его слова в гл.2: “<...> рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины” - парафраз слов Иисуса Христа: “<...> разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его” - *Ин.2*, 19; то же, но как лжесвидетельство против Иисуса: *Мат. 26*, 61; 27, 40; *Марк 14*, 58; 15, 29), то для автора “романа о Пилате” -

‘сочинитель, автор, поэт’ < ποίεο ‘слагать, составлять, сочинять’; ‘выдумывать, создавать (в воображении)’.

В романе М.А.Булгакова есть еще два поэта - Бездомный и Рюхин (не считая упоминаемых вскользь Двубратского и Амвросия). Их функции обрисовываются, скорее, таким значением ποιητής, как ‘исполнитель’ < ‘делать (кого-либо, кем-либо или каким-либо)’; ‘приобретать, получать, зарабатывать’; ‘изображать, обрисовывать, представлять’; ‘предполагать, допускать’; ‘считать, признавать’. Бездомный в ранней редакции изображает Христа “как живого” не только словесно, в своей *поэме*, но и буквально: под впечатлением рассказа Воланда рисует Христа на песке прутиком. Рюхин просто зарабатывает на жизнь своими бездарными стихами, исполняя, как и Бездомный, “социальный заказ”. Тот и другой в конце концов признаются в своей бездарности: Рюхин - сам себе, Бездомный - *мастеру*.

В связи с семантикой греческого ποιητής любопытные результаты дает и наблюдение над возможной этимологией имени героя в редакции 1929-1930 гг., основные функции которого впоследствии перейдут к *мастеру*. Там герой назван именем собственным - *Феся*. Исследователи не могли найти убедительного прототипа для него. М.О.Чудакова полагала, что им был Б.И.Ярхо. Вторая жена писателя, Л.Е.Белозерская, считала, что Феся - уменьшительное имя ленинградского знакомого М.А.Булгакова Феодосия Григорьевича Тарасова, о котором исследователям ничего не известно (6). Не подвергая сомнению правомерность и таких поисков прототипичности, замечу все же, что могут быть и другие пути решения проблемы - в области прототипов этимологических. С этих позиций исследователи к имени героя не обращались.

Носитель же имени *Феся* в той редакции романа наделен автором необычайной эрудицией, знанием множества языков. Он, став *историком*, посвятил себя изучению культуры и науки европейского средневековья и Возрождения, а также исследованию демонологии. В этих областях науки невозможно обойтись без знания латыни. Обратим внимание на латинский глагол *facio*, семантика которого та же, что и у греч. ποίεω (‘делать, совершать’; ‘создавать, строить, творить’; ‘сочинять’ и т.д.). Perfectum этого глагола имеет форму *fecit*. Вряд ли случайно имя героя созвучно этой латинской глагольной форме. При этом надо помнить о перспективе: функции Феси (в том числе и функция *историка*) в последующих редакциях перейдут *поэту*, а в конце концов - *мастеру*.

В семантическом отношении, с оглядкой на этимологию, весь ряд “*Феся - поэт - мастер*” правомерно рассматривать как денотаты одного десигната. Последнее звено этого ряда, однако, семантически шире своих предшественников, тем более, что *поэт* логически должен был бы стать

автором *поэмы*. Булгакову же нужен был автор *романа*. При этом, как видно из контекста романа, нельзя было допустить, чтобы он именовался писателем. Автором поэмы о Христе, отрицающей тем не менее историчность Христа, в “Мастере и Маргарите” выступает Иван Бездомный. Таким образом, слову *поэма* (греческое ποιησις - ‘изделие’; ‘произведение’, ‘творение; сочинение’, ‘вымысел’; ‘стихотворение, поэма’) благодаря трансформации Феси в *поэта*, а затем в *мастера*, Булгаков противопоставлял слово *роман*, этимологически восходящее через старо-французское обозначение жанра (romans) к латинскому Romans (‘римский’). Это должно было его абсолютно устраивать, так как сочинение его героя, *мастера*, повествовало о событиях римской эпохи, происходивших при живейшем участии римского прокуратора Понтия Пилата (масса римских параллелей есть и в “московских” главах, например, фамилия финдиректора варьете - *Римский*).

По-видимому, было еще одно обстоятельство, учтенное М.А.Булгаковым: это то, как со- и противопоставлял функции поэта и историка Аристотель в своей “Поэтике” (ко времени работы Булгакова над “Мастером и Маргаритой” существовало три полных перевода “Поэтики” на русский язык: В.И.Захарова, В.Аппельрота и Н.И.Новосадского) (7). Обратившись к аристотелевым суждениям, мы многое поймем и в том, почему *поэта* своего первоначального замысла Булгаков превратил затем в *мастера*, и то, почему *мастер*, как и его предшественник Фесья, был *историком*, и то, наконец, почему в итоге (и, кстати, *каким*, вопреки обычным восторгам большинства булгаковедов и критиков по поводу его “остепенения”) *историком* становится в финале романа Иван Николаевич Бездомный, он же Понырев.

“<...> задача поэта,- рассуждал Аристотель,- говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости. Ибо *историк* и *поэт* различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой <...> различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой - о том, что могло бы быть. Поэтому *поэзия* философичнее и серьезнее *истории*, ибо *поэзия* больше говорит об общем, *история* - о единичном” <выделено мной - Ф.Б.>.

Немаловажно, что греческое ιστορικος имеет значение не только ‘историк’, но и ‘повествователь’. В обоих этих значениях это слово употребляется Аристотелем (Rhet. 1.4.13.; Poet.9.1). В гл.1 романа все начало ершалаимской истории двухтысячелетней давности, с которым/-ой совпадает написанный мастером (по его собственному признанию) роман о Пилате, изложено было друзьям-писателям Воландом. Таким образом, именно Воланд выступает здесь в роли *повествователя*. Но еще до этого Берлиоз называет его *историком*, с чем Воланд охотно соглашается.

В свете рассмотренного выше семантическая наполненность таких функций, как *поэт*, *историк* и *мастер* воспринимается несколько иначе, чем до того, как эти обстоятельства стали эксплицитными.

Прежде всего *поэт*, *историк* и *мастер* оказываются не столь уж дистанцированы друг от друга. А их синтактика (сцепки между собой пар *поэт - историк*, *историк - мастер* и *мастер - поэт*) вносит тонкие нюансы, позволяющие уловить и характер взаимопереходов и понять, хотя бы отчасти, какие проблемы выбора решал М.А.Булгаков в процессе многократной переработки романа и, наконец, почему роман столько раз переделывался, на что автору потребовалось двенадцать лет.

И *мастер* и *Воланд* - оба *историк*. Но если первый - по образованию и своим прежним занятиям, то второй, можно сказать, по статусу, поскольку сам прожил, пропустил сквозь себя всю человеческую историю (кстати, среди значений греч. *ιστορικος* есть и такие: 'знающий, сведущий'; 'сведущий в истории'). Кроме них в романе названы еще только два историка - и оба древние - *Филон Александрийский* и *Иосиф Флавий*. Названо имя еще одного - *Тацита*, но без указания того, что и он историк. И все трое названы были Берлиозом.

Однако *мастер*, написав *роман о Пилате*, по форме как бы исторический, дискредитирует себя своим собственным высказыванием ("О, как я угадал! О, как я все угадал!" - выделено мной - Ф.Б.), поскольку именно оно-то и показывает, что в своем романе он проявил себя не как *историк*, а как *поэт* (в терминах Аристотеля). Ибо подлинная функция историка не угадывать, фантазировать и домысливать, но излагать события так, как они были. Тем самым он выступил здесь в функции *поэта* и как бы расписался в том, что изложенное им в романе всего лишь *могло бы быть* таким. Но это одновременно означает, что оно *могло бы быть* и другим, столь же вероятным и правомочным, и вместе с тем столь же отличным от того, *как было на самом деле*. Признавая абсолютную идентичность своей версии с версией Воланда, "методология" которого в корне отличается от методологии историка-ученого (ведь для него "и доказательств никаких не требуется"), *мастер* тем самым перестает быть *историком*. Он избавлен теперь от этой функции и исполняет отныне функцию *поэта*, правомочно называясь *мастером*, словом, отчасти синонимичным слову *поэт*. И поскольку версия Воланда, мало того что она всего лишь "как бы история", квази-история, но еще и версия сатанинская - а *мастер* прекрасно осознает, кто такой Воланд, - то вполне закономерно автор *романа* (= *поэмы*, с аристотелевых позиций), а не *истории* о Пилате, заслужил не свет, а покой.

Небезынтересно отметить и то, что Булгаков ни разу в тексте романа не пишет слово *мастер* с прописной буквы (не считая тех случаев, когда этим

словом начинается предложение). По-видимому, он прекрасно осознавал, что, будучи написанным с заглавной буквы, это слово не только приобретало ложное, демонстративное звучание (как Человек, который, по М.Горькому, “звучит гордо”), но и ложную семантику.

В редакции 1931 г. Фагот называет *мастером* Воланда (9). Скорее всего Булгаков хорошо знал, что это, иноязычное по происхождению, слово, будучи написанным с прописной буквы, да еще с определенным артиклем (как англ. The Master, франц. Le Maître) означает ‘Христос’, ‘Господь’. А в контексте “черной мессы” его семантика меняется на противоположную: ‘Князь Тьмы’, ‘Дьявол’, ‘Сатана’. Ни с одним из них ставить на одну ступень своего *мастера* Булгаков явно не намеревался. Его задача была иной: сталкивая и противопоставляя *поэта* и *мастера*, достичь невероятно широкой и глубокой игры смыслов.

И столкновение в “ершалаимских” главах Пилата и Иешуа Га-Ноцри, имеющее по видимости контрадикторный характер, оказывается столь же неоднозначным, а в некотором отношении и неожиданным. Здесь, вопреки нашей симметричной логике, ждущей пусть неполной, но все же некоторой адекватности *мастера* бродячему философу, видно, что Иешуа скорее присущи функции не *историка*, а *поэта*, тогда как мастеру свойственны, хотя и не в равной мере, они обе.

Роль *историка* играет, как будто, Левий Матвей. Но и он, как мы помним, пишет квази-историю деяний и слов Га-Ноцри, то есть то, что ему хотелось бы видеть и слышать, а не то, что было на самом деле. Говоря словами Аристотеля, *не то, что было, а что могло бы быть*.

И вся ершалаимская история, если хорошенько призадуматься, столь же “достоверна”, как и сочинение Левия Матвея. Правда, иной она быть и не должна и не может, поскольку рассказана - не будем забывать - Воландом, лукавым.

Среди интерпретаторов романа стало обычным, упомянув в критическом разборе романа имя *Иешуа*, тут же сбиваться на кажущееся синонимичным имя *Иисус Христос* (или - более кратко - просто *Христос*).

В связи с этим необходимо обратить внимание на то, что изложенная Воландом и *мастером* история Иешуа Га-Ноцри и он сам всего лишь пятью признаками пересекаются с историей евангельской и донесенным Новым Заветом образом Иисуса Христа: 1) местом действия - Иерусалимом, 2) временем действия - при Понтии Пилате в канун иудейского праздника Пейсах, 3) возрастом проповедника новых идей, 4) предательством Иуды, 5) способом казни - распятием.

Но: 1) Иешуа Га-Ноцри (имя его совпадает с именем Христа, евр. Iehoshwa, однако то же имя носили и другие библейские персонажи, напри-

мер, тот, кто изображен в романе как Вар-равван; прозвище же резко отличается - в постбиблейском и современном иврите ha-notzri означает 'христианин', в то время как греч. Χριστός, евр. messiah - 'помазанник') не имеет 12 апостолов и вообще какого бы то ни было сонма учеников; за ним ходит по пятам один лишь Левий Матвей, сам себя назвавший его учеником, каковым Иешуа его не считает; 2) никаких чудес, вроде воскрешения Лазаря, не совершает; 3) не кормит двумя рыбами и пятью хлебами тысячи голодных; 4) не въезжает на осле под приветственные вопли "осанна!" в Иерусалим ("У меня и осла-то никакого нет, игемон, - сказал он"); 5) родом он из города Гамала, расположенного далеко на север от Иерусалима, практически на территории Сирии (в другом месте романа говорится, что он из Эн-Сарида), и ни Вифлеем, ни Назарет не упоминаются; 6) на вопрос Пилата о происхождении Иешуа отвечает, что родителей своих не знает (мыслимо ли это для Иисуса Христа?!); 7) по словам самого Иешуа, его отцом был как будто некий сириец (в ранней версии сирийцем Иешуа называет себя), то есть он не из колена Давидова, как Христос; 8) распинают Иешуа не на кресте, а на столбе (надо полагать, Т-образном), как это и было в римскую эпоху; 9) гвоздями его не прибивают, как евангельского Христа, а привязывают веревками (что опять же соответствует исторической реальности) и, наконец, 10) после смерти он не воскресает и никому не является.

В заключение отметим, что проповедуемая Иешуа Га-Ноцри концепция *доброто человека* на самом деле появилась лишь в XI-XIII вв. в еретических общинах катаров и альбигойцев. Но пищу для размышления сам этот фразеологизм дает более чем обильную. Если принять во внимание то, что часть разговора Пилата с Иешуа, когда последний высказывает свои идеи, велась на греческом языке и то, что вся "ершалаимская" история передана в "евангелии от Воланда", - весь ее текст должен мыслиться как написанный(изложенный) по-гречески, поскольку так писалось любое, даже апокрифическое евангелие. Остается только представить, как по-гречески пишется и звучит 'добрый человек'. Возможны такие варианты: состоящий из двух слов, как и в русском "перевод", и из одного слова - субстантивированного прилагательного (по аналогии с русским *раненый* вместо *раненый человек*). Первый - *χρηστος ανθρωπος*, второй - просто *χρηστος*. Учитывая то, что в итагической традиции чтения греческого, которой обучали в системе духовного образования (а Михаила Булгакова учил греческому его отец, преподаватель Духовной академии), не было практически различия в произношении звуков, обозначенных буквами *i* (йот) и *h* (ита), слово *χρηστος* произносилось так же, как и *Χριστος* : в русской транскрипции - [христос]. Таким образом из уст Иешуа, к кому бы он ни обращался, о ком бы ни отзывался, раздавалось: "[христос]". Его же самого так никто ни разу не назвал, И пусть *χρηστος* и

Христос всего лишь омонимы, вряд ли стоит называть вторым из них Иешуа Га-Ноцри.

Примечания

1. Чудакова М.О. Архив М.А.Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя// Записки Отдела рукописей ГБЛ. Вып.37. М.: Книга, 1976. С.109.
- 2 Там же. С.134; Она же. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С.401, 500.
- 3 Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в четырех томах. Т.3. Спб., 1996. С.350.
- 4 Жебелев С.А. Христос - плотник// Христианский Восток. Т.6. Пг., 1922. С.304-305.
- 5 Пг: Огни, 1919.
- 6 Чудакова М.О. Архив... С.70 и прим.108.
- 7 Захаров В.И. Поэтика Аристотеля. Варшава 1885 (собственно перевод текста Аристотеля: С.55-100); Аристотель. Об искусстве поэзии. Греческий текст с переводом и объяснениями Владимира Аппельрота. М., 1893; Аристотель. Поэтика. Перевод, введение и прим. Н.И.Новосадского. Л.: Academia, 1927.
- 8 Цит.по: Захаров В.И., указ.соч.С.67. (интересно отметить, что Булгаков, разрабатывая тему “поэт и историк”, явно принимал во внимание не только собственно текст Аристотеля, но и замечания и комментарии переводчиков к нему).
- 9 Чудакова М.О. Архив... С.97.

"МАСТЕР И МАРГАРИТА": ЕРШАЛАИМ И/ЛИ МОСКВА?

Сергей Бобров (Пятигорск)

Прошло ровным счетом тридцать лет с момента первой публикации романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита". Ошеломляющий успех сопровождал его все эти годы. Магическое притяжение булгаковской прозы увлекло за собой не одно поколение читателей. Увлечение загадочным романом оказалось огромным и невероятно устойчивым. Первые истолкователи "Мастера и Маргариты" появились тотчас вслед за его журнальной публикацией. К тому же времени относятся и первые попытки подогнать булгаковское творение под привычные схемы и образцы. Сам же роман никаким схемам и объяснениям следовать решительно не желал, а напрямую прорывался сквозь цензуру и идеологические заросли к своему читателю. Читатель ответил ему необыкновенной признательностью и любовью: книгу искали, подолгу ожидали встречи с нею, передавали близким и незнакомым, переписывали от руки и на машинке, отчаянно крали.

Следует отметить, однако, одно странное обстоятельство: за все годы существования романа в печатном варианте мы так и не увидели научно подготовленного, грамотно отредактированного его текста. Приложенные текстологами усилия создать "окончательную редакцию" романа, их попытки реконструкции погибших фрагментов текста, оказались малопродуктивными. Количество досадных опечаток и пропусков слов, искажающих смысл булгаковской фразы, случаев произвольного снятия редактором важнейших моментов повествования - недопустимо велико.

Несуетное и внимательное прочтение романа, изучение недавно опубликованных его ранних редакций, черновиков и вариантов "Романа о дьяволе", т.е. поэтапное осознание авторского замысла способно приблизить нас к пониманию той сверхзадачи, которую поставил перед собою писатель. Только так мы можем проследить за развитием и обретением его мыслью неповторимых очертаний. Иначе мы обречены на фрагментарное восприятие полновзвучного булгаковского слова, вынуждены будем довольствоваться чужим невразумительным толкованием и пересказом.

Булгаков избрал своей целью написание привлекательного и таинственного романа. Но он никоим образом не стремился упрятать эту ясную и точную задачу в шифры и головоломки, не замышлял смысловых ловушек и лабиринтов, и капканов на читателя не расставлял. Уж он-то отлично знал, что увлечение подобными забавами способно превратить его произведение в красивую, но абсолютно бесполезную игрушку. Напротив, писатель оставил нам, его будущим почитателям, множество остроумных *подсказок*, способных объяснить и увлечь фантазию читателя: “Чтоб знали... чтобы знали...” (Мягков 1994: 123). И нам следует прислушаться к этому голосу.

Создавая “Мастера и Маргариту“, драматург и писатель в одном лице, Булгаков создал невиданную до него, *зримую* прозу. Синтез театрального действия и прозаического сюжета создает эффект присутствия, предоставляет возможность читателю-зрителю переживать события, описанные в романе, как реальное драматическое действие.

Удивительным образом Булгакову удается всякий раз погружать своим рассказом читающего его книгу в волшебный мир сновидений - наяву. Словно воздушные мосты, сны “Мастера и Маргариты” соединяют повороты действия, акцентируют ритм интриги, стирают грани реальности и фантазии. Их мерцающий, таинственный свет приглушает контрасты восприятия жанровых несовпадений. Ход драматурга-писателя напоминает нам о других снах: из непоставленного “Бега”. Не случайна перекличка образов и приемов сценического пространства в этих произведениях Булгакова. Тема власти, на протяжении всего творческого пути занимавшая писателя и воплощенная в фигуре Хлудова, находит продолжение в римском прокураторе Понтии Пилате, симметричность поступков обоих творящих скорый суд и расправу над жертвою собственного малодушия, мучения души, угрызаемой совестью, перекличка *белого* с кровавым создают ощущения фантомной боли и бессилия власти земной над человеческой судьбою. Прозрачна и многозначительна перелицованная в Голубкова фамилия самого Булгакова. Создание для сцены образа сына профессора-идеалиста, как и воплощение в мастере элементов собственной личности, дают автору возможность предвосхитить вероятные повороты своей биографии. Несет в себе черты будущей Маргариты и главная героиня “Бега” - среди них особенно яркие и убедительны милосердие, самопожертвование и способность Серафимы на отчаянную любовь.

Наблюдая совмещение приемов прозы и драматургии, трудно не заметить мотива города, поглощаемого тьмой. Декорации пьесы находят

продолжение в романном пространстве: "Константинополь начинает гаснуть и угасает навсегда"; "Тьма... Настает тишина, и течет новый сон" (Булгаков 1965: 214, 182) (ср.: "<...> загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами" (Булгаков 1990: 370-371) - самый невероятный город на свете, древний Ершалаим).

У Булгакова нигде не сказано, что Ершалаим - "древний". "Древние главы" как рабочее выражение возникли в предисловиях и комментариях к роману, выражавших заодно и восхищение точностью в описании великого города. Но сам автор совершенно отчетливо указывает в черновых тетрадах романа: "*воображаемый*" (!) Ершалаим и для верности дважды подчеркивает эту подсказку. Напрасным будет поиск реально существовавшего Иерусалима в приметах описанного в романе города. При внешней схожести, необходимой для оформления стилизованного под старину пространства, двойник Ершалаима угадывается в совершенно другой эпохе. Декорации для своей литературной мистерии Булгаков взял вовсе не из иерусалимских раскопок, о чем и заявляет с присущим ему озорством.

Действительно, откуда вдруг в "древнем" городе взялись переулки и тротуары, флигели и *подворотни*, кашевары, патрули и портупей - и при этом всюду километры и полуверсты. Знакомый ландшафт. Примечательна и топография "воображаемого" Ершалаима: "Мир не знал более странной архитектуры" (295). Вот перед нами возникают, одна за другой, ершалаимские площади, соседствуя и плавно перетекая одна в другую: гипподромская, базарная и "большая *гладковымогущая*, перед *дворцовой стеной*", над которой "*каменным утесом*" возвышается помост... Приведем отрывок из второй рукописной редакции романа, снятый самим Булгаковым, видимо, по причине его чрезмерной "прозрачности": "И вот, предположим, - продолжал прокуратор, - что кто-нибудь из его тайных последователей овладеет его телом и похоронит. Нет сомнений, это создаст возле его могилы род *трибуны*, с которой, конечно, польются какие-либо нежелательные речи. Эта могила станет источником нелепых слухов" (Булгаков 1992: 421).

Этот столь красноречивый намек позволяет опознать "каменный помост" и площадь, в "конце которой виднелись колонны и статуи ершалаимского *ристалища*" (40). Последнее слово приближает нас к отгадке: ристалище - место выездки и конных соревнований, *экзерцисгауз*... или попросту - Манеж. Гипподромская, она же Манежная площадь.

Еще стоит в ушах "сверлящий свист мальчишек с кровель домов улицы, выводящей с *базара* на гипподромскую площадь" (42), а перед глазами

встает “*Охотный ряд*, этот наш воистину азиатский базар, уже давно не соответствующий ни санитарным, ни эстетическим требованиям обширного и богатого города” (Цветаев 1996). Невозможно лучше определить названное место. К слову, все площади в подлинном Иерусалиме размещались исключительно вблизи от городских ворот, исполняя роль торгового и зачастую давая названия этим воротам по роду и специфичности товара на них предлагаемого (Еврейская б.г.: 666-669). Если же добавить к сказанному, что в булгаковском Ершалаиме “*римская пехота уже выходит, согласно его <прокуратора - С.Б.> приказу, стремясь на страшный для бунтовщиков и разбойников предсмертный парад*”(39), то читателя не покинет ощущение, что он оказался в Третьем Риме.

Особого разговора заслуживает взметнувшаяся вверх глыба ершалаимского храма, “не поддающаяся никакому описанию”(35). Горит на солнце его “золотая драконова чешуя вместо крыши”, - “ослепительно сверкающий чешуйчатый *покров*”. Это описание противоречит тому, что встречается в первой главе труда Иосифа Флавия, согласно которому храм “имел плоскую, кедрового дерева крышу, с золочеными спицами на ней” (очевидно, для защиты святыни от надоедливых и нечистоплотных голубей). Но Булгаков стержнем в описании “своего” храма избирает слово “*покров*”. Именно оно порождает прочную ассоциацию с Покровским собором, с его пряничными и чешуйчатыми куполами, куда более известным как Храм Василия Блаженного. Но это название прижилось много позже первоначального, уже в “годуновскую эпоху”. Изначально же собор Покрова Богородицы, что на рву, был обобщенным символом торжественно-сказочного города, “райского града”. Уже с конца 16 века собор часто именуется “*Иерусалимом*”, возможно, здесь также имело значение то, что западный столп его носил название Входоиерусалимского храма.

Итак, вместо Иудеи мы неожиданно оказались на Красной площади в Москве. В черновиках романа, озаглавленных при публикации “Копыто инженера”, топография и расстановка героев двух сюжетных линий взаимопроницаемы: “Трамвай проехал по Бронной. На задней площадке стоял Пилат, в плаще и сандалиях, держал в руках портфель. ”Симпатия этот Пилат, - подумал Иванушка,- псевдоним Варлаам Собакин”... Иванушка заломил картузик на затылок, выпустил /рубаху/, как сапожками топнул, двинул мехи баяна, вздохнул семисотрублевый баян и грянул :

Как поехал наш Пилат

На работу в Наркомат” (Булгаков 1992: 241-242)

(Отметим, что Булгаков здесь сводит воедино три несоединимых в реальном мире эпохи : в послании Ивана Грозного игумену <Игемону?! - С.Б.> Кирилло-Белозерского монастыря Козьме с братией, написанном по поводу грубого нарушения устава сосланными в монастырь боярами, значит: “Есть у вас Анна и Каифа - Шереметьев и Хабаров, и есть Пилат - Варлаам Собакин, и есть Христос распинаемый - чудотворцево предание презираемое “ (Булгаков 1992: 520)).

И далее: “Трр!.. - отозвался свисток. Суровый голос послышался:

- Гражданин! Петь под пальмам^и не полагается. Не для того сажали их.

- В самом деле. Не видал я пальм, что ли, - сказал Иванушка, - да ну их к лысому бесу. Мне бы у Василия Блаженного на паперти сидеть....

И точно учинился Иванушка на паперти. И сидел Иванушка погромыхивая веригами, а из храма выходил страшный грешный человек: исполу - царь, исполу - монах. В трясущийся руке держал посох, острым концом его раздирал плиты. Били колокола. Таяло.

- Студные дела твои, царь,- сурово сказал ему Иванушка,- лют и бесчеловечен, пьешь губительные обещанные дьяволом чаши, вселукавый мних. Ну, а дай мне денежку, царь Иванушка, помолюся ужо за тебя.

Отвечал ему царь, заплакавши :

- Пошто пужаешь царя, Иванушка. На тебе денежку, Иванушка - верижник, Божий человек, помолись за меня!

И звякнули медяки в деревянной чашке.

Завертелось все в голове у Иванушки, и *ушел под землю* Василий Блаженный“ (Булгаков 1992: 242).

Однозначная отсылка к пушкинскому “Борису Годунову” безусловно имеет основания: в самом деле, церковь над могилой известного московского юродивого Василия Блаженного была сооружена при Борисе Годунове, в 1588 г., годом позже построен небольшой храм над могилой *Иоанна* Блаженного, Иванушки-верижника. В дошедшем до нас неканоническом житии Василия Блаженного есть эпизод, в котором этот юродивый гоняется по всему городу за дьяволом, принявшим образ нищего, и тот в конце концов бросается в Москву-реку с Боровицкой башни (Иванов 1996: 104). Грозный же царь к тому времени находился “в местах значительно более отдаленных“, и весь этот маскарад понадобился Булгакову с единственной целью - заставить читателя оглянуться на запад от “Иерусалимского“ храма: вот он, дворец *Ирода Великого*, - Кремль! И у прежних и современных его властителей совпадений - тьма, вплоть до инициалов И.В.

Да, это Кремль, с его колоннадами, кордегардией, садами и террасами. В нем чинит свой суд *грозный* прокуратор Иудеи. Действие переносится из Претории на *балкон*, и уже не понять, к какой эпохе следует отнести реквизит и декорации. Совершается сквозное действие вне времени и политического строя: в жертву приносится невинный!

Вот еще один знак, приближающий нас к разгадке: черной молнией мелькнула в колоннаде Иродова дворца *ласточка*. - Но ведь ласточка - перелетная птица, и в этот жаркий весенний день месяца нисана ей полагается быть совсем в других краях, далеко на севере от Иудеи. Нет сомнений: по воле автора разыгрывается романтическая мистерия, уходящая корнями в вековую традицию подобных действий, совершавшихся на сценических подмостках Кремля и Красной площади.

Ежегодно, в канун Пасхи, в Вербное воскресенье, ставилась мистерия "Вход в Иерусалим". Из ворот Фроловской стрельницы, а позднее из Спасских ворот выводилась под уздцы белая лошадь, изображавшая ослика, на котором Спаситель въезжал в Иерусалим. Сам царь вел ее под узцы, а восседал на лошади митрополит. Юноши, участвовавшие в действе, бросали под ноги процессии свои одежды. Участники мистерии несли распускающуюся вербу, подменяя ею экзотические для наших широт пальмовые листья. Шествие направлялось по Красной площади в сторону Мытного двора и к Лобному месту, затем поворачивало к собору Василия Блаженного, где совершалось престольное богослужение. (Заметим, что никому и в голову не приходило объявить кощунственным подобное травестирование евангельской истории.) С упразднением патриаршества на смену театрализованным ритуалам (сюда относится и Крестный ход в предпасхальную ночь, сменивший с годами внешний свой облик) пришла ежегодная ярмарка на Красной площади, базарное и торговое действо, в память *той* мистерии, проводившаяся вплоть до 1917 г. Служба в Покровском соборе велась до 1928 г., и Булгаков застал еще колокольные перезвоны обреченного на снос Храма.

Не сразу выростала в романе "на холме *многоярусная* как бы снежная глыба храма с *золотой чешуйчатой головой*". Изменялась фабула, менялись декорации, роман рос и укрупнялся, исчезали одни персонажи - им на смену являлись новые. От взорванного атеистами Храма Христа Спасителя, бело-мраморного и златоглавого, остался в романе гранитный амфитеатр у Москва-реки, а сам Храм превратился в символ противостоящего хаосу и светопреставлению монолита, осененного Покровом.

И город, названный в романе Ершалаимом, все отчетливей приобретал черты Москвы. Булгаковской Москвы. Неясные его очертания становились, по мере развития новой сюжетной линии, отражением современного столичного города с его улицами и площадями. Действие получило единую сценическую площадку. В этом легко убедиться, сопоставив ершалаимские и московские главы "Мастера и Маргариты". Любопытно настойчивое нежелание автора следовать современной его замыслу топонимике московских улиц и переулков. Он либо вовсе их не обозначает, либо избирает первоначальные наименования, этих улиц. Елоховская, Мясницкая, Тверская, Брюсовский переулок, в котором неожиданно поселяется пройдоха и предатель Могарыч, - двойник Иуды из Кириафа.

В самом начале 30-х гг., к юбилею Буревестника революции, единым постановлением были переименованы центральная улица Москвы и Нижний Новгород. Одновременно стали носить они имя Горького. Тверская и Нижний Новгород... Нижний Город. Именно отсюда, "из переулка, изломанного, уступами сбегавшего к одному из городских прудов, из калитки неприглядного дома, слепой своей стороной выходящего в переулок" (303), выходит в романе горбоносый красавец Иуда.

Описание приводит на память рассказ мастера о поразительной их встрече с Маргаритой: "Она повернула с Тверской в переулок и тут обернулась <...> я тоже свернул в переулок и пошел по ее следам. Мы шли по *кривому*, скучному переулку безмолвно, я по одной стороне, а она по другой. И не было, вообразите, в переулке ни души <...> Я отчетливо помню, как прозвучал ее голос <...> и, как это ни глупо, показалось, что эхо ударило в переулке и отразилось от желтой грязной стены <...> Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в *переулке*, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский *нож!*" (136-137).

Переулок, переулок, переулок - настойчиво звучит это слово; что же за переулок, о котором говорится, что он кривой, изломанный, выходящий к одному из городских прудов? В какой переулок повернула Маргарита с Тверской? Да в Брюсовский и повернула: в кривой и выходящий к Патриаршим, из него проще всего попасть на Кремлевскую набережную.

Однако почему именно Брюсовский избран Булгаковым местом жительства для Иуды? Кого из москвичей, живших в те годы в этом переулке, писатель взял в качестве прообраза сикофанта? Следует получше присмотреться к портрету такого гражданина, обладавшего незаурядными актерским

дарованием, а заодно имевшего склонность к политическим доносам. Выбор был сделан в пользу Всеволода Мейерхольда, жившего в те годы в Брюсовском и не раз служившего объектом острых сатирических выпадов Булгакова. "Багровый остров", "Столица в блокноте" (биомеханическая глава), "Роковые яйца" в беспощадной сатирической манере представляют образ "театрального новатора", пожизненного антагониста писателя. Вспомним, что на шумевший спектакль Мейерхольда "Великодушный рогоносец" стал также мишенью для остроумной пародии Николая Эрдмана "Носорогий хахаль".

"Ведь он старик?" - вопрошает начальника тайной полиции прокуратор Иудей. *Мастер* Мейерхольд - обозначал себя в театральных протоколах Всеволод Эмильевич. Куда скромнее выглядит его имя в доносах на Цветаеву, Ильинского, Эренбурга. Последнего *Мастер* Мейерхольд вообще требовал расстрелять как саботажника. Форменным доносом выглядела и его статья в "Правде", направленная против булгаковского "Мольера". Пожалуй, лучшего кандидата на роль Иуды в среде московских театралов не отыскать.

Что погубило Иуду из Кириафа в романе? Роковая любовь к замужней женщине-сексоту. "Ни...за...",- не своим голосом называет он ее имя в момент смертельной расплаты за предательство. Низа, греческая красавица с неуловимого цвета глазами... Нет у греков такого женского имени! Ниссо - созвучное, но отнюдь не греческое имя. Но если предложить маскировку-анаграмму: Ни-за - Зи-на, Зинаида - роковая мейерхольдова страсть к замужней Зинаиде Райх. Любовь и гибель обоих исполнителей ролей. Знаменитые слова, обращенные Райх к Мейерхольду: "- У Вас из сердца торчат ножи!" (Есенина 1993: 77) оказались пророческими.

Проследим за поведением и маршрутом Иуды в ершалаимских сценах: он направляется по дороге, ведущей *мимо* базара к дворцу первосвященника Каифы, расположенному у подножия храмового холма. О дворце *председателя* синедриона *Иосифа* Каифы (в последней редакции он фигурирует как *президент*) сказано немного. Известно, что дорога к нему вела мимо базара и помещался он недалеко от Храма. Еще можно прибавить, что в тылу его переулочек господствует над задним двором: следовательно, ландшафт, на котором покоится этот дворец, скошен к его парадной, лицевой стороне. В том же месте расположен и Хасмонецкий дворец с *бойницами* - деталь, позволяющая совместить его облик со зданием московской городской думы, расположившимся неподалеку от Исторического музея, закамouflированного в романе под резиденцию главы Малого Синедриона. (Совместимость отдельных планов в "Мастере и Маргарите" поразительна: вспомним, например, что

Мастер именуется себя *историком* и говорит о своей работе в *музее*. Рискнем предположить, что именно в Историческом музее, за два года до встречи с Маргаритой, перевернулась его судьба.)

Далее Иуда оказывается "на том самом углу, где *улица* вливалась в *базарную площадь*" (304). Еще минута - и вот уже они вдвоем с Низой шепчутся в *подворотне* какого-то двора. Красавица выманивает Иуду за город *слушать соловьев*. И пока он зачарован ее "самым красивым лицом, какое он когда-либо видел в жизни" (304), а она капризно выставляет вперед нижнюю губу (прямое портретное сходство с мейерхольдовой Музой), зададимся еще одним вопросом: где положено, вслед за ласточками, находиться и распевать весенние песни ершалаимским соловьям? - В районе Бульварного кольца, не иначе! Ведь соловьи наши - тоже перелетные птицы.

Наконец, будущее свидание назначено. Иуда больше не стремится в Нижний город, он повернул *обратно* к дворцу Каифы. Впоследствии о его беге будет сказано, что "в районе базара он переложился куда-то, сделал такую странную петлю, что бесследно ушел" (314). На самом деле путь его лежит мимо "*миистых старых стен*" (306; последнее слово пропущено в тексте романа) башни Антония, в которой, кстати, размещена *канцелярия* начальника тайной полиции. *Тайная полиция* - это вне всякого сомнения указание на Лубянку. Мимо нее, по Мясницкой, летит навстречу гибели незадачливый влюбленный. В подлинном Иерусалиме, к сведению, к Гефсиманским воротам вела ... улица Мясников. И тут от нас требуется особое внимание: "Пройдя башню, Иуда, повернувшись, увидел, что в страшной высоте *над храмом* зажглись два гигантских пятисвечия" (306; ср. также: "<...> нигде невиданные в мире пятисвечия, пылающие *над храмом*" (Булгаков 1992: 539)).

Храмовые светильники, "менора" - непременно *семисвечия*. К тому же их расположение *над храмом* не отвечает исторической реальности: никто не мог выкратить их из святой святых Храма, переправить на крышу и там зажечь. Такие действия расценивались бы как святотатство! Но если продолжить сопоставление Москвы с булгаковским воображаемым Ершалаимом, то можно предположить, что речь идет о совершенно других символах другой эпохи: о запыхавших в середине 30-х гг. над Москвой *кремлевских пятиконечных звездах!* (Первые звезды были установлены на *двух* Кремлевских башнях, Спасской и Никольской, в 1935-36 гг.). Невиданные по размеру лампы...

"О, город Ершалаим!" (25) Город, в котором на Пасхе не соскучишься... Но город этот погружается во тьму: "Эта тьма, пришедшая с запада,

накрыла громадный город. Исчезли мосты и дворцы. Все пропало, как будто этого никогда и не было на свете” (352-353) - это сказано о Москве. Тем самым она уравнивается с Ершалаимом: "Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты <...> опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмонеийский дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим - великий город, как будто не существовал на свете. Все пожрала тьма" (290).

Совсем не ради пустой забавы и розыгрыша сотворил Булгаков свой мир вне четвертого измерения - времени: совместив Иудею и Москву, он явил обществу красную Иудею, столицу-химеру, в которой нет места мечтателю и врачу Иешуа, как нет места и имени Мастеру в городе-двойнике Ершалаима, в Красной столице. В одной из ранних редакций Мастер открыто говорит об этом: "Нет,- забывшись, почти полным голосом вскричал он,- нет! Жизнь вытолкнула меня, ну так я и не вернусь в нее. Я уж повисну, повисну..." (Булгаков 1993: 109).

"Смотри, какие у тебя глаза! В них пустыня... А плечи, плечи с бременем... Искалечили, искалечили..." (356) - бессвязная речь Маргариты, обращенная к Мастеру, исполнена глубочайшего смысла: она проецирует судьбу и личность Иешуа на того, ради кого она отказалась от самой себя.

Между тем продолжение маршрута Иуды протекает в двоящемся пространстве: вот он миновал меняльные лавки (Банковский переулок), проскочил городские *ворота*, пересек Кедронский поток (положительно это - Чистые пруды), вот перед ним виднеются *полуразрушенные* ворота (Красные Ворота) имени... Цель его близка - *направо* вожделенный грот. Сюда на верную смерть заманила Иуду коварная Низа. Грот - это пещера... или, согласно другому значению этого слова, - *вертеп*. Направо от разрушенных Красных ворот есть подходящее для вертепа место - Разгуляй, или Елоховская улица, та самая, на которой проживала артистка разъездного районного театра М.А.Покобатько. На Разгуляе зарезать человека было обычным делом!

Важен и маршрут троих казнимых по приговору Синедриона. Он дважды подробно описан в романе. Совместив для краткости оба отрывка, мы видим следующую картину: неожиданно Голгофа оказалась совсем не там, где мы привыкли ее представлять. Не в пределах города, а на северо-западе от него. И путь на нее показан весьма подробно начиная от стен дворца: "<...> повозки выехали с территории дворца через *задние* ворота, взяли на запад, вышли из ворот в городской стене и пошли по тропинке сперва на Виф-

леемскую дорогу, а потом по ней на север, дошли до *перекрестка* у Хевронских ворот и тогда двинулись по Яффской дороге" (302). Вот он, перекресток, "<...> где сходились две дороги: южная, ведущая в Вифлеем, и северо-западная - в Яффу" (167). "Пройдя *около километра*, ала обогнала вторую когорту Молниеносного легиона и первая подошла, покрыв еще *один километр*, к подножию Лысой горы" (167). Сюда необходимо добавить крохотный эпизод с Левием Матвеем, без которого картина движения процессии будет неполной: "<...> процессия прошла *около полуверсты* по дороге", когда Матвея осенила "простая и гениальная мысль" (172). Для ее реализации бывший мытарь, а ныне ученик Иешуа, возвращается в город: "Он добежал до городских ворот <...> и увидел по *левую* руку от себя раскрытую дверь лавчонки, где продавали *хлеб* <...> приветствовал хозяйку, стоявшую за *прилавком*, попросил ее снять с *полки* верхний *каравай*" (173).

Ершалаимский каравай - очередной нарочитый анахронизм Булгакова, ибо каравай - непременно *ржаной* хлеб, однако это всего лишь одна реалья, между тем наша задача состоит в поиске возможного совпадения маршрута процессии с топографией Москвы 30-х гг. Начнем наш эксперимент у Боровицких ворот (задних, западных ворот Кремля), далее, согласно описанию, наш путь лежит по Знаменке, мимо Ваганьковского переулка (там в романе помещен филиал Зрелищной комиссии) до самых Арбатских ворот. Здесь нужно взять строго на север, до Воздвиженки, где на перекрестке у Собачьей площадки свернуть на северо-запад, на Поварскую. Через примерно два километра наш путь упрется... в Пресненский холм. А если вернуться до "полуверсты" Левия Матвея, назад, мимо Центрального дома литераторов (!) - то по левую руку у нас окажутся *Хлебный* и *Ножевой* переулки, а по правую - Большой Ржевский (здесь в одной из ранних редакций Вероника отерла волосами своими пот с чела страдальца, но это не сохранилось в окончательном тексте). В Б.Ржевском переулке жила Елена Сергеевна Шиловская, ставшая затем Булгаковой.

Итак, хлебный нож найден; крестный путь мимо правления Союза писателей и ЦДЛ определен..., но при чем здесь пресненский лысый холм? Голгофа, отнесенная за кулисы?! Нет! Обратим внимание, *куда* автор перенес Лысый череп: вокруг него лежит скудная Гионская долина. Адская долина Хинном - врата ада. Красная Пресня - место казни и место восстания адских сил.

Многое, очень многое осталось в романе "за сценой", но, вопреки обстоятельствам, полузадушенный, писатель сказал нам о том, в каком нечеловеческом времени остался источником гуманности и доброты его творческий

дар. Булгаков был и остается самым отчаянно смелым писателем. Он как никто другой знал цену своему творению. Это была борьба и вызов системе, которую он начисто переиграл, написав до конца свой главный, итоговый Роман, застав его быть "несгораемым".

Литература

- Булгаков М. 1965 Бег. In: Михаил булгаков. Драмы и комедии. Москва, 123-214.
- Булгаков М. 1990 Мастер и Маргарита. In: М.А.Булгаков. Собр.соч. в пяти томах. Т.5. Москва. Далее роман цитируется за исключением особо оговоренных случаев по этому изданию с указанием страниц в скобках после цитаты.
- Булгаков М. 1992 Михаил Булгаков. Великий канцлер. Москва.
- Булгаков М. 1993 Неизвестный Булгаков. Москва.
- Еврейская б.г. Еврейская энциклопедия. Т.8. б. м.
- Есенина Т. 1993 О В.Мейерхольде и З.Райх// Театр.2.
- Иванов С. 1996 Похабство, буйство и блаженство// Родина.1.
- Мягков Б. 1994 Последние дни Михаила Булгакова (фрагменты литературно-биографической хроники) // Булгаковский сборник 2. Таллинн, 114-135.
- Цветаев И. 1996 Записка о месте для памятника имп. Александру III// Источник. 1.

ИНОСТРАНЦ В РОМАНЕ М.БУЛГАКОВА "МАСТЕР И МАРГАРИТА"

Ирина Белобровцева, Светлана Кульюс (Таллинн)

-Помилуй, Вакула! <...>
все, что для тебя нужно, все
сделаю <...> не клади на
меня страшного креста!
- А, вот каким голосом запел,
немец проклятый!
(Н.Гоголь. Ночь перед
Рождеством)

Мотив появления в Москве иностранца отмечен впервые как популярный в русской литературе 1920-х гг. М.О.Чудаковой (Чудакова 1988: 297-300). Называя имена и произведения А.Соболя, А.Грина, И.Эренбурга, О.Савича, она выделяет некоторые особенности этого персонажа - "выдержку, невозмутимость, неизменную элегантность костюма" и то, что "в нем в намеке могут содержаться и дьявольские черты" (Чудакова 1988: 299).

Основная литературоведческая интенция состоит в выделении "иностранный" как "дьявольский", в попытке выстроить "длинную вереницу иностранцев-космополитов - персонажей с дьявольщиной" (Чудакова 1988: 300), однако можно обозначить и другой извод этой темы - определение роли иностранца в советской действительности конца 1920-30-х гг. и его места в советском мифе о новом обществе. В "Мастере и Маргарите" (далее МиМ) этот герой несомненно отразился: на связь с inferнальным началом указывает хотя бы одно из названий самой ранней из известных редакций романа - "Подкова иностранца".

Тема иностранца и иностранного в творчестве Булгакова встречается отнюдь не только в МиМ, отличается многоликостью, но при всей пестроте вкраплений этой темы в разные произведения складывается стройная картина, которая обнаруживает, как правило, органическую связь с художественным целым любого из его текстов. Так, два мира, изображенных в МиМ, многонациональны и многоязычны: это Ершалаим и мир инобытия, где, например, гости на балу у Воланда появляются из разных эпох и разных стран и во

второй полной рукописной редакции Коровьев, дунав в лоб Маргарите, дарит ей знание всех существующих языков (Булгаков 1989 - 1992: 383).

В противовес этому современная Москва у Булгакова подчеркнута монолитна. Она являет собой герметичное пространство, в котором появление иностранца вполне возможно, но жестко регламентировано, начиная с самого типа прибывшего из-за рубежа человека. Это обязательно должен быть специалист - инженер, консультант, артист или историк, как в данном случае, которые приехали по приглашению или по вызову советских властей. Строго ограничены возможности их передвижения: "иностранцам полагается жить в "Метрополе" (Булгаков 1990: 96), как говорит об этом Босой. Об особых удобствах гостиницы "Метрополь" упоминают также Берлиоз (5, 45) и Иван Бездомный (5, 85).

Иностранцам предписан единый маршрут осмотра достопримечательностей Москвы, хотя в романе из всех из них упоминается только психиатрическая клиника, зато там "каждый день интуристы бывают" (5, 85). Иностранцу положено восторгаться увиденным (ср. реплику конферансье Бенгальского в Варьете: "Иностранный артист выражает свое восхищение Москвой, выросшей в техническом отношении, а также и москвичами" - 5, 119 - которая тут же дезавуируется свободным от регламента Воландом). Параметры поведения иностранца настолько детализированы, что предусматривают даже объяснение нарушения предписаний. Так, в сцене на Патриарших растерянный Берлиоз приходит к единственно возможной мотивировке нетривиального поведения "иностранца": "Вот все и объяснилось! <...> Приехал сумасшедший немец или только что снятил на Патриарших - 5, 45; выделено нами.- И.Б., С.К.>".

Стереотипы и клише проявляются и в восприятии внешности иностранца. Характерные вещи - берет, трость с набалдашником, перчатки, серый дорогой костюм, серые заграничные туфли (ср. также: "<...> пожилой богатый господин-иностранец, в золотых очках колесами, в широком светлом пальто, с тростью" (2, 385) вполне красноречивы, но еще более верным доказательством становится некоторая "неправильность" облика. Так, описав акцент Воланда, ассиметрию в его лице - рот кривой, глаза разные, "правый глаз черный, левый почему-то зеленый, брови черные, но одна выше другой", повествователь делает безошибочный вывод: "Словом - иностранец" (5, 11).

Отношение советских людей к иностранцам в романе можно описать известной булгаковской характеристикой глаз Тальберга в "Белой гвардии" - это отношение "двухслойное". Двойственность здесь задавалась самой идео-

логической установкой: любой иностранец воспринимался, с одной стороны, как возможный посредник в деловых отношениях страны с границей, т.е. залог материального благополучия советского государства, а с другой - как потенциальный вредитель. Отсюда соблюдение протокола: приятие, высокая оценка, даже восхищение. Иностранцы, приезжающие в Советский Союз, описываются чаще всего как классные специалисты. В редакции 1932-36 гг., опубликованной под названием "Великий канцлер" (далее ВК), "знатные иностранцы", осмотрев достопримечательности, высказываются за установление коммерческих отношений с большевиками. Авторская ирония при этом очевидна: такими выводами завершаются восторженные статьи иностранцев, посвященные отнюдь не экономическим достижениям, а "прелестям психиатрической лечебницы" (Булгаков 1992: 99).

Полезные иностранцы, охраняемые государством и находящиеся на особом положении (ср. "Не беспокойте интуриста!" /Булгаков 1993: 40/; ср. также описание роскоши Торгсина - избытие зеркал и золота, продиктованное желанием подыграть иностранцам, создав якобы нечто привычное для них; представление о восприятии этой роскоши в семье М.А.Булгакова дает дневниковая запись Е.С.Булгаковой о генеральной репетиции "Князя Игоря", в которой явно слышится голос мужа, - "Декорации пышные, масса золота <...> Торгсиновского типа постановка" - Дневник 1990: 52), вызывают подобострастие: "Как же!" - восторженно отвечает ломаной русской речи продавец Торгсина (5, 338). Толпа может даже издать крик "Иностранца бьют!" (Булгаков 1992: 166), сама конструкция которого восходит к боевому кличу "Наших бьют!", а потому он воспринимается как авторская ирония. Но чаще человек из толпы (а толпа, как сказано в ВК, "состоит из пролетариата" - Булгаков 1992: 236) настроен к иностранцам враждебно.

Второй слой отношений к иностранцам также явлен в романе. Сюда относится гневное восклицание Ивана Бездомного, обрывающего нянечку с ее рассказами о чудесах клиники, - "До чего вы все интуристов обожаете" (5,85). Далее, подыгрывая неприязни Бездомного к иностранцам, Воланд в ВК парадоксальным образом объясняет, почему, "к сожалению", нельзя посадить Иммануила Канта в лагерь: "<...> во-первых, он иностранный подданный, а во-вторых, умер" (Булгаков 1992: 30), то есть смерть оказывается менее значимой причиной, чем иностранное подданство человека.

Далее, моделируя подлинное отношение толпы к иностранцам, Коровьев в сцене в Торгсине раздражается "глупейшей, бестактной и, вероятно, политически вредной речью": "Кто он такой? А? Откуда он приехал? Зачем?"

Скучали мы, что ли, без него? Приглашали мы его, что ли? <...> он, видите ли, в парадном сиреновом костюме, от лососины весь распух, он весь набит валютой, а нашему-то, а нашему-то что?!", которая "в очень многих людях <...> вызвала сочувствие" (5, 340).

Подобное отношение разделяет и Аннушка, которая при виде спускающихся из квартиры 50 в ВК думает: "Ай да иностранцы! <...> - вот какую жизнь ведут! Чтоб вы, сволочи, перелопались! Мы-то в рванине ходим..." (Булгаков 1992: 162). Вполне солидарен с нею пролетарский поэт Бездомный, которому встреченный на Патриарших "заграничный гусь" антипатичен с первого взгляда (5, 12).

Расхожее мнение об иностранцах-вредителях с иронией повторяет Берлиоз. В ответ на парадоксальное предсказание Воланда: "Вам отрежут голову!" - он "спросил, криво усмехнувшись: - А кто именно? Враги? Интервенты?" (5, 16). Реакция Берлиоза представляет собой отзвуки характерной для эпохи шпиономании, оборотной стороной которой становилась боязнь контактов с иностранцами. Характерны синонимы, которые заменяют в тексте слово "иностранец" и подчеркивают темную, неясную природу этого человека: "неизвестный" (в названии 1-й главы романа), "незнакомец" (5,15), "неизвестный консультант" (Булгаков 1992: 251), "некий артист" (Булгаков 1992: 445), "таинственный незнакомец" (Булгаков 1992: 106), "странный субъект" (5, 46), таким образом получает право на существование подозрительность, с какой относятся к иностранцам советские люди и естественным продолжением которой становится мысль Берлиоза, отправляющегося звонить "куда следует": "Его быстро разьяснят" (5, 46).

Один из парадоксов мотива иностранцев и иностранного заключается в том, что иностранцев в Москве нет, хотя все предпосылки их существования в городе налицо. (Булгаков сознательно изменяет текст романа в этом направлении: количество коннотаций с иностранным уменьшается по мере формирования окончательного текста. Так, сведено к минимуму использование иностранных языков; опускаются имена писавших о Христе историков, которых называет в ВК Берлиоз; исчезает директор цирка лилипутов с иностранной фамилией Пульс; выступающая в Варьете "велосипедная семья" Рибби в черновых набросках к роману была выписана из Вены /Булгаков 1992: 285/, но в дальнейшем указание на иноземное происхождение утратила и ее новая фамилия Джулли могла восприниматься как традиционный громкий цирковой псевдоним. Почти на нет сходят упоминания заграничных вещей у второстепенных персонажей, хотя, например, в черновых набросках 1929-31 гг.

на танцах в Доме Грибоедова фигурирует "кто-то в коротких до колен штанах рижского материала" /Булгаков 1992: 248/, в ВК подробно описываются заграничные одежда, обувь и часы председателя секции драматургов Бескудника /Булгаков 1992: 46/ и упоминается "великолепная заграничная шляпа" /Булгаков 1992: 91/ одного из посетителей варьете и т.п.)

Заданный первой сценой облик Воланда как иностранного консультанта находит продолжение в теме фальшивого иностранца, которая развивается в эпизоде в Торгсине. Торгсин - означает, как известно, торговля с иностранцами (Словарь 1984: 357), но единственный иностранец в магазине - фальшивый. Встреча Коровьева и Бегемота с "сиреневым клиентом" в Торгсине зеркально повторяет встречу Берлиоза и Ивана Бездомного с Воландом на Патриарших прудах. Здесь можно отметить совпадения в самом общем плане - например, в восприятии иностранца: одному (Берлиозу и Коровьеву) он нравится, другому (Бездомному и Бегемоту) - нет. Просматривается сходство внешнего облика: иностранец брит до синевы (Воланд "выбрит гладко"), на нем шляпа или берет (маркированность особого головного убора в отличие от кепки), шляпа не измята и без подтеков на ленте - эти негативные признаки подразумевают, что у "нашего" человека принципиально обратные приметы (ср.: Понырев "в белых летних штанах с пятном от яичного желтка на левом колене" /Булгаков 1992: 46/). Подчеркнуты и антитетичные признаки: высокий Воланд - и низенький и квадратный "сиреневый"; Воланд говорит практически без акцента, затем переходит на акцент и непонимание русского языка вообще; "сиреневый", наоборот, вначале по-русски почти не понимает и говорит банальности с сильным акцентом, затем, во время разговора о нем Коровьева и Бегемота, спина его вздрагивает случайно, "ибо не мог же иностранец понять то, что говорили по-русски" (5, 338) и, наконец, обнаруживая свою квазиинностранную природу, он переходит на чисто русскую речь: "Убивают! Милицию! Меня бандиты убивают!" (5, 341).

И "сиреневый", и фальшивый иностранец Воланд своим обликом и проявлениями отвечают представлениям советских людей о том, каким именно должен быть иностранец. Во-первых, это чужак по внешнему облику, в свете мифа об окруженности страны врагами, раз он враг, то все у него иначе, чем у нас. Его принимают за иностранца в первой же сцене, как иностранца его вначале представляет Азazelло, приглашая к нему Маргариту, как иностранного артиста его воспринимают администрация и публика Варьете и т.п. Между тем читателю его псевдоинностранная природа продемонстрирована

сразу: Воланд может быть принят за человека любой национальности (5, 11-18; он действительно "иностранец" для всего подлунного мира); кроме того, мы присутствуем при его самоидентификации: "Я? Да, немец! Именно немец! - так радостно воскликнул немец, как будто ст Берлиоза узнал, какой он национальности" (Булгаков 1992: 238). В окончательном тексте это происходит менее эмоционально: "Я-то?.. - переспросил профессор и вдруг задумался.- Да, пожалуй, немец...- сказал он" (5, 18).

(Можно предположить, однако, что здесь мы имеем дело не только с отсылкой к "Фаусту", в какой бы интерпретации он ни был воспринят Булгаковым, - в оперной, фольклорной или гетевской, но и с давно укоренившейся в России традицией восприятия иностранца чаще всего именно как немца. Об этом считает необходимым упомянуть в своем примечании к "Ночи перед Рождеством" Н.Гоголь: "Немцем называют у нас всякого, кто только из чужой земли, хоть будь он француз, или цесарец, или швед – все немец" (Гоголь 1966: 113). То же восприятие обнаруживают и серьезные исследователи. Так, придя к этому выводу, Н.Ф.Яhn в своей работе о патриотизме в русской культуре "прослеживает трансформации образа немца, который начиная с XVIII в. стал наиболее часто изображаемой фигурой иностранца" /Николаева 1997: 398/).

За всеми игровыми булгаковскими ситуациями стоит обыгрываемый писателем миф о стране, которая единственная во вражеском окружении строит некое идеальное общество (рай на земле), поэтому все иностранное априорно воспринимается не только как чужое, но и как исходящее от лукавого, от антихриста. Подобное восприятие восходит к русским архаическим представлениям о собственной земле как сакральном пространстве и чужой земле как пространстве враждебном. После Октября этот сложившийся архетип, персонифицирующий врагов в облике инородцев, включил идеологический момент. Схема "праведная земля, строящая справедливость и счастье", противопоставленная чужим землям, сохранилась, но вследствие того, что, уничтожая религиозные основы существования русского народа, новый режим по сути дела заимствовал культовые клише и ставил их себе на службу, рай и ад, которые обычно в религиозных системах выносились за границы земного пространства, теперь оказались элементами планового хозяйства советской страны. При этом противопоставление своего рая, помещенного на земле, предполагало существование "чужого ада", которым становилась любая заграница. По справедливому замечанию исследователя, в советском кино отразились те же тенденции: не акцентировались различия

"между местом и временем, географией и историей", адом были и пред-революционное прошлое, и пространство за западной границей (см. об этом: Климонтович 1990).

И хотя Булгаков избегает лобового столкновения принципиальных установок или убеждений, они, тем не менее, сквозят в тексте как утверждение и превознесение "своего", подразумевающее святое служение праведной идее, и тем самым поношение "чужого" как ложного. Одновременно как ложное описано все бывшее, прежнее. Новое конституируется, противопоставляя себя старому и враждуя с другими идеологиями. Так, высказывание Берлиоза об атеизме, который, по сути, стал новой религией советского государства - "Большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге" (5,12) - выстраивается как неприятие чужого; утверждение духовной свободы советского человека "Кантово доказательство пригодно для рабов" (Булгаков 1992: 30) - также основано на дезавуировании другого, прошлого. Похвала "нашего" лучшего (напр., клиники) неизменно подразумевает противопоставление "чужому", худшему, а также миру прошлого, принадлежностью которого оказываются прежние соотечественники, ставшие врагами.

Образ иностранца у Булгакова коррелирует с обликом "бывших", людей старого мира, которые подвергались преследованиям, высылкам, а некоторые успели эмигрировать сами (ср. сентенцию Шарикова: "Господа все в Париже!" (2, 189). При отгадке сущности Воланда альтернативой "иностранцу" для Берлиоза и Бездомного становится "шпион", "русский эмигрант" (5, 17; в других редакциях - он "никакой не иностранец, а <...> белогвардейский шпион" /Булгаков 1992: 33/ и "эмигрант-беловардеец" /Булгаков 1992: 237/). Возникает вторая ипостась образа: иностранец-враг, но "свой" враг, т.е. "свой чужой". У него не только иностранный, но и дореволюционный стиль - строгий костюм, подчеркнутая вежливость, изумляющая, напр., Варенуху, вещицы из бывшего мира - золотой портсигар, зажигалка (Булгаков 1992: 31). (Представление о барской сути иностранцев доведено до абсурда в выводе Аннушки, подбравшей на лестнице подарок Воланда главным героям: "Иностранцы подковывали сапоги лошадиными подковами из чистого золота" - Булгаков 1991: 67). Они сразу ведут к выводу: "Он - иностранец", но и к другому, который одинаково может быть отнесен и к иностранцу, и к "бывшему": "Буржуйская карточка" <в ранней редакции о визитной карточке. - И.Б., С.К.>.

Бывший "свой" - всегда чужой. Любой из них враг, он "тот, кто сегодня поет не с нами", его присутствие в стране нежелательно, его уничтожение заранее оправдано (ср. лозунг эпохи: "Если враг не сдается, его уничтожают"). Показательно, что все политические процессы изображали обвиняемых агентами иностранных держав, шпионами, завербованными иностранными разведками. Реалистической мотивировкой этих надуманных обвинений часто служило то, что по роду своей деятельности и месту в социальной иерархии эти люди не могли не встречаться постоянно с иностранцами (руководители государства, сотрудники ВОКС и т.п.).

За изображением иностранцев и иностранного у Булгакова неизменно встает эзотеризм советской действительности. В реальности 1930-х гг. миф о чужом, иностранном, враждебном, сатанинском поддерживался, развивался и обрстал плотью, поскольку служил самооправданию деятельности и самоукрупнению организации, которая непосредственно занималась вопросами пребывания иностранцев в СССР,- ГПУ. В ходе работы над романом МиМ тема ГПУ претерпела существенные и весьма характерные изменения. В ранних редакциях это ведомство называлось своим именем и присутствовало в большом количестве эпизодов, однако со временем обнаружилась авторская интенция представить ГПУ как вездесущую силу "без лица и названья" с использованием при этом эвфемизмов эпохи ("разные" учреждения, представившие сводки о Воланде, "там объяснят", и т.п.). Так, например, в "Великом канцлере" Берлиоз, сделав вывод о психическом нездоровье консультанта, идет звонить не в скорую помощь или лечебницу, а "куда следует". Этот эвфемизм в окончательном варианте заменен бюро иностранцев, т.е. на первый взгляд тема ГПУ снята, но в действительности переведена в имплицитный план и еще более интонирована.

Теперь любые официальные учреждения и организации становятся у Булгакова филиалами или двойниками ГПУ. Во всяком случае только так может быть объяснен алогизм положения барона Майгеля, который по своему статусу - бывший, не скрывающий своего происхождения, человек с иностранной фамилией - явно не мог бы состоять на государственной службе, связанной с иностранцами, если бы не выполнял заданий соответствующего характера, которые Воланд определяет как "наушник и шпион". Аналогична в романе роль Семплеярова, который требует объяснить выступление Воланда в Варьете (непрерменно с *разоблачением*). Почти все учреждения в МиМ связаны со зрелищами, с театрами, официальное искусство (и литература) становятся у Булгакова едва ли не синонимами всемогущего ГПУ: это и Варьете, и

Комиссия зрелищ и увеселений облегченного типа, коротко Зрелищная комиссия, и ее филиал в Ваганьковском переулке, и Акустическая комиссия московских театров, и Бюро по ознакомлению иностранцев с достопримечательностями Москвы, которое тоже относится к Зрелищной комиссии. Стоит упомянуть также о немедленном аресте в финзрелищном секторе бухгалтера Ласточкина и о театре из сна Никанора Босого, чтобы понять, что вся эта сеть предстает как единая организация, наделенная полномочиями сыска и карательных органов. Сюда же добавляется Торгсин с фальшивым иностранцем, который, судя по дальнейшим событиям, присутствует в магазине с тем же заданием, что барон на балу. И, наконец, в тот же ряд можно поставить Массолит, в ресторане которого к Ивану Бездомному с вопросами об иностранном консультанте, якобы убившем Берлиоза, сразу обращается "тихий и вежливый голос" (5, 64).

Эта тотальная система, охватывающая всю Москву, выглядит абсолютным абсурдом на фоне полного отсутствия реальных иностранцев, а следовательно, и реальной опасности для нового режима. Миф об угрозе, которую несут миру иностранцы или "свои чужие", пронизывает сознание нового человека, гомункулуса, сформированного советской властью. Это воздействие настолько укоренено в представлениях рядового человека, что некоторым персонажам романа ГПУ представляется спасителем (Варенуха, Лиходеев и Римский просят спрятать их в бронированную камеру, Иван Бездомный звонит из клиники с просьбой прислать "пять мотоциклетов с пулеметами для поимки иностранного консультанта" /5, 70/).

В окончательном тексте Коровьев в разговоре с Никанором Босым дает шаржированный, но вполне укладывающийся в рамки советского мира портрет иностранца: "Вот они где у меня сидят, эти интуристы! <...> Верите ли, всю душу вымотали! Приедет... и или нашпионит, как последний сукин сын, или же капризами замучает: и то ему не так, и это не так!.. (5, 96). Булгаков подводит читателя к самому значимому из уже упомянутых парадоксов: следов единственного "иностранца", действующего на страницах МиМ, не обнаружено, все причастные к его делу учреждения и лица "решительно и категорически утверждали, что никакого чужого мага Воланда в Москве нет и быть не может" (5, 324). "Совершенно естественно, что возникло предположение о том, что он бежал за границу, но и там нигде он не объявился (5, 373). Иными словами, вся многоступенчатая и разветвленная система работает вхолостую, против фантомного противника, и сама, в сущности, становится деструктивным началом. В ироническом ключе эта мысль

высказана в эпилоге, где пострадавшими оказываются ни в чем не замешанные граждане с иностранными фамилиями и приметам, подходящими к описанию Воланда, и черные коты.

Однако реальность во множестве давала другие, нешуточные примеры: вошедшие в поговорку бессчетные анкеты в качестве обязательного предусматривали вопрос о родственниках и связях с границей; можно вспомнить преследования писателей, опубликовавших свои произведения в иностранных издательствах (Пильняк, Замятин). Бытие определяло сознание даже такого внутренне свободного от идеологической зависимости человека, как Булгаков, который, общаясь с иностранцами (напр., с сотрудниками американского посольства), тем не менее, признавался И.Ильфу: "Вообще я иностранцев побаиваюсь. Они могут окончательно испортить мне жизнь" (Ермолинский 1990: 462).

(Мотив иностранца, несущего опасность, встречается в нескольких булгаковских произведениях. Так, в одной из редакций МиМ швейцар "испугался почему-то" (Булгаков 1993: 42), узнав, что Бездомный ловит иностранца. В пьесе "Иван Васильевич" "переводчика в кипятке сварили" (3,452), а Бунша говорит: "Я ни за какие деньги с иностранцем не стану разговаривать"(3, 454)).

Зато у писателя была возможность оставить свободными от воздействия советского мифа об иностранцах двух главных героев, которые и получают возможность покинуть пределы этого мира и обрести бессмертие.

В одной из редакций романа Воланд иронизировал: "Что же это у вас ничего нету! Христа нету, дьявола нету, папирос нету, Понтия Пилата, таксомотора нету..." Можно продолжить его сентенцию: "Иностранцев тоже нету!" - И в высшей степени характерен ответ Берлиоза: "Ничего, ничего, профессор, успокойтесь, все уладится, все будет" (Булгаков 1992: 35-36).

Литература

Булгаков М. 1989-1990 Собрание сочинений в пяти томах. Москва. Далее все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

Булгаков М. 1991 "Мастер и Маргарита": ранние фрагменты/ Публикация Б.С.Мягкова// Наше наследие. 3,58-78.

Булгаков М. 1992 Великий канцлер. Москва.

- Булгаков М. 1993 Неизвестный Булгаков. Москва.
- Гоголь Н. 1966 Собрание сочинений в семи томах. Т.1. Москва.
- Дневник 1990 Дневник Елены Булгаковой. Москва.
- Ермолинский 1990 Из записок разных лет: Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. Москва.
- Климонтович Н. 1990 Они как шпионы// Искусство кино. 11, 113-122.
- Николаева М. 1997 Jahn H.F. Patriotic Culture in Russia During World War I.- Itaca and London: Cornell University Press, 1995// Новое лит. обозрение. 23, 396-399.
- Словарь 1984 Словарь сокращений русского языка. Москва.
- Чудакова М. 1988 Жизнеописание Михаила Булгакова. Москва.

К ПРОБЛЕМЕ КРИПТОГРАФИИ В РОМАНЕ “МАСТЕР И МАРГАРИТА” М.БУЛГАКОВА.

Олег Костанди (Таллинн)

Очевидно, что роман “Мастер и Маргарита” как явление литературы первой половины XX века связан с традициями символизма. Об этом свидетельствует прежде всего его литературный антураж: образы-символы, неомифологизм, лейтмотивная техника и т.д. Конечно, эта связь имеет скорее объективный характер и, видимо, субъективно не осознавалась М.Булгаковым; равно как и о символизме в 1930-е гг. упоминалось лишь в прошедшем времени. Поэтому точнее можно сказать, что роман М.Булгакова является отражением постсимволистских тенденций в русской литературе. В этой постсимволистской ориентации поэтика “Мастера и Маргариты” напоминает о творчестве другого крупного писателя эпохи 1920-30-х гг. - В.Набокова, произведения которого строятся на близкой символистам поэтике лабиринта, с очевидным игровым началом (Костанди 1996).

М.Булгаков в романе “Мастер и Маргарита” дает свой вариант такой постсимволистской поэтики, которая в частности реализуется на криптографическом уровне текста, т.е. на уровне сокрытия смысла, своеобразной тайнописи романа. Эта сторона “Мастера и Маргариты” нашла широкое отражение в исследовательской традиции (например, в работах В.Левшина, Б.Гаспарова, И.Галинской, М. Золотоносова, Л. Ржевского)*, которая, как правило, связана с поисками прототипов героев, реалий, ситуаций в романе, скрытых острых намеков на реальность 1930-х гг. и пр. Все эти работы в той или иной степени указывают, пусть даже на интуитивном уровне, на существование криптографической системы измерения текста, видимо, сознательно введенной М.Булгаковым. Именно как о системе мы можем судить о криптографии булгаковского романа, например, по работе М.Гаспарова, которой видит в основе построения “Мастера и Маргариты” музыкальное начало с постоянной вариацией заданных в романе тем и генерацией все новых оттен-

* см.: В. Левшин Садовая 302-бис.// Театр. 1971.11; Б. Гаспаров Из наблюдений над мотивной структурой романа М.Булгакова “Мастер и Маргарита”.In: Литературные лейтмотивы. М.,1994; И.Галинская Загадки известных книг. М, 1986.; М.Золотоносов “Еврейские” тайны романа М.Булгакова “Мастер и Маргарита”//Согласие. 1991. 5.; Л.Ржевский. Пилатов грех: о тайнописи в романе “Мастер и Маргарита” //Новый журнал. 1968. 90.

ков смысла (Гаспаров 1994). Впрочем, криптография романа как таковая не становится объектом исследования в работе Б.Гаспарова.

Меж тем указание на криптографический пласт содержится в тексте самого романа М.Булгакова. Речь идет о начальной главе романа, где выясняется, что Воланд приехал разбирать рукописи Герберта Аврилакского. В ранних черновых редакциях романа Герберт Аврилакский не упоминается, а говорится, что Воланд приехал разбирать рукописи по магии и демонологии в отделе старой книги центральной библиотеки. Однако именно в окончательной редакции с упоминанием Герберта Аврилакского открыто появляется криптографический контекст: сообщается, что Воланд приехал разбирать эти рукописи как единственный в мире специалист.

Дело в том, что с рукописями Герберта Аврилакского, действительно, возник ряд сложностей криптографического порядка. В конце XIX века попытку их дешифровки предпринял Н.М.Бубнов. В 1888 году им был написан труд “Сборник писем Герберта как исторический источник”, за который ему было присвоено звание профессора истории и он был награжден Папой Римским (Бубнов 1888). Можно предположить, что этот труд был известен М.Булгакову. Ссылка на него дается в энциклопедии Брокгауза-Ефрона к статье “Герберт Аврилакский”. Более того, Н.М.Бубнов был профессором истории Киевского университета вплоть до конца 1910-х гг.* С другой стороны, его научные интересы, связанные с Гербертом Аврилакским или Папой Римским Сильвестром II, пересекаются с научной областью, в которой работал отец М.Булгакова в Киевской духовной академии, - историей западной церкви. Возможно, книга Н.М.Бубнова, как и он сам, были известны М.Булгакову еще по киевскому периоду жизни (Боголюбов 1988:122).

В приведенной сцене из “Мастера и Маргариты” на Н.М.Бубнова можно найти несколько окказиональных ссылок. В определенной мере такой отсылкой можно считать реплику Воланда о том, что он лучший в мире специалист по Герберту Аврилакскому. Равно как и последующие слова Воланда, что он историк, хотя и с дальнейшим розыгрышем (“Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история” - Булгаков 1990: 19). Кроме того, именно в момент разговора о Герберте Аврилакском Воланд начинает называться профессором. По инерции он именуется профессором в 3 и 4 главах, но потом превращается в консультанта, и звание профессора больше не упоминается. Таким образом, складывается формула: профессор истории, специалист по рукописям Герберта Аврилакского, которая совпадает с фигурой Н.М.Бубнова.

* Некоторые сведения о Н.М.Бубнове даны в статье А.Боголюбова. Но автор настоящей статьи приводит далее отдельные тезисы, которые пересекаются с предположениями А.Боголюбова, поскольку пришел к ним своим путем до знакомства с его статьей.

Однако непосредственно криптографическая тема вытекает из труда Н.М.Бубнова “Сборник писем Герберта как исторический источник”. Одно из центральных положений Н.М.Бубнова при расшифровке писем связано с тем, что Герберт Аврилакский пользуется в своей переписке так называемыми “тироновыми нотами”(notae Tironianae). Именно этот термин использует Н.М.Бубнов, хотя их называют тиронскими значками, письменами. Тироновы ноты - первый опыт создания стенографии Тироном, сподвижником Юлия Цезаря. Его стенографической системой пользовались до эпохи Возрождения. Образованы тироновы ноты были от прописных римских букв. Иногда для обозначения целых слов употребляли отдельные символы, некоторые буквы опускались, хотя и без определенной системы.

Вывод, к которому приходит Н.М.Бубнов при расшифровке писем Герберта Аврилакского, звучит следующим образом: ”Итак, тироновы ноты в письмах Герберта Аврилакского могут иметь только криптографическое значение: они должны быть понятны только тем, кому были адресованы заключающие их письма”(Бубнов 1888:283). Таким образом, тироновы ноты выполняли функции тайнописи.

Естественно, что в “Мастере и Маргарите” нет стенографии в прямом ее понимании. Она творчески переосмыслена. Так, идея тироновых нот может быть спроецирована на музыкальную тему романа и связанный с ней принцип организации его идейно-композиционной структуры. Важно отметить, что М.Булгакова, видимо, интересуется не столько высокое музыкальное начало, сколько смысловой подтекст, криптографический план образа или реалии. Не случайно указание на музыкальное начало (читай криптографическое) дается наиболее открыто в именах (Берлиоз, Стравинский, Римский, Фагот). Было бы наивно искать черты сходства между булгаковским Берлиозом и “однофамильцем Миши Берлиоза”. Значимо, например, и то, что в одном из вариантов Берлиоз становится Чайковским (Лосев 1992: 464). Для М.Булгакова важен скорее принцип музыкальности, нежели конкретное имя. Но такой подход можно расценивать как указание на криптографический план имен.

Надо сказать, что имя всегда являлось объектом интереса М.Булгакова. В этом плане интересна завязка сюжета “Дьяволиады”, когда описка кальсоны-Кальсонер приводит к развитию невероятных событий (вспомним здесь о “Подпоручике Кижее” Ю.Тынянова). Другая вариация темы имени дается в “Белой гвардии”: начальные слоги имени Василия Лисовича криптографируются в имени Василиса. Те же операции проделывает М.Булгаков и со своим именем. Так, в начале 1920-х гг. он подписывает свои фельетоны то начальными инициалами своего имени М.Б., то Эм.Б., наконец, Эмма Б. Как мы видим, инициалы имени М.Булгакова в итоге криптографируются в

условный образ (Эмма Бовари?). Наконец, вспомним фамилию Максудов в “Театральном романе”, образованную от домашнего имени М.Булгакова - Мака.

Как показывают черновые редакции романа “Мастер и Маргарита”, едва ли не за каждым именем персонажа тянется довольно длинный список вариантов. Такая тщательная работа с именами находит свое продолжение и на идейно-композиционном уровне романа: роман начинается именем (Мастер) и кончается именем (Понтий Пилат). Маркированность имени находит свое отражение в известном эпизоде с Иваном Бездомным в Доме Грибоедова: “То-то фамилия <...> кабы я знал фамилию! <...> Помню только первую букву “Ве” <...> Ве, ве, ве! Ва...Во...Вашнер? Вагнер? Вайнер? Вегнер? Винтер?”. (Булгаков 1990: 64) Но это уже своеобразное подыгрывание воображаемому читателю, разгадчику криптограмм. Тем более, что в романе “Мастер и Маргарита” начальная буква имени получает дополнительное значение через идею тироновых нот.

Н.М.Бубнов в своей книге пишет: “Среди нот в письмах Герберта обращают внимание, находящиеся между ними, капитальные буквы. Оказывается, что это начальный слог или инициал собственного имени, причем остальная часть выражена тироновыми нотами.” (Бубнов 1888: 277). В романе “Мастер и Маргарита” выделение капитальных букв, инициалов, дается достаточно открыто. Уже в первой главе выделяется “двойное В” в имени Воланда, которое дается также в латинице, как “W”. Графическое изображение становится важной деталью, когда мы обратимся к другому случаю выделения инициала в романе. Этот случай связан уже с именем Мастера, который носит шапочку с буквой “М”. Несомненно, что “W” и “M” образуют графическую пару (“M” как перевернутое “W”), что хорошо сочетается с идейным содержанием романа, в котором присутствуют дьявольские силы и широко используется принцип зеркальности. Другой вариацией этой графической пары, видимо, можно считать двойное “л” в именах Геллы и Аззелло из свиты Воланда. Думается, что графический план инициалов актуализируется еще в одном случае употребления имен. Как известно, в результате козней компании Воланда в сумасшедший дом попадают три героя: Бездомный, Босой и Бенгальский. Тройное “Б” в данном случае может быть прочитано как криптограмма числа Зверя (666). Тем более, что в романе задается своеобразный буквенно-числовой код (ср.”дом 302-бис”). Так или иначе включение графического плана в смысловую структуру “Мастера и Маргариты” сочетается с идеей тироновых нот, т.е. в данном случае именно со стенографической их стороной.

Другое направление их применения в плане имен ориентировано на выявление прототипических черт того или иного персонажа. Обозначенный в

книге Н.М.Бубнова путь криптографирования имени через капитальные буквы работает в ряде случаев. Может быть, один из наиболее явных связан с именем Бездомного (Понырева), прототипом которого, как не раз отмечалось, стал Демьян Бедный (Придворов) (Кузякина 1988). К аналогичным случаям можно отнести и пересечение имен начальника Главреперткома Литовского и критика Латунского, дома Герцена и дома Грибоедова. Однако столь же очевидно, что в данных случаях булгаковская кодировка имен более сложная, нежели просто пересечение инициалов персонажа романа и его прототипа. Имена в ходе создания романа очевидно втягивались в сложную систему его коллизий и получали дополнительные значения. В этом смысле, скажем, пересечение заглавных “М” в именах Мастер и Маргарита, видимо, имело для М.Булгакова определенное значение. На фоне окончательной редакции романа иногда особенно явно проявляется “несовершенство” имен в ранних редакциях “Мастера и Маргариты” (ср., например, из редакции 1929-30 гг. имя *Евпл Бошкадитарский*).

Конечно, тироновые ноты могли заинтересовать М.Булгакова в евангельских главах романа. В книге Н.М.Бубнова есть следующее замечание: “В христианские времена тироновые ноты служили для ведения тайных протоколов следствий над христианскими мучениками” (Бубнов 1888: 283). Проблема фиксации и толкования текста несколько раз затрагивается М.Булгаковым в евангельской части романа, начиная с первого допроса Иешуа. При этом основной круг вопросов, связанных с данной проблематикой, естественно, сосредоточен вокруг Левия Матвея, в основе образа которого фигура канонического евангелиста. И здесь вновь возникает идея криптографии. Записи Левия Матвея, с которыми знакомится Понтий Пилат, имеют явно условный характер: “Ему удалось разобрать, что записанное представляет собою несвязанную цепь каких-то изречений, каких-то дат, хозяйственных заметок и поэтических отрывков. Кое-что Пилат прочел: “Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...””(Булгаков 1990: 319). Но значимо и то, что после знакомства с заметками Левия Матвея Понтий Пилат предлагает ему служить в *библиотеке* в Кесарии и *заниматься разбором и хранением рукописей*. Происходит возвращение к начальной главе романа и ситуации, в которой Воланд сообщает, что он приехал в центральную *библиотеку разбирать рукописи Герберта Аврлякского*. Соответственно воскрешается и криптографический контекст.

Как показывают черновые редакции романа, М.Булгаков выяснял для себя и культуру письма затронутой им эпохи. Отсюда, например, в разных редакциях в евангельской части пишут то на бумаге, то на таблице, то на пергаменте.

Но для нас важна и другая деталь, которую фиксирует М.Булгаков. Это образ секретаря Понтия Пилата, ведущего протокол допроса Иешуа. Конечно, он выполняет важную сценическую функцию. Но вместе с тем мы можем расценивать его и как фигуру стенографа. В черновых редакциях М.Булгаков пытается включить этого героя в более широкую цепь коллизий, делая его любовником жены Понтия Пилата, а также вводит дополнительно фигуру писаря. Однако в окончательной редакции все лишние детали опускаются.

Важно подчеркнуть, что, видимо, именно евангельский текст явился криптографической моделью “Мастера и Маргариты”. Текстовое устройство Евангелия, включающее несколько вариаций одного сюжета, обозначается в идейно-композиционной структуре “Мастера и Маргариты”. Такое устройство ориентировано на постоянное сопоставление разных элементов текста от высоких до низких уровней (вплоть до графического) и в итоге означает повышенную его суггестивность, нацеленность на толкование. Принципы построения “Мастера и Маргариты” в этом смысле своеобразно манифестируются в способах подачи евангельских частей романа: первую часть *рассказывает* Воланд, вторую - *видит* во сне Иван Бездомный, третью - *читает* Маргарита, т.е. обозначаются три разных канала передачи информации - слуховой, иконический и письменный. Таким образом, задается предельно широкий спектр возможностей прочтения романа.

Нет сомнения, что такая структура романа создавалась М.Булгаковым вполне осмысленно. Он постоянно обозначает существование некоего второго смыслового плана происходящего, криптографического плана ситуации, образа, реалии. Можно сказать, М.Булгаков имитирует структуру романа с ключом, играет с читателем, интригует его. Но означает ли это, что ключ реально существует? Скорее оказывается, что роман “Мастер и Маргарита” подобен зеркалу (или “вещи в себе”), заглядывая в которое, мы видим лишь отражение собственных идей и концепций. И к нему оказывается применима модель читателя, сформулированная Д.Джойсом. “Джойс мечтал об идеальном читателе, который посвятит всю свою жизнь чтению, изучению, расшифровке “Улисса”. Не без иронии и даже некоторого злорадства он говорил, что насытил свой текст таким количеством загадок, что ученые, комментаторы, критики, литературоведы будут до скончания своих дней биться над их загадкой.”- писала Е.Гениева (Гениева 1989: 177).

С другой стороны, обстоятельства создания “Мастера и Маргариты” говорят и о том, что роман не был завершен М.Булгаковым, и в этом смысле его эффект не был в полной мере рассчитан автором. Соответственно, его небурные строительные леса мы воспринимаем частью конструкции.

Но, так или иначе, это роман о дьяволе и, следовательно, эта дьявольская сторона, с постоянной игрой и смещением смысла, очевидно, входила в его замысел. При этом любая однозначная деталь, будь то пересечение биографии М.Булгакова и Мастера или пересечение образа Понтия Пилата с фигурой Сталина и т.д., попадая в сферу действия романа, получали многозначную трактовку. А поэтому удел читателя можно сформулировать словами Воюнда: "[...] поверьте хоть в то, что дьявол существует" (Булгаков 1990: 46).

Но криптография романа затрагивает еще одну важную сторону его проблематики, которая связана с реальностью 1930-х гг. В условиях репрессий и жесткой цензуры слово (в дневнике, письме, литературном произведении), видимо, часто употреблялось не в прямом значении. Иносказание, передача событий через зашифрованные записи входили в литературный этикет. Об этом в частности хорошо свидетельствуют записки Лидии Чуковской об Анне Ахматовой, литературный характер которых по интерпретации автора рождался через вытеснение реального жизненного материала: "Литературные разговоры в моем дневнике незаконно вылезли на первый план: в действительности имена Ежова, Сталина, Вышинского, такие слова, как умер, расстрелян, выслан, очередь, обыск, встречались в наших беседах не менее часто, чем рассуждения о книгах и картинах" (Чуковская 1987: 12).

Но Лидия Чуковская выступает в своем дневнике в роли историка. М.Булгаков же в своем романе прежде всего художник, а роль историка отведена в конце концов Ивану Бездомному. Конечно, двойной план событий, реалий, персонажей можно расценивать как реакцию М.Булгакова на реальность 1930-х гг. Однако художественный код романа сложнее и шире однозначного намека на какое-либо событие из истории 1930-х гг., затронутое в "Мастере и Маргарите". Создание этого уникального художественного кода - главное достижение писателя в романе.

Литература

- Боголюбов А.Н. 1988 Как попал в роман М.А.Булгакова чернокнижник Герберт?// Природа. 8.
- Бубнов Н.М. 1888-89 Сборник писем Герберта как исторический источник (1883-1897). Ч. I-II. С.-Петербург.
- Булгаков М. 1990 Собрание сочинений в пяти томах. Т.5. Москва.
- Гаспаров Б.М. 1994 Из наблюдений над мотивной структурой романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита". In: Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. Москва.

- Гениева Е. 1989 Комментарии//Иностранная литература. 1.
- Костанди О. 1996 Поэтика одной шахматной задачи В.Набокова//Русская литература XX века: Метрополия и диаспора. Тарту.
- Кузякина Н. 1988 Михаил Булгаков и Демьян Бедный//М.А.Булгаков - драматург и художественная культура его времени. Москва.
- Лосев В. Комментарии// М.Булгаков. Великий канцлер. Москва.
- Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой в трех тт. Т. 1. Москва.

МИХАИЛ БУЛГАКОВ КАК ДЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ: (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ)

Андрей Рогачевский (Университет г. Хельсинки)

Заявленная нами тема звучит рискованно. Специально для детей Булгаков как будто никогда не писал, если не учитывать, по-видимому, изначально обреченную на неудачу попытку участия в конкурсе на создание учебника по истории СССР, рассчитанного на детей в возрасте от 10 до 12 лет. Анализ сохранившихся черновиков этого учебника, впрочем, дал повод их публикатору выразить сомнение в способности Булгакова писать для детей вообще: "Успел ли бы он окончить "Курс [истории СССР]" к сроку [1 июля 1936 года; работа над курсом началась 5 марта того же года.¹ - А.Р.], и если бы даже он его закончил, был ли бы его учебник подходящим для 3-4-классников? Вряд ли. Не таким был его талант" (Райт 1981: 56).

Тем не менее, наличие определенных тенденций в творчестве писателя (обычно недооцениваемых булгаковедами) заставляет не согласиться с данной точкой зрения. Если талант Булгакова был "не таким", т.е. не ориентированным на детскую аудиторию в принципе, как тогда объяснить, например, то, что для многих своих произведений Булгаков брал за образец не только отечественных, но и иностранных, не только перворазрядных, но и ныне забытых писателей для детей и юношества²? Как объяснить, почему Булгаков считал себя вправе разбирать творчество некоторых современных ему детских писателей и давать им профессиональные советы (Булгаков 1988: 177)? Как объяснить то, что даже такая исключительно важная и обширная по объему часть булгаковского наследия, как драматургия, в сознании писателя была неразрывно связана с представлениями о детстве? Ведь не случайно автобиографический герой "Записок покойника", носящих подзаголовков

¹ См.: Дневник 1990: 116.

² Так, увлечение Булгакова Жюль Верном (см.: Булгаков 1988: 179-180) отразилось в фельетоне "Багровый остров" (см. "Литературное приложение" к газете "Накануне" от 20 апреля 1924 г.) и в драматическом памфлете с тем же названием. О влиянии на "Собачье сердце" некогда популярного русского литератора П.Р.Фурмана (1809-1856), сочинявшего не только для детей, но в памяти Булгакова оставшегося прежде всего как "детский" автор, см.: Рогачевский А.Б. "Собачий интертекст": От Петра Фурмана к Михаилу Булгакову // Slavica Gandensia. 1994. 21. С.119-129.

"Театральный роман", говорит: "я <...> сразу понял и сцену, и все ее мельчайшие тайны <...> давным-давно, еще, быть может в детстве, а может быть, и не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал о ней"³. Не случайно же драматург ввел впечатления собственного детства в пьесу "Дни Турбиных", фигурирующую в "Записках покойника" под названием "Черный снег" (Земская 1988: 207). Не случайно, наконец, и то, что легший в основу "Дней Турбиных", производящий невыразимо гнетущее впечатление роман "Белая гвардия" находит свое неожиданно гармоническое разрешение в "легком и радостном" сне третьестепенного, на первый взгляд, персонажа - маленького мальчика по имени Петька Щеглов (I, 427).

Мы не станем напоминать читателю общеизвестное - то, что радостная атмосфера игры и непринужденного веселья, окружавшая Булгакова прежде всего в детские годы,⁴ по сути дела, сопровождала писателя на протяжении практически всей его жизни.⁵ Не обязательно ссылаться и на замечание сестры Булгакова, Н.А.Земской, по поводу первоначально выбранной ее братом специализации в сфере медицины: "Кончая университет, М.А. выбрал специальностью детские болезни (**характерно для него** [выделено нами. - А.Р.])" (Булгаков 1988: 87). Для изучающих булгаковское творчество важнее другое: сочинять будущий профессиональный писатель начал очень рано, и его первой аудиторией были ближайшие родственники и друзья - главным образом, дети. Та же Н.А.Земская вспоминала: "Мы любили слушать его рассказы-импровизации, а он любил рассказывать нам, потому что мы были понимающие и сочувствующие слушатели, - контакт между аудиторией и

³ Булгаков М.А. Собрание сочинений в пяти томах. М.: Худлитература, 1989-90. Т.4. С.517. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими цифрами, а страницы - арабскими.

⁴ О нравах, царивших в семье Булгаковых, см.: Булгаков 1988: 56-57.

⁵ Так, первая жена Булгакова вспоминала, что в 1911 г., когда Михаил был уже студентом, у Булгаковых "играли в детские игры - в "испорченный телефон", в "море волнуется"..." (Булгаков 1988: 111). Вторая жена писателя сравнивала его с тигром - персонажем детской книжки Софьи Федорченко - и рассказывала, что у друга Булгакова, Н.Н.Лямина, где, по мнению самого Булгакова, собирались люди "высокой квалификации", "по просьбе аудитории В.М.Авилов [сын писательницы Лидии Авиловой. - А.Р.] неизменно читал детские стихи про лягушечку"; что в выполненных художницей Н.А.Ушаковой (женой Лямина) иллюстрациях к одной детской книжке В.В.Маяковского Булгаков изображен в качестве отца заглавного персонажа; что в этот период жизни Булгаков пристрастился к детской игре "блошинные бои" и "достиг в ней необыкновенных успехов, за что получил прозвище "Мака-Булгака - блошинный царь"" (см.: Белозерская-Булгакова 1989: 98, 109, 134, 150). Третья жена писателя 7 декабря 1937 г. записывала в дневнике: "М.А. выдумал игру: они трое (М.А., Женичка и Сергей [т.е. сыновья Е.С.Булгаковой, Е.Е. и С.Е.Шиловские. - А.Р.] спрашивают меня в отдельности, кого я больше всех люблю, кто первый номер" (Дневник 1990: 177), и т.д.

рассказчиком был полный и восхищение слушателей было полное"⁶ (Булгаков 1988: 55) Н.А.Земская утверждала также, что именно "из сердечной связи нашей семьи. от здорового дружного семейного коллектива" ведут свое происхождение некоторые страницы "Дней Турбиных", "Белой гвардии" и "Записок покойника" (Булгаков 1988: 60-61). К этому списку, однако, вне всякой связи с автобиографическим элементом (который, впрочем, тоже имеется), можно добавить и рассказ "Псалом" (1923), и роман "Мастер и Маргарита" (1929-40), где воспроизводится сама ситуация повествования, обращенного к слушателю-ребенку (II: 337-338; V: 233). С нашей точки зрения, знаменательно то, что мотив рассказывания ребенку некоей вымышленной истории (хотя и основанной на реальных фактах - в "Псалме" это драчливость мальчика Славки, в "Мастере и Маргарите" - несчастная судьба самой Маргариты) повторяется как в относительно раннем прозаическом "опыте", так и в "последнем, закатном" романе, а значит, отражает некие общие свойства булгаковской поэтики по линии "автор-адресат".

Оттачивавшиеся на детях повествовательные приемы, столь пригрозившиеся Булгакову впоследствии, в период отрочества писателя не без успеха апробировались и на взрослых, причем взрослые, если верить соученику Булгакова по гимназии К.Г.Паустовскому, оказывались во власти Булгакова-рассказчика в не меньшей степени, чем дети: "Он рассказывал нам необыкновенные истории. В них действительность так тесно переплеталась с выдумкой, что граница между ними начисто исчезала. Изобразительная сила этих рассказов была так велика, что не только мы, гимназисты, в конце концов начинали в них верить, но верило в них и искушенное наше начальство" (Булгаков 1988: 95).

Симптоматично, что фельетоны Булгакова периода его работы в "Гудке" обладают схожими особенностями.⁷ По мнению исследователя, здесь "М.Булгаков во многих случаях успешно преодолевает [...] кажущуюся несовместимость двух стихий - факта и вымысла" (Кройчик 1969: 112). Слияние факта и вымысла в художественной литературе - вещь привычная, но

⁶ Ср. также: "Он очень любил детей, в особенности мальчишек. Он умел играть с ними. Он умел им рассказывать, умел привязать их к себе так, что они за ним ходили раскрывши рот" (Булгаков 1988: 55).

⁷ Ср. в связи с этим позднейшее свидетельство Л.Е.Белозерской: "Как бы сам Булгаков ни подсмеивался над своей работой фельетониста, она в его творчестве сыграла известную роль, сослужив службу трамплина для перехода к серьезной писательской деятельности" (Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. Указ. соч. С.95).

в газетном фельетоне...⁸ Вероятно, автору, при помощи газеты обращавшемуся к массовому читателю, чья культурная подготовленность нередко оставляла желать лучшего (Булгаков 1988: 133-135), было просто необходимо использовать те же самые - доходчивые, красочные, поражающие воображение - повествовательные рецепты, которые пользовались популярностью у детской аудитории. В конце концов, в стране, где всеобщая грамотность все еще была животрепещущей проблемой, среднестатистический читатель в каком-то смысле не так уж далеко ушел от школьной скамьи.

Можно было бы сравнить фельетоны Булгакова, писавшиеся для "Гудка", с его же произведениями, публиковавшимися в газете "Накануне" и рассчитанными на более образованную публику, чтобы в обоих случаях выявить конкретный образ "подразумеваемого читателя" и меру "детскости" в нем. Однако, по большому счету, достаточно и того, что, согласно некоторым недавним исследованиям, русской ментальности в целом, вне зависимости от реального возраста и образовательного ценза ее носителей, свойственна эдакая "вечная юность" (комплекс, по-видимому, обострившийся за годы коммунистического режима) (Ржевский 1987), - а посему, к какой части русскоязычной аудитории ни обращался бы тот или иной писатель, не исключено, что процент поседелых "школьников среднего и старшего возраста" среди его читателей окажется весьма значительным.

В целом, как справедливо отмечают литературоведы уже применительно к "Мастеру и Маргарите", Булгаков "как писатель, чуткий к современности, шел по пути привлечения самого разного читателя, что в литературной ситуации 1930-х гг. вполне соотносилось с официальным лозунгом "Искусство принадлежит народу" и могло восприниматься как компенсаторный механизм требовавшихся от писателей "народности" и доступности" (Белобровцева, Кулюс 1996: 380). Из категории "самый разный читатель" не следует при этом исключать детей. Ведь едва ли не с первых лет существования Советской власти на повестке дня стояла острая проблема создания советской детской литературы. К решению этой задачи настойчиво привлекались и "взрослые" писатели. Так, А.М.Горький в докладе на Первом съезде советских писателей (1934) говорил: "Рост нового человека особенно

⁸ Ср.: "...с точки зрения техники писания главной чертой фельетона нужно признать: 1) связанность его с газетой сегодняшней темой, 2) введение в него еще нескольких умышленно издалека взятых тем. <...> Часто фельетон состоит из двух или трех фактов, рассказываемых параллельно, или же начинается с одного случайного и странного факта, откуда внезапно переходит на тему дня. <...> Все чаще советский фельетонист пользуется фактом, письмом, протоколом" (Шкловский 1928: 63-65).

ярко заметен на детях, а они - совершенно вне круга внимания литературы; наши сочинители как будто считают ниже своего достоинства писать о детях и для детей" (Горький 1968: 132).

Было бы наивным утверждать, что Булгаков, для которого покровительствовавший ему Горький обладал определенным авторитетом, воспринял призывы основоположника социалистического реализма близко к сердцу и начал учитывать в своих произведениях еще и "детский" аспект социального заказа, выдвинутого эпохой. Речь идет о другом. Как мы уже пытались показать выше, в самих основах булгаковского мировосприятия и творчества уже содержалось нечто, апеллирующее и ко взрослым, и к детям одновременно.⁹ Поэтому требования дня и творческие наклонности Булгакова в каком-то отношении совпадали. Недаром в Постановлении Совета Народных Комиссаров Союза ССР и Центрального Комитета ВКП(б) об объявлении конкурса на учебник истории для начальной школы особое внимание Булгаков обратил на следующий абзац: "изложение <...> должно быть **ярким, интересным, художественным** и вполне доступным для учащихся" [выделено Булгаковым. - А.Р.] (Райт 1981: 59). Наблюдается у Булгакова и тенденция к "омоложению" героя, а следовательно, к расширению потенциального круга читателей за счет тех, кто находится в нежном возрасте.¹⁰ Любопытно, что один из первых циклов своих рассказов Булгаков озаглавил "Записки юного врача", хотя главному герою там - двадцать четыре года (см.: I, 92), а значит, ему скорее подошел бы эпитет "молодой". Еще более красноречив крайне неординарный выбор фигуры девятнадцатилетнего Сталина для Пролога булгаковской пьесы "Батум" (см.: III, 513). Совершенно очевидно, что Булгаков достаточно сознательно стремился выступить в функции современного классика, в продукции которого непременно должно

⁹ Здесь необходимо отдать должное интуиции В.Б.Шкловского, который в свое время сравнил Булгакова с коверным, т.е. клоуном, который развлекает публику в цирке в промежутках между цирковыми номерами и во время представления (Шкловский 1928: 5). В цирк, как известно, дети и взрослые обычно ходят вместе.

¹⁰ Наоборот, у некоторых детских писателей советской эпохи заметна определенная ориентация на взрослую аудиторию. В.Бахтин, в частности, говоря о подцензурной детской литературе, отмечает: "Там, за шуточкой, за усмешечкой взрослый читатель вдруг почует что-то совсем не детское. Ну, например, кто в клетке - звери или те, кто смотрит на них через решетку. И вообще, хорошо ли держать за решеткой живое существо... и т.д." (Бахтин 1996: 189). Другими словами, в интересующий нас период "взрослая" и "детская" литературы обнаруживают тенденцию к сближению.

было содержаться нечто, пригодное для любого возраста, в том числе для детей и юношества.¹¹

"Детская" и "взрослая" литература не отделены друг от друга непреодолимыми барьерами. Допустим и довольно широко распространен "перевод взрослой литературы в детскую" (Тороп 1996: 164). На рубеже XIX-XX веков подобная практика в России была уже хорошо известна. Приведем лишь один пример. Младший современник М.А.Булгакова, видный историк Н.Е.Андреев (1908-1982) вспоминал, что в детстве он читал адаптированные издания "Дон Кихота", "Путешествий Гулливера" и "Робинзона Крузо", причем эти книги на русском языке сокращались по-разному, в зависимости от того, для детей какого возраста они предназначались (Андреев 1996: 59, 108). Газетный "правщик", автор адаптаций русской классики и профессиональный либреттист, Булгаков в совершенстве освоил механизм перевода одного вида текста в другой применительно к нуждам самых разнообразных жанров и аудиторий. Ему нетрудно было предугадать, как именно необходимо выстроить художественный дискурс, чтобы не только взрослый, в котором нет-нет да и проглянет ребенок, но и ребенок как таковой сумели бы извлечь из прочитанного что-то свое, подобно тому как в партитуре для хора и/или оркестра у каждого голоса или инструмента имеется своя партия.

Булгаков, несомненно, отдавал себе отчет в том, что увлекающийся чтением ребенок довольно быстро переходит с детских книг на неадаптированные взрослые, и в этом занятии ребенка следует скорее поощрять, чем действовать с помощью запретов. Тот же Н.Е.Андреев рассказывает, как ему на семилетие подарили все художественные произведения А.С.Пушкина в одном томе, и в семье разгорелся спор, не слишком ли это рано для ребенка. Победили родственники, "горячо отстаивавшие **модную тогда теорию** [выделено нами. - А.Р.], что ребенок может и даже должен читать все и он сам произведет отбор того, что ему нужно, а то, что не поймет, он отбросит. <...> их точка зрения оправдалась. Благодаря этому я очень рано и хорошо познакомился с Пушкиным, и много раз потом, возвращаясь к нему, всегда находил в нем все новое и новое - то, что приходило с возрастом, с пониманием" (Андреев 1996: 59). Аналогичным образом, сегодняшний достаточно развитый ребенок в возрасте 10-12 лет, взявшись за "Мастера и Маргариту", может пройти мимо каких-то поворотов в сюжете (например, упустить то обстоятельство, что Мастер был арестован по доносу Алоизия

¹¹ Ср. свидетельство Н.А.Земской, что в семье Булгаковых в Киеве классики русской литературы и детские книги читались параллельно (см.: Булгаков 1988: 47-48).

Могарыча, или не до конца быть уверенным в том, что Иуда был казнен по приказу Пилата). Не отреагирует такой ребенок на реалии типа "примус", "Торгсин", "дом Грибоедова"; не заметит он параллелей Воланд - Сталин и Мастер - Иешуа - Булгаков; не сможет внятно объяснить, почему Мастер не заслужил "света", но заслужил "покой". Однако основные фабульные звенья такой читатель ухватит без особых затруднений; на него произведут большое впечатление дьяволиада и клоунада (в частности, кот, пьющий бензин, а также абсолютно "детская" по форме месть Маргариты критику Латунскому); и он сразу начнет чуть ли не наизусть цитировать знаменитое "в белом плаще с кровавым подбоем".¹² Философский же подтекст романа, богатство его литературных аллюзий и т.п. можно будет оценить и в более зрелом возрасте, когда придет желание обратиться к "Мастеру и Маргарите" вновь.¹³

Бессознательная селекция информации в процессе чтения "взрослых" книг ребенком учитывается при совершенно сознательном "пересказе" исходного "взрослого" материала для детей. Чтобы продемонстрировать это, бегло сравним, например, две версии романа Чарльза Диккенса "A Tale of Two Cities" (1859) - полную (в серии Everyman's Library, London: J.M.Dent and Sons, 1910) и переработанную для детей (в серии Illustrated Classics, Bridlington: Peter Haddock, [s.a.]; адаптировал Alexander Swaby).¹⁴ В сокращенном варианте - всего 24 главы (в оригинале их 45). Сокращенный вариант занимает 128 страниц крупным шрифтом, в то время как полный набран весьма убористо на 375 страницах (формат обеих книг приблизительно

¹²Благодарим Б.А.Рогачевского (р. 1986) за любезное согласие поделиться с нами впечатлениями от "Мастера и Маргариты".

¹³Булгаков, однако, не боялся и совсем маленьких детей перегружать сложными материями. Согласно письму Е.С.Булгаковой к А.С.Нюрнбергу от 23 февраля 1961 г., автор "Мастера и Маргариты" был озабочен образованием ее младшего сына Сергея и говорил с ним, шестилетним, о Фаусте и о писателе Леониде Андрееве, умело подогревая любопытство ребенка: "Эх, Сергей, как тебе не стыдно, как ты читаешь!.. Те...ле...фон... Позор! Тебе шесть лет, а ты по складам читаешь?" Сергей отвечал: "Ну да, когда меня только сейчас учить начали... вот если бы начали в два года! Вот я теперь бы читал! Во - как читал!.." - и тяжело вздыхал при этом. "Довольно, довольно! Ах, если бы мне вернуть молодость!.. фаустовские настроения... оставь, оставь, Сергей, ты эту андреевщину!.." И Сергей, уже хохоча, приставал к нему, что такое андреевщина" (Дневник 1990: 328-329).

¹⁴ Кажется, в научной литературе еще не отмечалось, что этот роман Диккенса отразился в булгаковской "Белой гвардии". Достаточно указать на построенный на контрастах риторический зачин обоих произведений, посвященных описанию революционных потрясений во Франции и России соответственно: "It was the best of times, it was the worst of times" (Dickens Ch. A Tale of Two Cities. London: J.M.Dent and Sons, 1910. P.5) и "Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918" (I, 179); кроме того, в "Белой гвардии" Киев называется просто "Город" - точно так же, как Лондон и Париж именуются в заголовке романа Диккенса.

одинаков). Обильные изъятия в варианте для детей компенсируются изрядным числом иллюстраций. В пересказе дается лишь минимум сведений, характеризующих исторический период, на фоне которого развивается действие, а в том, что касается самого действия, сохранена только голая интрига. Тем не менее, "дайджест" романа достаточно увлекателен и сохраняет основные параметры оригинала.

Нечего и говорить, что далеко не каждый роман далеко не каждого писателя может быть сокращен подобным образом. Есть взрослая литература, которая, сокращай не сокращай, вряд ли когда-нибудь перейдет в разряд детской и даже юношеской - например, Андрей Белый (несмотря на то, что в его произведениях детская тема занимает существенное место). И есть литература, которая, не будучи предназначенной специально для детей, все же в силу некоторых своих особенностей тяготеет именно к этой категории читателей и со временем утрачивает свой "взрослый" статус - например, Вальтер Скотт (такова, по крайней мере, история его рецепции в России). Наличие в творчестве какого-либо автора "детских тем" или, скажем, инфантильность его языка еще не обеспечивают ему автоматически места среди детских писателей, в то время как живость и занимательность изложения, рассказы о необычном могут активно способствовать постепенному перемещению того или иного литератора из сферы "взрослых" интересов в сферу "детских". Что вовсе не свидетельствует о "несерьезности" такого писателя.

Есть еще один немаловажный момент, способствующий изменению "взрослого" статуса художественного произведения на "детский" (или, лучше сказать, подразумевающий возможность "детской" реакции на данное произведение, наряду со "взрослой") - включение того или иного текста (целиком или частично) в школьную программу по литературе. В этом смысле даже "Преступление и наказание" Достоевского или "Война и мир" Толстого, как ни парадоксально, могут считаться романами для детей, потому что детям вменяется в обязанность ознакомиться с ними.¹⁵ Творчество Булгакова удовлетворяет и этим критериям "детскости" писателя: "Белая гвардия" еще в эпоху "застоя" официально включалась в списки литературы, рекомендованной старшеклассникам для внеклассного чтения, а с недавних пор, на ус-

По свидетельству Н.А.Земской, Диккенс был любимым иностранным писателем Булгакова (Булгаков 1988: 57).

¹⁵ О превращении советской властью русской классической литературы в детское чтение см.: Шкловский 1966: 34-35.

мотрение учителя-словесника, стал допускаться и разбор на уроках "Мастера и Маргариты".

И однако, несмотря на явную склонность Булгакова к, условно выражаясь, "детскому" дискурсу, многое все же препятствует постановке знака равенства между булгаковским творчеством, с одной стороны, и детской литературой, с другой.¹⁶ По-видимому, причина этого заключается в том, что дети притягивали к себе Булгакова так же сильно, как и отталкивали. Л.Е.Белозерская вспоминала: "М.А. любит детей и умеет с ними ладить, особенно с мальчиками" (Белозерская-Булгакова 1989: 96). Правдивость этого утверждения не вызывает сомнений. Тем не менее, о Булгакове известно и другое: как старший ребенок в семье, после смерти отца он чувствовал себя ответственным за судьбу младших братьев и сестер, и такая ответственность подчас его тяготила.¹⁷ Возможно, с этим отчасти связано стойкое, прошедшее через трех жен нежелание Булгакова (или невозможность?) иметь своих детей - и одновременно тоска по ним, выразившаяся не только в рассказе "Псалом" (II, 335-339), но и в довольно болезненном, на наш взгляд, развлечении: писать письма и записки Л.Е.Белозерской от имени живших в доме котов, которые Л.Е.Белозерскую якобы называли мамой, а самого Булгакова - папой (Белозерская-Булгакова 1989: 133, 161, 163). Когда Булгаков, его третья жена и ее младший сын от предыдущего брака поселились вместе, писатель, с одной стороны, уделял ребенку много внимания (занимался с ним уроками, катал его на лодке, водил в баню, научил играть в шахматы) и даже сделал следующую надпись на своей фотографии: "Вспоминай, вспоминай меня, дорогой Сережа! Твой любящий искренно М.А.Булгаков. Москва. 29.X.1935 г.". ¹⁸ С другой стороны, писатель говорил мальчику: "Понимаешь ли ты, Сергей, что ты - Немезида?" (Дневник 1990: 68, 160, 175, 228, 328) Сатирический портрет С.Е.Шиловского, объедающегося сладким и не умеющего прилично себя вести в обществе (изображение, вероятно, близкое к действительности)

¹⁶ Заглавие настоящей работы призвано лишь заострить внимание на "детском" элементе в сочинениях Булгакова, все равно как если бы кто-нибудь задумал написать исследование под названием "Александр Солженицын как преподаватель математики" (ведь этой страницы из биографии лауреата Нобелевской премии по литературе не выкинешь). Подобные прецеденты в истории русской культуры случались и прежде - сошлемся хотя бы на ленинскую статью, провокационно озаглавленную "Лев Толстой как зеркало русской революции".

¹⁷ Так, Н.А.Земская утверждала, что Ваня и Коля Булгаковы временами "безумно" утомляли своего старшего брата (Булгаков 1988: 72, 56, 91).

¹⁸ Следует отметить существование иной атрибуции упомянутой надписи на фотографии, согласно которой она была подарена С.А.Ермолинскому - *сост.*

(Дневник 1990: 54, 69, 214), можно обнаружить как в набросках предисловия к "Запискам покойника", так и в основном тексте этого произведения (IV, 476-478, 664).

Подобная двойственность наблюдается едва ли не при каждом упоминании детей в произведениях Булгакова. Одна сцена из "Белой гвардии" построена на разительном контрасте между симпатичными детьми, мирно катающимися с горки на салазках во время нашествия Петлюры на Киев, и суждениями, высказываемыми этими же детьми по поводу происходящего: "Офицерню бьют наши. [...] Так им и надо. Их восемьсот человек на весь Город, а они дурака валяли. Пришел Петлюра, а у него миллион войска" (I: 319). Один важный булгаковский лейтмотив приблизительно таков: автобиографический герой оказывает детям различные благодеяния, а противные дети не в состоянии эти благодеяния оценить. Так, в рассказе "Стальное горло" умирающая от дифтерийного крупа девочка Лидка сравнивается с ангелом. Этот ангел, однако, отказывается даже поблагодарить доктора за то, что тот спас ей жизнь (I, 93, 99). В рассказе "Пропавший глаз" сломавшему ногу мальчишке накладывают гипс, и он воет "подряд два часа" (I, 124). В рассказе "Звездная сыпь" доктор осматривает мальчика Ваньку, страдающего наследственной венерической болезнью. Ванька, естественно, "вздумал отбиваться и выть" (I, 144). Производимый детьми шум вообще является чуть ли не доминирующей их характеристикой у Булгакова - ср. плачущего Петьку Щеглова и свистящих мальчишек из "Белой гвардии" (I, 322, 396-397).

Иногда присутствие детей вызывает у взрослых героев Булгакова желание поскорее от них избавиться. Вот еще пример проявления булгаковской двойственности по отношению к детям: сказка, рассказываемая Славке из "Псалма" (II, 337-338), так же, как и сказка, рассказываемая Маргаритой испугавшемуся мальчику (V, 233), имеют целью не только заинтересовать, но и усыпить обоих слушателей. Подчас поведение детей, а то и сам факт их существования, бывает настолько невыносимым, что булгаковским персонажам хочется их ударить. Мотив нанесения физических увечий детям, впрочем, тоже отмечен двойственностью. В "Пропавшем глазе" врачу не удается вернуть жизнь мертворожденному младенцу, да к тому же врач ломает ребенку ручку. Случившееся тяжело переживается доктором (I, 126). Тем не менее, спасенный при трудных родах другой младенец описан довольно-таки отталкивающе: "Сморщенное коричневое личико глядит из белого ободка, и не прерывается тоненький, плаксивый писк" (I, 90). В фельетоне "Самогонное озеро" повествователь защищает соседского мальчика

Шурку от избиений Шуркиной матери, на что мать заявляет: "Шурку она имеет право бить, потому что это ее Шурка. И пусть я заведу себе "своих Шурок" и ем их с кашей" (II, 321). Со своей стороны, автобиографический Алексей Турбин в "Белой гвардии" не останавливается перед тем, чтобы ударить раздражившего его мальчишку-газетчика (I, 251).

Столь последовательно амбивалентное отношение Булгакова к детям заставляет предположить, что писатель страдал от некоего невротического комплекса, о конкретной природе которого трудно судить за отсутствием данных.¹⁹ Не исключено, что успех Булгакова у читателей, по-видимому, отчасти явившийся результатом необычного сплава "детскости" с "недетскостью" в булгаковском творчестве, в какой-то степени обуславливался именно этим комплексом. С данным выводом - разумеется, гипотетическим - соглашаться необязательно. И все же, лично для нас литературная деятельность Булгакова всегда будет оставаться яркой иллюстрацией той мысли, что детскую литературу вне зависимости от взрослой изучать нельзя (Even-Zohar 1990: 13).

Литература

- Андреев Н. 1996 То, что вспоминается/ Под ред. Е.Н. и Д.Г.Андреевых. тт.1-2. Таллинн.
- Бахтин В. 1996 Народ и власть// Нева. 1.
- Белобровцева И., Кульюс С. 1996 "Бывают странные сближенья...": *Мастер и Маргарита* - постмодернистский роман?// Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре/ Под ред. П.Песонена, Ю.Хейнонена и Г.В.Обатнина. Helsinki. (Studia Russica Helsingiensia, V)
- Белозерская-Булгакова Л. 1989 Воспоминания. Москва.
- Булгаков М. 1988 Воспоминания о Михаиле Булгакове/ Под ред. Е.С.Булгаковой и С.А.Ляндреса. Москва.
- Горький М. 1968 М.Горький о детской литературе/ Под ред. Н.Б.Медведевой. Москва.

¹⁹ Тема "Булгаков и психоанализ" многообещающе затронута в монографии Александра Эткинды "Эрос невозможного: История психоанализа в России" (СПб.: Медуза, 1993. С.342-376).

- Дневник 1990 Дневник Елены Булгаковой/ Под ред. В.Лосева и Л.Яновской.
Москва.
- Земская Е. 1988 Театр в жизни молодого Булгакова.- М.А.Булгаков - дра-
матург и художественная культура его времени/ Под ред. А.А.Нинова.
Москва.
- Кройчик Л. 1969 Булгаков-фельетонист “Гудка”// Вопросы журналистики.
Воронеж.
- Райт А.К. 1981 Михаил Булгаков: “Курс истории СССР”: (Выписки из чер-
новика)// Новый журнал. 143.
- Ржевский Л. 1987 Коммунизм - это молодость мира// Синтаксис. 17, 3-80.
- Тороп П. 1996 Тотальный перевод. Тарту.
- Шкловский В. 1928 Гамбургский счет. Ленинград.
- Шкловский В. 1966 Старое и новое. Книга статей о детской литературе.
Москва.
- Even-Zohar I. 1990 Polysystem Studies// Poetics Today. Vol.11.b1.

РОМАН М.БУЛГАКОВА "МАСТЕР И МАРГАРИТА": ДИАЛОГИЧЕСКОЕ СЛОВО В РОМАНЕ

Ирина Белобровцева, Светлана Кульюс (Таллинн)

Особенности диалогической речи в романе так же разнятся в двух сюжетных линиях - московской и ершалаимской, как и все прочие литературные приемы, сюжетные ходы и т.п. Ритмизованная и отчасти аллитерированная проза с ее размеренным, торжественным звучанием; краткость и афористичность высказываний основных персонажей ершалаимских глав - Иешуа, Пилата, Афрания; сама форма бесед-диалогов восходят к античности. Эта коннотация усилена тем, что в ершалаимских главах в любом разговоре участвует не более двух человек; если при этом присутствует кто-то еще, например, секретарь и Крысобой в сцене допроса Иешуа, то они выполняют вспомогательную роль, не принимая участия в собственно диалоге. Тематика этих бесед постоянно включает темы жизни и смерти, решения своей и чужой судьбы, бремени ответственности, причем, как правило, диалог строится на столкновении полярных мнений, точек зрения, мировосприятий (таковы, например, диалоги Пилата и Иешуа, Пилата и Левия Матвея, Афрания и Низы, Пилата и Каифы).

Иная структура диалогического слова наблюдается в московском пласте "Мастера и Маргариты" (далее МиМ). Говоря об авторском слове в этой части романа, можно выделить несколько типов его использования. Наиболее редким предстает здесь "прямое интенциональное слово" (термин М.М.Бахтина), которое встречается в нескольких лирических обращениях к читателю и в начале 32-й главы. Свойственное романтизму, слово этого типа не пропущено через чужое сознание, в отличие от большинства других слов романа. В то же время сложные взаимоотношения фигур автора и повествователя/повествовательей задают алгоритм диалогичного романного слова.

В московских главах романа диалоги зачастую превращаются в какофонию и при этом разрушаются. Так, Булгаков либо вводит "ложный диалог" (термин М.М.Бахтина), либо оставляет за рамками диалога, на имплицитном уровне, подоплеку разговора, понятную читателям-современникам, которая на вербальном уровне создает впечатление диалога абсурда (по аналогии с выражением "театр абсурда"). Подтвердим это на некоторых примерах. "Ложный диалог" использован, например, в сцене беседы следствия со служащими Варьете на следующий день после сеанса Воланда:

"Афиши-то были? Были. Но за ночь их заклеили новыми, и теперь ни одной нет, хоть убей! Откуда взялся этот маг-то самый? А кто ж его знает. Стало быть с ним заключали договор? - Надо полагать,- отвечал взволнованный Василий Степанович. <...> Как фамилия-то этого мага? Василий Степанович не знает, он не был вчера на сеансе. Капельдинеры не знают, билетная кассирша морщила лоб, морщила, думала, думала, наконец сказала:

- Во... Кажись, Воланд. А может быть, и не Воланд? Может быть, и не Воланд. Может быть, Фаланд" (181*).

Отмечая, что "ниточка то и дело рвалась в руках следствия", автор конструирует диалог, в котором на все вопросы даны ответы, никак недвигающие участников диалога к цели, не проясняющие события, которое нуждается в объяснении, но, напротив, неясность всячески усугубляется и укрепляется в сознании участников диалога.

В роман введено множество диалогов, построенных таким образом, что ответная реплика не является ответом на поставленный вопрос:

"Свободна машина? - изумленно кашлянув, спросил Василий Степанович.

- Деньги покажите,- со злобой ответил шофер, не глядя на пассажира" (182).

Подобный тип общения должен был бы привести к отсутствию акта коммуникации, к непониманию собеседниками друг друга, однако и в цитированном эпизоде, и в ряде аналогичных ему персонажи парадоксальным образом приходят к взаимопониманию, что позволяет считать такой диалог абсурда нормой описываемого мира. Более того, нередко диалог претерпевает коренные структурные изменения и обретает облик "одностороннего диалога" (термин В.В.Виноградова). Такой диалог, как правило, вводится в повествование с целью изображения какого-то особого персонажа (создатель термина приводит в пример рассказ Е.Зозули, героиней которого была глухонемая девушка) либо для некоторого затемнения смысла происходящего - так, односторонний диалог, воспроизводящий телефонный разговор, позволяет лишь угадывать реплики второго участника диалога, которого мы не слышим. Введение в текст одностороннего диалога подразумевает угадывание и воспроизведение в сознании читателя/зрителя всей динамики сюжета.

В драме введение одностороннего диалога осложнено еще и тем, что "будучи "устным", данным в проекции звучания, он должен иметь известную психологическую (например, в виде изображения патологических состояний, галлюцинаций), мистическую ("видения" и т.п.) или даже "культурно-исто-

* Роман "Мастер и Маргарита" цитируется по изданию: М.Булгаков. Собрание сочинений в пяти томах. Т.5. М., 1990 с указанием страницы в скобках после цитаты.

рическую", бытовую мотивировку (разговор по телефону и т.п.)" (Виноградов 1980: 79).

Односторонний диалог в МиМ введен автором, прославившимся своими драматическими произведениями. В описании действий, жестов и мимики одного из участников одностороннего диалога Булгаков восстанавливает отсутствующий в прозаическом повествовании визуальный ряд, который у него в данном случае служит заменой вербального:

"Могу ли я видеть председателя правления? - вежливо осведомился экономист-плановик <...> Этот, казалось бы, простенький вопрос почему-то расстроил сидящего, так что он даже изменился в лице. Кося в тревоге глазами, он пробормотал невнятно, что председателя нету.

- Он на квартире у себя? - спросил Поплавский. - У меня срочнейшее дело.

Сидящий ответил опять-таки очень несвязно. Но все-таки можно было догадаться, что председателя на квартире нету.

- А когда он будет?

Сидящий ничего не ответил на это и с какою-то тоской поглядел в окно.

"Ага!" - сказал сам себе умный Поплавский..." (192).

В этом диалоге смысл двух ответных реплик члена правления жилищного кооператива не воспроизводится, но они описаны автором и характеризуются как невнятные, зато наиболее понятной собеседнику оказывается одна отсутствующая реплика, место которой занимает выразительная мимика ("с какою-то тоской поглядел в окно").

Отсутствие ответных реплик не вызывает ни повторения вопросов, ни дополнений - движение диалога не замедляется. Это может означать в одном случае избыточность вопроса или ответа, в другом - потрясенное состояние участника диалога. Обе эти возможности присутствуют в тексте булгаковского романа, например, в сцене прихода Поплавского в квартиру 50. Диалог между ним и Коровьевым, начавшись вполне традиционно, включает избыточный вопрос "Простите, вы были другом моего покойного Миши?", так и не получающий ответа, видимо, потому что персонажи демонологической линии подводят к ответу на вопрос об их сущности самого Поплавского. Именно этим обстоятельством можно объяснить вначале полную утрату Поплавским дара речи "Поплавский не дал никакого ответа" (194) на вопросы кота, а на вопрос Аззелло "Поплавский, <...> надеюсь, все уже понятно?" (194) он отвечает только жестом - кивком головы.

Одним из возможных нарушений традиционного диалога является в романе "перенос" реплики - ситуация, когда на вопрос вместо участника диалога отвечает кто-либо другой. В сцене прихода к Воланду буфетчика Варьете

последний пытается замять ответ на "неделикатный" вопрос о его сбережениях, диалог, однако, продолжается, потому что точную сумму называет "треснувший голос из соседней комнаты" (читай: Коровьев). Он же дает истинный ответ на следующий вопрос Сатаны "Вы когда умрете?", в то время как буфетчик пытается ответить на него, не выходя за пределы обыденного позитивистского сознания: "Это никому не известно и никого не касается" (203).

Односторонним можно считать диалог, один из участников которого и не рассчитывает на вербальный ответ. Таково, например, обращение Никанора Босого к домработнице Берлиоза и Лиходеева после того, как ему не открыли дверь на несколько звонков. Здесь сама формулировка вопроса не подразумевает ответа: "Эй, домработница! - прокричал Никанор Иванович в полутемной передней. - Как тебя? Груня, что ли? Тебя нету?" (94).

Итак, диалог в московском сюжете романа утрачивает свои исконные качества: понимание происходит вне вербального ряда, вопросы и реплики зачастую лишены соответствия, структура диалога постоянно разрушается, то тяготея к одностороннему или к ложному диалогу, то образуя некий полилог. Разрушение диалога как средства общения служит одной из существенных характеристик московского мира как построенного на обломках связей между людьми, на невозможности понять друг друга при внешнем соблюдении правил общения и понимании в процессе диалога абсурда. По структуре диалога московский пласт романа резко противостоит ершалаимскому, где не только сохранена классическая структура диалога, но даже односторонний диалог, в частности обращение Левия Матвея к Богу, удостаивается не вербального, но все же ответа.

Однако диалогичное слово у Булгакова получает особое значение не столько на уровне текста, сколько на экстратекстовом уровне. Именно там мы сталкиваемся с наличием в МиМ взаимодействия слова с чужим словом, механизм которого был выделен и описан М.М.Бахтиным в приложении к творчеству Ф.Достоевского. Объясняя структуру диалогизированного слова у Достоевского, Бахтин находит его в пределах самосознания героя: "Только власть в этом сознании захватило вселившееся в него чужое слово" (Бахтин 1994: 114). Сходным образом, хотя и с некоторыми существенными поправками, можно охарактеризовать и диалогичное слово в романе Булгакова. Большинству булгаковских персонажей присуще самосознание не индивида, а коллектива. Отсюда характерное для подобного состояния мыслеизъявление от лица некоего сообщества, зафиксированное в советской литературе как эталон, например, у поэтов Пролеткульта и как объект сатиры, например, в романе Е.Замятина. Выше отмечалось использование личного местоимения первого лица множественного числа в речи повествователя, но прежде всего

этим типом мышления Булгаков наделяет в романе литераторов: "- Не надо, товарищи, завидовать. Дач всего двадцать две, и строится еще только семь, а нас в Массолите три тысячи. <...> что же делать? Естественно, что дачи получили наиболее талантливые из нас..." (59).

То же повторено и в несобственно-прямой речи, выражающей мысли посетителей ресторана Дома Грибоедова: "Да, погиб, погиб... Но *мы-то* ведь живы! Да, взметнулась волна горя, но подержалась, подержалась и стала спадать, и кой-кто уже вернулся к своему столику и - сперва украдкой, а потом и в открытую - выпил водочки и закусил. В самом деле, не проадавать же куриным котлетам де-воляй? Чем мы поможем Михаилу Александровичу? Тем, что голодные останемся? Да ведь мы-то живы!" (62).

Единство писательского сознания подтверждено у Булгакова, с одной стороны, говорящими фамилиями членов Массолита, а с другой, тем, что Мастер подчеркнуто дистанцируется от статуса писателя в разговоре с Бездомным и, не читая, заранее включает его стихи в единый корпус текстов, порожденных неким коллективным сознанием: "А вам что же, мои стихи не нравятся? - с любопытством спросил Иван.

- Ужасно не нравятся.

- А вы какие читали?

- Никаких я ваших стихов не читал! - нервно воскликнул посетитель.

- А как же вы говорите?

- Ну, что ж тут такого, - ответил гость, - как будто я других не читал?" (131).

В ранней редакции романа (названной при публикации "Главы, дописанные и переписанные в 1934-36 гг.") коллективное писательское сознание было даже надделено единым комплексом текстов с неизменно повторяющимися реалиями: "Про широкую реку, в которой прыгают караси, а кругом тучный край, про солнечный размах, про ветер, и полевую силу, и гармонь - писали?" (Булгаков 1992: 296). Вопреки мнению некоторых исследователей о В.Маяковском как прототипе Ивана Бездомного в ранней редакции, как видим, Булгаков вставляет его в обойму "крестьянских" поэтов 30-х гг., косвенно обозначая как время действия романа, так и направление, торжествующее в массовой поэзии тех лет.

Однако коллективное сознание распространяется не только на литераторов, охватывая почти всех персонажей московского сюжета. Именно этим объясняется невозможность ведения здесь диалога - в пределах одного сознания диалог возможен главным образом в случае моделирования сознания внутреннего оппонента. В МиМ есть и такой тип диалога - спор в сознании поэта Бездомного двух Иванов - "ветхого, прежнего" и нового, затронутого влиянием Воланда. Автор, впрочем, здесь же предлагает читателю

другую, вполне реалистическую мотивировку "раздвоения героя" (именно так названа глава 11-я, в которой Иван Бездомный ведет диалог в пределах своего самосознания) его душевной болезнью (см. об этом Pittman 1991).

Характеризуя коллективное самосознание, Булгаков много места уделяет роли личности в этом обществе, делая акцент на незначительности, заменяемости отдельного человека. Сатирическая тональность романа не может скрыть интенции писателя изобразить общество, где человек низведен на уровень винтика. В этом плане характерны не только замечания о дальнейшей судьбе персонажей, где замена одних другими не влечет за собой никаких серьезных изменений (именно так можно трактовать назначение Лиходеева директором ростовского гастронома, Могарыча - финдиректором Варьете на место Римского, а Семплеярова заведующим грибнозаготовочным пунктом; в этом же ряду стоит мгновенная замена Берлиоза его заместителем Желдыбиным и коррелирующие с ней рассуждения Ивана Бездомного в клинике, вызывающие прямую ассоциацию с несобственно-прямой речью ресторанных посетителей: "Важное, в самом деле происшествие - редактора журнала задавило! Да что от этого, журнал, что ли, закроется? <...> Ну, будет другой редактор, и даже, может быть, еще красноречивей прежнего" (115; ср.: сталинское "незаменимых людей не бывает"), но и судьба главных героев романа не отделена от всех остальных - смерть Мастера проходит почти незамеченной и необъяснимой.

Однако сам мастер ясно ощущает свою индивидуальность, свою противопоставленность именно коллективному сознанию: в противовес писателям он - мастер; говоря о критиках романа, он наделяет их всех едиными чувствами: "Мне все казалось,- и я не мог от этого отделаться, что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что ярость их вызывается именно этим" (142). И если порой булгаковский герой не отдает себе отчет в этом, то автор настаивает на полном понимании друг друга людьми коллективного сознания, живущими по одним законам. К этому ряду явлений относится, например, удивление Мастера по поводу особого таланта Алоизия Могарыча, который может выглядеть чудом только для удаленного от реальности Мастера. В действительности же мы имеем дело с классическим проявлением коллективного сознания, причем сознания, подчиненного "чужому слову".

Но и в этом плане роман Булгакова отличается необычайное своеобразие, которое, может быть, ярче всего проявляется на фоне психологических произведений Достоевского. У последнего "чужое слово" - это слово другого человека, зависимость от него - это "зависимость от чужого сознания, <...> неспособность успокоиться на собственном самоопределении" (Бахтин 1994: 126). Диалогическое слово Достоевского во многом, как показал М.М.Бахтин,

выстраивается на диалоге героя с "чужим сознанием", предвосхищении его реплик и нежелании уступить ему. В булгаковском романе "чужое слово" так же не индивидуализировано, как и сознание персонажей. Это "чужое слово" довлеет коллективному сознанию, оно управляет им, создав, во-первых, систему "внутренней цензуры", а во-вторых, глубоко внедренный в коллективное сознание образ вездесущей организации, карающей, и милующей, и вообще организующей жизнь. По своим функциям эта организация вполне заменяет коллективному сознанию Бога, отвергнутого советским режимом, она и выстроена во многом по религиозным принципам.

Показательно, что в МиМ эта организация не имеет названия, и ее постоянное присутствие в жизни людей находит выражение в безличной форме глаголов: "Его быстро разъясят"(46); "Пусть там разбирают" (108), "ко мне в окно постучали" (145); может проявляться в виде определенных материальных знаков - например, сургучной печати на двери комнаты Берлиоза. Эти обозначения напоминают прием табуирования: "<...> необходимым оказывается также не называть тот жуткий предмет, на который упало "табу"" (Ортега-и-Гассет 1991: 249).

Между тем даже неназванная, эта сила безошибочно осознается людьми коллективного самосознания через связанные с ней детали и знаки: при одном взгляде на неожиданных визитеров "побелел и Никанор Иванович и поднялся"; при этом Босой мгновенно понимает, с кем имеет дело, хотя Булгаков нарочито оговаривает гражданскую одежду визитеров: "<...> первый, который был в белой косоворотке" (100), снимая упоминание о форме с темно-малиновой нашивкой, в которой один из вошедших фигурировал в редакции 1932-36 гг. ("Великий канцлер") и в главах, дописанных и переписанных в 1934-36 гг. Мысли Лиходеева при виде опечатанной двери принимают вполне однонаправленный характер - он с ужасом вспоминает о каком-то легкомысленном разговоре с Берлиозом; Маргарита спугивает гостя, пришедшего к Могарычу, известием о его аресте и вопросом о фамилии гостя.

Эвфемизм "милиция" последовательно занимает место присутствовавшего в более ранних редакциях романа ГПУ (например, в сцене разговора Ивана Бездомного со Стравинским - Булгаков 1992: 105; в его же разговоре с швейцаром - Булгаков 1992: 45). По мере разрастания этой организации, усиления ее роли в обществе Булгаков переводил в подтекст все больше связанных с ней реалий, изымал целые эпизоды, изображавшие сервиллизм москвичей, например, мысли Варенухи о том, как "там", в учреждении, куда посылает его с телеграммами Римский, встретят его рассказ: "Там, конечно, крайне заинтересуются, зазвучит фамилия Варенухи: "Садитесь, товарищ Варенуха... Так вы полагаете, товарищ Варенуха?.." Интересно (по-человечески говоря) возбудить дело и быть участником в его расследовании.

"Варенуха свой парень", "Варенуху знаем" (Булгаков 1992: 76; вариант 279). (Отметим попутно, что в этой более ранней редакции романа 1932-36 гг., где вместо Ялты Лиходеев брошен во Владикавказ, угрозыск, фигурирующий в окончательном тексте, также табуирован и имеет более определенный, вездесущий и зловещий вид - это учреждение вообще не нуждается в названии, и его сотрудник называет себя просто и весомо: "Молнируйте Владикавказ помощнику начальника Масловскому" - Булгаков 1992: 76).

Нормы и уклад жизни, свойственные в романе москвичам, во многом определяются "одним из московских учреждений", в котором безошибочно узнавалось ГПУ. Коллективное самосознание выстраивается Булгаковым на диалоге, и этот диалог имеет особую природу: в нем постоянно присутствует "чужое слово". Не проявляясь в репликах, существуя в имплицитном слое романа, "чужое слово" заставляет персонажей жить с оглядкой на то, "как нужно" говорить. Оно является причиной хронического страха, который намного сильнее всех остальных чувств - пусть с иронией, но именно так изображает автор чувства жены Семплеярова во время телефонного разговора ее мужа с ГПУ: "Супруга его, на эти мгновения забывшая все омерзительные преступления против верности, в которых несчастный Аркадий Аполлонович был уличен, с испуганным видом высовывалась в дверь коридора, тыкала туфлей в воздух и шептала: - Туфлю надень, туфлю... Ноги простудишь" (323). Еще упоминавшееся в ранних редакциях слово "ГПУ" магически действовало на персонажей-обывателей: только что избивавший Бездомного дворник "выпустил Иванушку, на колени стал и сказал: - Прости, Христа ради, распятого же за нас при Понтийском Пилате..." (Булгаков 1992: 244). Само название этого учреждения способно запугать людей и вынудить их к повиновению. Так, в лживом рассказе Варенухи о пьяных проделках Лиходеева фигурирует "угроза арестовать граждан, пытавшихся прекратить Степины паскудства" (151), иными словами, Лиходеев, зная вседозволенность этой организации, якобы выдает себя за сотрудника ГПУ.

Еще одной характеристикой ГПУ может служить то обстоятельство, что аналогичный страх овладевает персонажами романа при встрече с Воландом и членами его свиты: страх пронизывает Римского, едва он чувствует запах гниловатой сырости, а затем появляется вампир Варенуха; "маленький" Азazelло доводит до смертного страха Поплавского своим клыком, ножом и кривым глазом; "самое страшное из всего, что приключилось с Варенухой" (112), - это явление Геллы. При этом в сознании москвичей не раз происходит показательная подмена ГПУ дьяволом и его подручными (когда из квартиры 50 начинают исчезать люди, домработница Анфиса "так напрямик и заявила очень расстроенной Анне Францевне, что это колдовство и что она прекрасно знает, кто утащил и жильца и милиционера, только к ночи не хочет говорить"

(75). Ужас овладевает Римским, который мучается загадкой пребывания в Ялте Лиходеева. Маргарита принимает Аззелло за агента ГПУ, который прислан арестовать ее, причем в редакции 1932-36 гг. демон, носящий имя Фиелло, спешит успокоить ее: "Ах, нет, нет.<...> вам не угрожает никакой арест, я не агент" (Булгаков 1992: 138). Тем не менее, его осведомленность в делах Маргариты пугает ее, и она находит этому лишь одно возможное объяснение - причастность собеседника к деятельности ГПУ. Булгаков нарочито сталкивает воздействие карательных органов и персонажей демонологической линии и обнаруживает одинаковую реакцию страха.

Обнаруживаемое им сходство нельзя не интерпретировать как сознательное стремление вызвать ассоциацию с романом Ф.Достоевского "Бесы", а во-вторых, указать на особое, близкое к эзотерическому, восприятие "коллективным сознанием" всего связанного с советскими карательными органами. Впрочем, последнее утверждение нуждается в отдельном исследовании, которое неизбежно вывело бы нас за рамки настоящей работы.

В пределах же интересующей нас темы диалогичности романного слова можно с уверенностью сказать, что на экстратекстовом уровне Булгаков сталкивает два явления: "коллективное сознание" его современников, многие параметры которого унифицированы (причем даже те, которые по определению требуют яркого индивидуального начала, как, например, творчество), и, с другой стороны, определяющее для данного сознания "чужое слово", отождествленное автором романа с воздействием на рядового обывателя тоталитарно-государственной системы, в особенности карательных органов. Отчетливое понимание жизненного уклада и образа мысли, которые навязывает эта система, порождает в людях страх нарушить неписанные правила, постоянную оглядку, самоуничтожение и готовность в любую минуту подвергнуться аресту, лишению свободы, каре. Это "чужое слово" не проявляется на вербальном уровне в виде свода каких-либо поведенческих установок, но существует в романе имплицитно, без слов понятное всем и вызывающее у всех однозначную реакцию.

Подвергаясь воздействию этого "чужого слова", "коллективное сознание" изначально деформировано, подчинено, поправлено вседозволенностью карательных органов. В таком случае диалог и не подразумевается, скорее мы имеем дело с послушными марионетками. Проявляясь таким образом на экстратекстовом уровне, иллюзорная диалогичность текста определенным способом выражается и в диалогах московского сюжета МиМ, где зачастую оказывается несостоятельным само понятие диалога, поскольку он превращается в "ложный диалог", односторонний диалог, полилог и т.п.

Литература

- Бахтин М.М. 1994. Проблемы творчества Достоевского. Москва.
- Булгаков М. 1990. Собрание сочинений в пяти томах. Т.5. Москва.
- Булгаков М. 1992. Великий канцлер. Москва.
- Виноградов В.В. 1980. Язык литературно-художественного произведения. In: О языке художественной прозы. Москва, 57-97.
- Ортега-и-Гассет Х. 1991. Дегуманизация искусства. In: Самосознание европейской культуры XX века. Москва, 230-263.
- Pittman R.H. 1991. The Writer's Divided Self in Bulgakov's 'The Master and Margarita'. Oxford.

ПОЛЕМИКА

К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА РОМАНА "МАСТЕР И МАРГАРИТА"

Альфред Барков (Киев)

Отождествление понятия структуры произведения с его содержанием стало аксиомой. Такое представление не является пока финитным и допускает двусмысленное толкование. С одной стороны, "структурный анализ" подразумевает научный подход с применением четко структурированных понятий; поскольку они строго не определены (в разделе "Фабула и сюжет" трехтомной "Теории литературы" В.В. Кожин привлекает к построениям метафоры, а это в науке недопустимо), они не поддаются использованию в качестве инструмента для вскрытия внутреннего кода произведения.

С другой стороны, понятие "содержание произведения" психологически воспринимается более комфортно, поскольку жизненный опыт подсказывает, что с определением содержания произведений в диапазоне от "Муму" до "Войны и мира" проблем не возникает даже у тех, кто не имеет никакого понятия о фабуле, сюжете и композиции. Понятно, что в борьбе этих противоречивых факторов в невинном на первый взгляд "тождестве" победу одерживает "содержание" в ущерб "структуре": за основу берется содержание "каким оно должно быть", к нему в лучшем случае на живую нитку пристегивается "теоретическая база", хотя чаще обходятся и без этого; толкованием содержания произведения занимаются и критики, и журналисты, и просто любители, разумеется, без упоминаний об элементах структуры: одни - потому что когда-то все это "сдали" и себе ничего не оставили, другие - потому что никогда об этом не слышали.

Препятствием в разработке единой методологической концепции поэтики является догма, гласящая, что в литературоведении, оперирующем относительными категориями, получение выводов с фактологической структурой в принципе невозможно; однако это противоречит тысячелетнему опыту смежных наук, успешно оперирующих этими же понятиями (например, правовые науки). Деление наук на "точные" и "гуманитарные" по принципу "доказуемости" в корне ошибочно: там, где нет диалектической относительности, точной науки быть не может: методику точного доказательства (даже в математике!) может дать только диалектика. Или: любая отрасль познания не

может быть отнесена к науке, если она допускает возможность неоднозначности выводов своих построений (случай литературоведения).

Оппоненты упрекают меня в том, что-де "выводы автора в отношении содержания романа сформулированы излишне категорично". Но у науки есть только одна цель - установление фактов, а факт категория финитная, то есть, предельно категоричная. Другой основной аргумент - "точные" науки с филологией сравнимы быть не могут, поскольку здесь - "образное мышление". В этом утверждении содержится целый ряд софизмов. Во-первых, занимающие такую позицию литературоведы (имею в виду ученых, не публицистов) необоснованно приписывают своей методологии свойства, характерные для творческой манеры поэтов. Без специфического арсенала строгих научных средств литературоведение - не наука, а дублер публицистики. Во-вторых, "образность мышления" не есть качество, присущее только литературе; это - фундаментальное свойство всего живого, воспринимающего окружающий мир исключительно в виде образов. В-третьих, исходя из аксиологических построений М.М. Бахтина, всякий образ как продукт эстетической оценки обладает финитными свойствами (качествами факта), мы оперируем им как знаком. Если посмотреть на проблему с позиции работ Ю.М. Лотмана по семиотике, то придется признать, что всякая система образов как часть структуры произведения является знаковой системой со всеми вытекающими из этого выводами. Предельно обобщив, можно сказать, что жизнь всей фауны возможна только благодаря способности индивида, постоянно обрабатывая в подсознании относительные понятия на уровне образов, превращать их в знаки - только знак может вызвать рефлекторную реакцию на опасность, а это - главное условие выживания. И при переходе улицы на красный свет, и при чтении романа наш мозг работает в одинаковом режиме - эстетической оценки относительных понятий и перевода их в знаки (относительность - оценка (образ) - знак - реакция).

Поскольку подход к анализу со стороны заранее определенного "содержания" ("импрессивной эстетики (формализма)" - по Бахтину) не дает положительных результатов, возникает вопрос об использовании разработанных Ю.М. Лотманом перспективных положений о художественном произведении как самодостаточной информационной системе с внутренним кодированием (Лотман 1970). Естественно, что поиск входа в эту систему должен осуществляться только через понятия структуры произведения - без привлечения "квазигенетических обобщений истории литературы", против чего выступал М.М. Бахтин (Бахтин 1994: 96). Однако методологический и понятийный аппарат теории литературы недостаточно структурирован для того, чтобы обеспечить решение такой задачи. Методика силлогических построений применительно к вопросам филологии изложена мною ранее

(Барков 1996), поэтому остановлюсь на структурных особенностях произведений того класса, к которому принадлежит "Мастер и Маргарита".

Проблема выявления структуры этого романа носит многоуровневый характер. Некоторые исследователи относят его к жанру мениппеи и, естественно, к эпосу, поскольку под признаки лирики и драмы оно явно не подпадает, а теория литературы числит только эти три рода. Напомню, что основным структурным критерием отнесения произведения к одному из трех родов является позиция рассказчика: в эпосе она бесконечно удалена от повествуемых событий и предельно объективирована; в лирике, наоборот, позиция повествователя максимально сближена с позицией героя, повествование ведется изнутри образа. В драме повествование как композиционное средство отсутствует вообще. Казалось бы, такое четкое и освященное веками деление охватывает все возможные варианты ведения повествования, исключая саму возможность постановки вопроса о существовании четвертого рода литературы.

Однако структурный анализ мениппеи показал, что она не может быть охарактеризована как жанр; по способу ведения повествования и по характеру внутренней структуры это - четвертый род литературы, в котором существует большое количество жанров - от бытовой мениппеи до таких "больших форм", как "Евгений Онегин" и "Мастер и Маргарита". Введение в любую пьесу внешнего рассказчика - в явном или завуалированном виде - выводит ее из семантического ряда драмы и переводит в мениппею.

При анализе структуры мениппеи вопрос о различиях между фабулой и сюжетом приобретает исключительную принципиальную важность, а он до настоящего времени достаточно запутан теоретиками (например, В.В. Кожиновым за основу вообще взяты неверные посылки). Впрочем, когда приходится иметь дело с таким эпическим произведением, как "Война и мир", этот вопрос остро не стоит. Но в любой мениппее фабула буквально вывернута наизнанку: в том виде, как мы ее воспринимаем, она не является фабулой произведения вообще; это - фабула вставной новеллы, своеобразный сюжетный ход рассказчика, фабула его "сказа", а основной фабулой (авторской) является та, в которой описывается процесс ведения самого повествования. Более того, на основе этой "вывернутой" фабулы образуется минимум два-три полномасштабных сюжета (то есть, охватывающих весь текст сказа и не являющихся ни "сюжетными линиями", ни "прочтениями"), чего не бывает в эпосе.

Положение усугубляется тем, что на основной ("авторской") фабуле тоже образуется независимый сюжет, который целиком охватывает корпус уже всего произведения (сам сказ и описание процесса его ведения). Здесь принципиальное отличие от эпоса заключается в том, что система образов

мениппеи формируется совершенно иначе: на самом верхнем уровне, где образуется завершающая эстетическая форма всего произведения, в диалогическое взаимодействие вступают не образы персонажей, а 3 - 5 автономных образов всего произведения, то есть, все сюжеты, образованные на двух фабулах.

Третье принципиальное отличие мениппеи от эпоса: здесь главным композиционным средством является особый персонаж - рассказчик, которому автор делегирует очень широкие полномочия - от формирования образов персонажей и сюжетов "вывернутой" фабулы до сведения всех сюжетов в единую завершающую эстетическую форму, которой за отсутствием прецедентов даю название: "метасюжет".

Основная трудность в "расшифровке" смысла художественной мениппеи заключается в особых психологических характеристиках этого персонажа: автор произведения наделяет его особой интенцией, которая направлена против интенции автора. То есть, автор как бы стремится наиболее ясным образом довести до читателя идейную нагрузку своего произведения, но в этом ему постоянно мешает рассказчик, который в силу специфики своей психологии ведет повествование таким образом, чтобы создать у читателя искаженное представление о произведении и его героях. Поэтому анализ структуры любой мениппеи следует начинать с выявления этого персонажа, его психологических характеристик, позиции, с которой он ведет свое повествования, и уже с учетом всех этих моментов давать эстетическую оценку каждого образа, автономного сюжета и всего произведения в целом. Правда, хотя автор и делегирует рассказчику основные свои полномочия в отношении композиции, он все же оставляет за собой право давать читателю намеки (в рамках "своей" фабулы) не только о его наличии в корпусе произведения, но и о его функциях. Вот один из примеров того, как это делается.

"Стыкуя" 18-ю и 19-ю главы употреблением идентичной фразы "За мной, читатель!", рассказчик (не Булгаков!) одновременно с этим искусственно разрывает роман на две части. Его комментарий в завершающем 18-ю главу абзаце: "Что дальше происходило диковинного в Москве в эту ночь, мы не знаем и доискиваться, конечно, не станем, тем более что настает пора переходить нам ко второй части этого правдивого повествования. За мной, читатель!" переводит последовавшие за этим слова "Часть вторая" из категории внетекстовых в то, что применительно к "Евгению Онегину" обозначено Ю.М. Лотманом как "метаструктура". Характеристика рассказчиком содержания 18-й главы (в ней повествуется о всякой невероятной чертовщине) как "правдивого повествования" сигнализирует о том, что "вторая часть" повествования будет такой же "правдивой". А там - "верная, вечная" любовь Мастера и Маргариты. То есть, здесь Булгаков не только демонстрирует на-

личие персонажа, который вмешивается в формирование структуры вплоть до архитектоники, но и раскрывает перед читателем его скрытую, глумливую позицию в отношении даваемых им же характеристик. Уже одного этого момента вполне достаточно для того, чтобы читатель воспринимал все характеристики с учетом ехидства этого персонажа.

Вот, описывая сцену отравления вином Мастера и Маргариты, рассказчик проговаривается: "Лицо покойной посветлело и, наконец, смягчилось, и оскал ее стал не хищным". Сама форма этого жуткого повествования, маскируемого элементами позитивизма, расслабляет внимание читателя. И хотя оказывается, что незадолго до этого Мастера целовала женщина с хищным оскалом, что этот оскал был у нее всегда, что она стала "светлой" только превратившись в труп, что все описанные до этого рассказчиком ее земные поступки подлежат переоценке, действия рассказчика, умело манипулирующего психологией читателя, блокируют сознание, не дают читателю представить истинную жуткую картину: темное, жесткое лицо ведьмы с хищным оскалом приближается с поцелуем к его, читателя, лицу; ужас ситуации усугубляется тем, что это темное лицо и оскал принадлежат молодой обнаженной женщине с прекрасным "светящимся" телом, на описание которого рассказчик перед этим не поспешил. И только осознав это, читатель начинает понимать, почему Мастер, оставшись с возлюбленной наедине после долгой разлуки, вместо того, чтобы принять ванну, предпочел завалиться спать, а наутро уселся с Маргаритой пить коньяк, даже не потрудившись умыться свое мурло и сменить больничные кальсоны хотя бы на свежую пару. До читателя доходит, что его мистифицируют; он начинает припоминать, что в кальсонах принято пить разве что "бормотуху", а не коньяк; что "вышвенные" образы как Мастера, так и Маргариты - химерное порождение глумления рассказчика над всем тем, о чем он так выпендрено повествует.

Эта ехидная позиция рассказчика как раз и характеризует композиционный прием, который делает мениппею тем, чем она есть на самом деле - четвертым родом литературы со сложной внутренней структурой. Но чтобы показать эту структуру не через метафорические описания, а в строгих рамках научных понятий и определений, необходимо эти строгие определения иметь. А они применительно к теории литературы пока не разработаны.

Любая отрасль науки начинает свою деятельность по установлению фактов с разработки стройного методологического аппарата, одним из основных критериев наличия которого служит единая система параметров, через которые оцениваются и объясняются все исследуемые явления. Для физики, например, во всем ее диапазоне от субатомарных частиц до объектов космического масштаба хватило четырех таких параметров (сантиметр, грамм, секунда, единичный заряд электрона). Если у какой-то отрасли науки все опре-

деления не выражены через нечто подобное, то такая наука заведомо лишена возможности предсказывать, а это - один из главных критериев оценки истинности (научности) выводов ("объяснительно-предсказательные свойства", "непротиворечивость").

Многую предложена концепция теории литературы (поэтики), без которой все построения будут в очередной раз сведены к ничему не доказывающим метафорам. В качестве отправных приняты следующие положения:

1) четкое определение структуры любого понятия возможно лишь при условии выявления того семантического ряда, к которому оно принадлежит;

2) в основу описания структуры всех понятий должен быть заложен единый универсальный параметр.

В качестве такого параметра для описания явлений поэтики принимаю аксиологическую концепцию внутренней структуры образа (по Бахтину), устанавливающую соподчиненность аксиологической триады: эстетика как оценка совокупности фактологической и этической составляющих объекта. Структура любого образа включает в себя познавательную часть ("голая действительность") и этическую составляющую, без которой никакая оценка, как и появление в нашем сознании образа, невозможны. Коротко, только в пределах минимально необходимого для целей данной работы:

а) семантический ряд фабулы (фактологический): персонажи, их этически не окрашенные действия, названия предметов и объектов только в их лингвистическом значении; их совокупность - фабула, не имеющая никакого реального смысла, поскольку отсутствует этическое наполнение ее элементов;

б) семантический ряд сюжета: этически окрашенное действие становится поступком (образом поступка); совершивший его персонаж обретает свойства образа; предметы и объекты, как только становится понятно их значение в повествовании, обретают свойства образов; вся совокупность образов вступает между собой в диалектическое взаимодействие, образуя сюжет с информационным объемом, превышающим сумму составляющих его элементов; в такой интерпретации сюжет может рассматриваться как образ всего произведения, то есть, как его завершающая эстетическая форма.

Известно, что художественное произведение обладает диалектической амбивалентностью: не отражая элементов реальной жизни и являясь фикцией, выдумкой автора, оно представляет собой объективную реальность. Теперь это описательное определение можно структурировать: носителями и выразителями этой диалектической противоречивости являются фабула и сюжет как две составляющие содержания; фабула - это то, что фиктивно, выдуманно, что не соответствует реалиям жизни (персонажи, ситуации); сюжет - то, что отражать ничего не может кроме как самое себя; это - объективная реаль-

ность, сотворенная художником. Сюжет потому только и является объективной реальностью, что построен на образах, он сам является образом произведения; а всякий образ физиологически воспринимается как объективная реальность - будь то образ гор, голубого неба, внезапного визга тормозов при переходе на красный свет, героя романа с нависшей над ним опасностью или самого романа. В такой интерпретации сюжет предстает в одном ряду с творениями Бога (или Природы), которые самодостаточны и не являются ничьим отражением.

в) композиция: совокупность художественных средств, с помощью которых элементы первого семантического ряда превращаются в элементы второго - систему образов (т.е., на основе фабулы образуется сюжет). Отсюда следует, что любой перекося в восприятии элементов композиции деформирует образную систему, то есть, завершающую эстетическую форму всего произведения. Для эпических произведений, в которых повествование объективировано, это не вызовет драматических последствий, а лишь появление "прочтений" в рамках авторской акцентуализации - в зависимости от собственных этических контекстов читателя.

Иначе дело обстоит с мениппеями, в которых основным композиционным средством является скрытая интенция рассказчика, противоположная интенции автора. Рассказчик не только рассказывает, но и обманывает читателя, доводя до него различными приемами ложное этическое наполнение элементов фабулы. Поэтому в сознании читателя, не заметившего позиции рассказчика, возникает ложный сюжет - ложная эстетическая форма всего произведения. Он воспринимает "Мастера и Маргариту" как добротное сработанное произведение в духе соцреализма, эдакую оптимистическую трагедию с хэппи эндом, которого в романе нет. Но рассказчик, описывая гибель Москвы, сумел так подобрать слова, так затушевать этот факт другими обстоятельствами (что он делает на протяжении всего своего повествования), что ему удастся, ничего не соврав по форме, заставить читателя не заметить факты, ключевые для раскрытия смысла всего произведения.

Образование ложного сюжета - элемент авторской интенции в любой мениппее, и данный роман не исключение. То, чем мы восторгаемся вот уже тридцать лет - не более чем предусмотренный автором продукт мистификации. Каждой капле декларативно-положительного в образах героев рассказчик щедро противопоставляет опровержения, тонко маскируя их. И вот когда читатель начинает видеть, что его мистифицируют, он тут же сообщает, что если у дамы темное лицо, которое светлеет, только став лицом трупа, и если у нее постоянно на лице хищный оскал, то Мастер, наверное, был не так уж неправ, уклоняясь от ее назойливых ласк. Что же касается этики распития коньяка в обществе дамы, так ведь от нее же самой и зависит,

в каком виде ее партнер (назвать Мастера возлюбленным как-то рука не поднимается) сядет за стол. Раз позволяет, значит, не дама... С другой стороны, если Мастер, пусть по воле обстоятельств, попадает в ситуацию, когда никак не хочется возвращаться из психушки в объятия вот такой дамы, но все же оказывается объектом ее "верной, вечной" любви с хищным оскалом, то возникает вопрос: имеем ли мы дело с мужчиной или с безвольным манекеном?

Совокупность подобных моментов, вносящих новое этическое содержание в элементы фабулы, формирует у читателя совершенно иную систему образов - второй сюжет, образованный на той же самой фабуле. То есть, налицо два автономных сюжета, которые не являются "прочтениями", поскольку их образование объективно, оно входит в интенцию автора. Но главное даже не в этом, а в том, что второй, правдивый сюжет, вовсе не выключает из процесса образования завершающей эстетической формы тот первый, ложный: оба они, взаимодействуя, дают этическое наполнение еще одному сюжету, который образуется на основе основной (авторской) фабулы, в рамках которой описываются действия и интенция рассказчика. Характер этой интенции может быть выявлен только сопоставлением содержания ложного и истинного сюжетов, и только с учетом этой интенции образуется, наконец, завершающая эстетическая форма всего произведения - результирующий метасюжет, продукт взаимодействия минимум трех автономных сюжетов.

С точки зрения семиотики, преимущество мениппеи перед эпическим произведением заключается в том, что при одинаковом по объему материале информационная емкость такой системы значительно выше. Это объясняется тем, что в качестве элементов знаковой системы выступают не первичные образы персонажей и их поступков, а интегрированные, укрупненные системы образов - автономные сюжеты; при этом связующим звеном (композиционным элементом) является осознанная читателем интенция рассказчика ("почему он так делает"). В отличие от эпоса, формирование завершающей эстетической формы происходит не в плоскости одного сюжета, а в объемном пространстве, заключенном между двумя фабулами. Незначительный штрих в одном сюжете, еще один - в другом, плюс интенция рассказчика из третьего, и на незначительном объеме материала образуется емкий образ, на создание которого средствами эпоса потребовались бы целые тома.

Такая форма организации информационной системы предоставляет автору мениппеи дополнительные возможности не только для создания емких образов, но и для решения принципиально важной задачи: сохранения высокого уровня художественности при наличии дидактики, неизбежной в сатирических жанрах. Решение этой задачи достигается выводом "образа ав-

тора" (его сатирической интенции) за пределы основного сюжета - в сферу метасюжета; все повествование должно рассматриваться как вставная новелла, созданная не биографическим автором, выступающим в роли публикатора, а рассказчиком-персонажем.

Описать все грани романа романа "Мастер и Маргарита" невозможно не только в рамках этой статьи. Как указывал Ю.М. Лотман, минимальным объемом текста, в котором можно передать содержание художественного произведения со всеми контекстами, является сам его текст. Для мениппеи это утверждение еще более справедливо. Поэтому для получения дополнительной информации по вопросам семиотических аспектов текста этого романа могу только адресовать к другим своим работам (Барков 1996, Барков 1990, Барков 1994). Здесь же ограничусь вопросами использования рассказчика-персонажа как композиционного средства в формировании структуры. Во избежание путаницы вынужден сделать одно замечание принципиального характера.

После выхода в свет "Традиции мистификации" профессор Е.А.Земская обратила мое внимание на необходимость более четкого определения понятия "рассказчик-персонаж". Ввиду отсутствия в теоретической литературе четких разграничений между "рассказчиком" по Виноградову и "повествователем" по Бахтину, с благодарностью к Елене Андреевне за это и другие весьма ценные для этой работы замечания, вношу коррективы.

Дело в том, что рассказчик любой мениппеи - это не только композиционное средство, но и полноправный персонаж основной фабулы произведения, чисто литературная категория. Его не следует путать с повествователем из совершенно другого семантического ряда, эстетического. Сказ рассказчика ограничен рамками "вставной новеллы"; "бахтинский" повествователь в романе тоже есть, он знаками непосредственно не изображен, ему не соответствует никакой конкретный образ, но он повествует обо всем: и о чем пишет рассказчик, и как он пишет, и какой он плут, и в чем это проявляется, и какова скрытая интенция автора т.е., все то, что мы осознаем в рамках завершающей эстетической формы (метасюжета). Отождествлять эти два понятия - грубая теоретическая ошибка, которую приходится встречать на страницах булгаковедческих изданий и которая даже была одобрена рецензией Литинститута им. Горького на одну из монографий (Немцев 1991).

В русской словесности зачинателями традиции мениппеи "больших форм" были Пушкин и Гоголь, которые в переписке между собой называли категорию "рассказчик-персонаж" "ябедником". История литературы ошибочно датирует рождение такого типа персонажа 1830 годом (Болдинская осень, Белкин), в то время как Пушкин начал использовать это художественное средство раньше (1823 г. - "Евгений Онегин", 1827 г. - "Граф Нулин").

За счет включения в текст "Мастера и Маргариты" фактов и рефлексий, на основе фабулы сказа образован третий сюжет, в котором персонажи обретают черты образов конкретных исторических личностей. Этическое наполнение этих образов осуществляется различными путями, причем наибольший интерес представляют композиционные приемы, посредством которых насыщаются конкретными характеристиками образы Мастера и Маргариты, выписанные в первом, ложном сюжете подчеркнуто схематично; в прорисовке образа Мастера ни разу не использован такой характерный для творческой манеры Булгакова высокохудожественный прием, как показ реакции героя на окружающее сквозь призму его собственного видения (ср. с образом Пилата).

Оказывается, что одним из мощных источников наполнения "оболочек" образов глубоким этическим содержанием являются "ершалаимские главы". Для Мастера параллельным является не образ Иешуа, а Пилата - оба совершили предательство, и рассказчик подчеркивает этот параллелизм идентичной фразой, вложенной в уста Мастера и Пилата: "И ночью при луне мне нет покоя". Образ Маргариты наполняется через два источника - образы Иуды и шлюхи-сексота Низы. Например, при описании сцены убийства Иуды рассказчик сообщает: "Третий же присел на корточки возле убитого и заглянул ему в лицо. В тени оно представилось смотрящему белым, как мел, и каким-то одухотворенно красивым". В 30-й главе описывается этот же феномен с лицом трупа самой Маргариты; так через образ Иуды образу Маргариты придается истинное этическое наполнение.

О наличии параллелей между образами Низы и Маргариты я писал еще в 1990 году и позже. Казалось, что роман настолько уже изучен, что добавить к тезисам об inferнальности образа Маргариты, к тому, что она по заданию воландовской (ленинской) шайки окрутила Мастера (Горького), поставив его на службу Системе, что она предала Мастера в ту злосчастную ночь, когда он был арестован, просто нечего. Но художественные средства Булгакова оказались поистине неисчерпаемыми: Л.М. Яновская опубликовала потрясающее наблюдение (Яновская 1995: 26, 50-51). Взяв за основу тезис О. Кушлиной и Ю. Смирнова о наличии параллели в описании встречи Иуды с Низой с описанием встречи блудницы с юношей в Седьмой притче Соломона ("Дом ее пути в преисподнюю", "Женщина с коварным сердцем" и т.п.), Л.М. Яновская внесла кардинально новое, выявив отчетливую параллель этого места с "московскими" главами. Вот слова блудницы в Ветхом Завете: "... вышла навстречу тебе, чтобы отыскать тебя, и нашла тебя". Помните, - пишет Л.М. Яновская, - то же говорит Маргарита! "Так вот, она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что, если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее

пуста". Сравните, - продолжает Л.М. Яновская, - те же глаголы действия: "вышла".. "нашла - нашел". Более того, анализируя динамику работы над текстом романа, Л.М. Яновская убедительно доказала, что Булгаков ввел эти параллели одновременно в обе уже написанные ранее сцены.

Очень сильное наблюдение, особенно если добавить к нему два других, сделанных Лидией Марковной раньше: желтое на черном у Маргариты - цвета дьявола (добавлю: и на шапочке Мастера, причем вышивала сама Маргарита); "вечный дом" Мастера, который нашептала ему Маргарита - по христианской традиции, восходящей к иудаизму, это не что иное как могила. Вот эти три находки в совокупности, не только раскрывающие истинное содержание романа Булгакова, но и иллюстрирующие композиционную манеру рассказчика, могли бы стать предметом гордости любого исследователя.

Описанные в романе события разделены почти двумя тысячами лет, однако композиционным путем они сведены в одну точку пространства и времени: Москва, Маргарита читает об изменениях, которые произошли на лице трупа Иуды; буквально через несколько часов после чтения такие же изменения происходят и на лице ее трупа - в той же комнате, где она читала.

Действие "древних" глав структурно сопряжено с повествованием "московских", оно не разделено 19 веками, а происходит практически одновременно. Синхронизация осуществляется уже на стыке 1-й и 2-й глав и закрепляется дополнительно: 26-я глава, утро субботы - перепачканный глиной Левий беседует с Пилатом в Ершалаиме; глава 29-я, суббота - в Москве появляется тот же Левий, перепачканный той же глиной. Получается, что казнь Христа, эта мировая трагедия, должна восприниматься не как произошедшая 19 веков назад в Иерусалиме, а как бы "вчера", в пятницу, в СССР, и что содержание "московских" глав должно быть прочитано не как "оптимистическая трагедия" со счастливым концом, а в ключе мировой трагедии - с гибелью Москвы, с трактовкой "бала Воланда" как видения Булгаковым ленинского Октябрьского переворота, выпустившего на волю звериные инстинкты народа. Еще один композиционный прием: разметка времени действия в "московской" фабуле (со среды по субботу) совпадает с разметкой времени в "евангельской" части. То есть, из этих композиционных приемов следует, что Москва 30-х годов является не "третьим Римом", о чем пишут ведущие булгаковеды, а "второй Голгофой". "Ершалаимские" главы в целом оказываются метафорой, раскрывающей характер происходящих в Москве событий.

Одним из основных инструментов формирования системы образов романа является ирония, которая реализуется через действия рассказчика (см., например, переход с 18-й главы на 19-ю и далее). Для его манеры характерно использование определений с подразумеваемым противоположным смыслом.

К отмеченному выше факту использования эпитета "правдивое" применительно к характеру повествования следует добавить и связанную с этим самооценку рассказчика: "автор этих правдивейших строк" (5-я гл.), "правдивый повествователь, но посторонний человек" (19-я гл., относительно "возвышенной" характеристики Маргариты). О том, что понятия правдивого и ложного в его повествовании используются в прямо противоположном значении, свидетельствует патетический комментарий: "Но нет, нет! Лгут оболстители-мистики, никаких Караибских морей нет на свете" (5-я гл.). Здесь можно говорить о том, что рассказчиком создан своеобразный вокабуляр (код), в котором слово "правдивое" обозначает явную выдумку; путем отрицания достоверного географического факта в этот словарь включается понятие "правда", передаваемое через слово "ложь". И когда читатель встречается в открывающем 19-ю главу патетическом пассаже, повествующем о "верной, вечной" любви, слова "Да отрежут лгуну его гнусный язык", ему ясно, что речь идет об отношениях, содержание которых имеет противоположный смысл. То есть, пользуясь при оценке образов Мастера и Маргариты проставленными рассказчиком знаками, следует учитывать его позицию лукавого пересмешника.

"Кто сказал тебе, что нет на свете верной, вечной любви?" и аналогичная конструкция "Кто скажет что-нибудь в защиту зависти?" (гл. 5): в обеих совпадает не только начало, но и псевдопатетика, и смысловые детерминанты (там - апологетика "верной, вечной" любви, здесь - зависти), и смысл дополнений, обозначающих этические понятия. И, хотя в 19-й главе подразумеваемый рассказчиком истинный смысл "любви" прямо не раскрывается, это осуществляется через сопоставление с контекстом фразы о зависти, которая имеет следующее продолжение: "Это чувство дрянной категории, но все же надо войти в положение посетителя". Сопоставление пассажа о "чувстве дрянной категории" с непосредственно характеризующим Маргариту: "Что изменилось бы, если б она в ту ночь осталась у мастера? Разве она спасла бы его? Смешно! - воскликнули бы мы, но мы этого не сделаем перед доведенной до отчаяния женщиной" показывает, что в обоих случаях идет речь об иронической "апологетике" человеческих пороков; поскольку в первом случае ирония носит совершенно неприкрытый характер, сопоставление фраз позволяет выявить ее наличие и во второй.

Психологические характеристики рассказчика играют решающую роль в определении этической акцентуализации элементов всего произведения. Однако такое выявление затруднено ограниченностью рамок второй (авторской) фабулы, описывающей действия рассказчика. Как правило, романисты-мистификаторы, в частности, А.С. Пушкин, облегчают этот процесс тем, что наделяют ролью анонимного рассказчика одного из персонажей

произведения. Это дает читателю возможность получить дополнительные характеристики рассказчика и, главное, точно определить позицию, с которой ведется сказ. Но одновременно с этим авторы решают и другую художественную задачу, поскольку образ рассказчика приобретает стереоскопичность за счет того, что очерчивается в нескольких ракурсах: собственные действия как рассказчика, формирующего структуру произведения; самохарактеристика как персонажа собственного сказа (как правило, искаженная, и в этом информационное достоинство образа); его интерпретация событий и поступков других персонажей, которые читатель на основании фактов воспринимает иначе и имеет таким образом возможность получить через сравнение характеристик дополнительные данные об особенностях личности рассказчика. Следует отметить, что таким образом Пушкину удалось создать художественный образ колоссальной емкости и глубины, равного которому нет в истории мировой литературы (там рассказчик - сам Онегин).

Изложенное дает основания для выдвижения гипотезы о том, что рассказчиком "Мастера и Маргариты" может быть один из персонажей романа. Насыщенность сказа его характерными ремарками позволяет сопоставить его лексику и стиль повествования с речевыми характеристиками персонажей фабулы сказа. Ввиду ограниченности объема статьи приведу лишь некоторые факты:

"Дурацкие речи"; "Занявшись паскудным котом"; "Регент его надул, ничего не крикнул"; "Качеством своей провизии Грибоедов бил любой ресторан в Москве, как хотел"; "Иван Николаевич грохнулся и разбил колено"; "Омерзительный переулочек"; "Всякий посетитель, если он, конечно, был не вовсе тупицей, попав в Грибоедова, сразу же соображал..."

Этот ряд можно продолжить; но уже ясно, что сами эти жаргонные выражения характеризуют по-своему образную и выразительную речь, свидетельствующую о неординарности этого опустившегося персонажа. О его интеллекте и незаурядных творческих способностях свидетельствует та высокая художественность, с которой написаны "ершалаимские" главы; его деградация как художника слова видна из стилистических огрехов и канцеляризмов, которыми изобилуют "московские" главы.

Другая группа характерных признаков сказа - ерничанье и показная самоотстраненность от повествуемых событий: "Те наклонились к нему с обеих сторон, и он сказал, но уже без всякого акцента, который у него, черт знает почему, то пропадал, то появлялся"; "Никому не известно, какая тут мысль овладела Иваном"; "Но какую телеграмму, спросим мы, и куда?"; "Следовало бы, пожалуй, спросить Ивана Николаевича, почему он полагает, что профессор именно на Москве-реке, а не где-нибудь в другом месте. Да

горе в том, что спросить-то было некому"; "А впрочем, черт его знает, может быть, и не читал, не важно это!"

Нетрудно определить, что в романе есть только один персонаж, к "зоне языка" которого относится эта речь, - тот, которого сам рассказчик в свойственной ему манере называет "попрошайкой и ломакой регентом", "отставным втирушей-регентом", "более чем сомнительным регентом", членом "злодейской шайки", Коровьев-Фагот. Действительно, до того, как он опустился до роли лакея сатаны-Ленина, этот персонаж занимал пусть и не высокое, но достаточно уважаемое положение.

"Регент его надул, ничего не крикнул" ... Точно так же в своей ипостаси рассказчика он "надувает" и читателя, подсовывая вместо истинного сюжета низкопробный соцреалистический лубок. И не только читателя: он крепко мстит массолитовцам - не столько своим современникам, сколько нашим - ведь это не Коровьев создал те возвышенные образы, которыми мы так восторгаемся; нет, он обеспечил себе полное алиби, тщательно опроверг все то сусальное-положительное, что изрекает о Мастере и Маргарите, предоставив право будущим комментаторам романа самим заполнить соцреалистической начинкой пустую оболочку "светлых" образов ложного сюжета. В романе он едва раскрывает рот, как "советская действительность" тут же подхватывает "песню веселую", с которой дружно отправляется в психушку. Он ведь не заставлял дам в Варьете менять одежды на видимость парижских нарядов, и в исподнем на улице они оказались по собственной воле - точнее, по собственной глупости. Он ведь только предложил Бездомному вместе крикнуть "Караул!", и не его вина, что тот крикнул без него. И самый главный его розыгрыш не только вышел со страниц романа в реальную жизнь, но и по сей день живет полнокровной жизнью. Тот же дружный коллектив горланит за него "песню веселую", которую сам он петь и не собирался.

Таким образом, ракурс повествования определяется позицией шайки Воланда, и эта позиция определяет истинное содержание романа; глумливое восхваление Мастера и Маргариты характеризует отношение шайки Воланда-Ленина к тем, кем они попользовались и кого по миновании надобности просто "задвинули" в "покой", предав могиле и забвению. Здесь - полная аналогия с расправой "по миновании надобности" Афрания с собственным сексом - ведь ясно же из текста, что само предательство Иуда совершил по его заданию (кстати, типично сталинский почерк - вспомнить участь Ягоды и Ежова).

Кто же все-таки главный герой в этом романе-мениппее? Ясно же, что не Мастер, не Воланд и даже не Бездомный. Их образы-знаки формируют образ Коровьева-Фагота, этого талантливого художника, неудачно пошутившего когда-то и наказанного за это не просто молчанием, а необходимостью

кривляться, писать в угоду власти соцреалистические лубки. Конечно же, я не отрекаюсь от прежних выводов о том, что в образе Фагота нашли свое отражение черты таких уважаемых Булгаковым людей, как Качалов и Н.Эрдман. Просто теперь я имею возможность дополнить этот ряд: Фагот собирательный образ находящегося под пятой у власти подлинного интеллигента с кукишем в кармане. Власти требуют оптимистической трагедии - нате вам добротню сработанный панегирик мастеру-Горькому, до сих по воспринимаемый за чистую монету - но кукиш-то все равно выглядывает. Фагот - это и Мандельштам, сочиняющий в изгнании хвалебную оду Сталину, его кукиш побеждает "рогатую нечисть". Это - и пересмешник божьей милостью граф А.Н.Толстой, сумевший замаскировать резко антисоветскую мениппею-дилогию под детскую сказку и пьеску "Золотой ключик" (См.: Маслак О. и П.// Радуга (Киев). 1997. 1). Это и...

* * *

... Кстати - чей кукиш выглядывает из-под карнавальной маски ложного сюжета "Мастера и Маргариты"? Только ли одного Фагота? Посмотрите-ка на обложку романа...

Литература

- Барков А. 1990 О Булгакове, Маргарите и МАСТерах СОциалистической ЛИТЕратуры. Киев.
- Барков А. 1994 Роман Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита": альтернативное прочтение. Киев.
- Барков А. 1996 Романы "Евгений Онегин" и "Мастер и Маргарита": традиция литературной мистификации. Киев.
- Бахтин М. 1994 Автор и герой в эстетической деятельности. In: Работы 1920-х годов. Киев.
- Лотман Ю. 1970 Структура художественного текста. Москва.
- Немцев В. 1991 Михаил Булгаков: становление романиста. Самара.
- Яновская Л. 1995 Загадочно связывая их// Зеркало (Тель-Авив). 126, 50-51.

РАБОТЫ
НАЧИНАЮЩИХ
ФИЛОЛОГОВ

ЗАМЕТКИ К ОБРАЗУ МАРГАРИТЫ

Александр Мейер (Таллинн)

1

Образ главной героини романа М.Булгакова “Мастер и Маргарита” привлек внимание многих исследователей (М.Чудакову, Б.Гаспарова, Л.Яновскую, Б.Соколова, Г.Лесскиса и др.) и с каждой новой работой о ней открывается новая грань возлюбленной Мастера.

Исследователи, отмечающие в структуре романа композиционную симметрию и выделяющие систему двойников в московской и ершалаимской линиях, рассматривают образ Маргариты как стоящий особняком. Так, Б.Соколов, группируя персонажей романа по триадам и тетрадам, отмечает, что “<...> этот образ выполняет роль монады - основной структурообразующей единицы бытия в романе, ибо именно милосердие и любовь призывает положить в основу человеческих отношений и общественного устройства Булгаков” (Соколов 1991: 36). Весьма спорное утверждение об основной единице бытия в применении к произведению, отмеченному принципиальной множественностью разного рода кодировок, справедливо, однако, в отношении образа Маргариты, прямой параллели которому в романе действительно нет.

При том, что к настоящему времени исследователями названы по меньшей мере 5 прототипов этого образа (кроме Е.С.Булгаковой, это Маргарита Иванова - Булгаков 1991: 77; Екатерина Кекушева - Мягков 1986: 123; Мария Андреева - Барков 1994; Ангелина Степанова - эта гипотеза принадлежит пятигорскому булгаковеду С.Боброву), биографически и психологически наиболее убедительным представляется все же решение в пользу Е.С.Булгаковой, поддержанное друзьями семьи и почти всеми исследователями романа. “Ведь Маргар<ита> Кол<дунья> - это Вы...” (Булгаков 1989: 533), - писал ей друг дома и биограф М.Булгакова П.С.Попов. Современный же комментатор “Мастера и Маргариты” Г.Лесскис отмечает, что “<...> совпадений образа и прототипа не так уж много, но зато была большая соотнесенность психологическая” (Булгаков 1990: 654).

Соглашаясь с этим мнением, нельзя в то же время не отметить некоторые штрихи, сближающие Е.С.Булгакову с другим женским персонажем романа - Геллой. Прежде всего само имя Гелла представляет собой вариант имени Елена в системе соответствий имен знакам Зодиака: “<...> у наиболее

популярных имен <...> существуют разные звуковые варианты, поэтому можно выбрать ту форму имени, которая наиболее отражает знак Зодиака. Для примера приведем трансформацию имени Елена в разных языках и соответствующие варианты этого имени: по знакам Зодиака.

Овен - Алена	Дева - Хелена, Гелена
Телец - Иляна, Олена	Весы - Елена, Селена
Близнецы - Элина, Гелена	Скорпион - ГЕЛЛА
Стрелец - Элла	Козерог - Нелли, Нора
Рак - Елена, Селена	Водолей - Илона, Алина
Лев - Элеонора, Элен	Рыбы - Леля, Иляна

(Астрология 1994: 414)

Елена Сергеевна Булгакова родилась 21 октября (по старому стилю) 1893 года, и, “игнорируя перевод календаря на новый стиль, день своего рождения неизменно отмечала 21 октября - независимо от стиля” (Дневник 1990: 9). Между тем день 21 октября соответствовал Скорпиону по старому стилю, а по новому в различных гороскопах это один из дней, обозначающих границы перехода Солнца из Весов в Скорпион. Именно в этот день имя Елена трансформируется в соответствующее созвездие Скорпиона - Гелла.

Возможно, Булгаков знал о связи этих имен, потому что некоторые детали роднят образы Геллы и Маргариты. Так, став тайной подружкой Мастера, Маргарита “приходила и первым долгом надевала фартук, и в узкой передней, <...> на деревянном столе зажигала керосинку и готовила завтрак” (139). В романе есть и обычный для Булгакова смеховой аналог этой реалии: взгляду буфетчика из Варьете, пришедшего в квартиру N50, предстает “девица, на которой ничего не было, кроме кокетливого кружевного фартучка” (198).

Поцелуй Геллы превращает Варенуху в вампира, а ее ладони “холодны ледяным холодом” (112). Почти такие же холодные руки Маргариты гладят лоб заболевшего Мастера, который только что сжег свой роман. Магической силой наделен и поцелуй Маргариты, успокаивающий и усыпляющий Ивана Бездомного в его последнем сне. В сцене перед балом Маргарита в какой-то момент подменяет Геллу, выполняя ее функции, - натирает мазью больное колено Воланда.

Сходным образом изображено поведение женщин в минуту ярости. Когда Бегемот прострелил Гелле палец, она “<...>с воем вцепилась в шерсть коту” (272). Маргарита при виде доносчика Могарыча ведет себя так же: “<...> шипение разъяренной кошки послышалось в комнате и Маргарита, завывая - Знай ведьму! Знай! - вцепилась в лицо Алоизия Могарыча ногтями” (280). Наконец, обе женщины по своей природе вечные спутницы: Гелла неизменно находится в свите Воланда (ее отсутствие в последнем полете представляет загадку для исследователей - см. об этом: Лакшин 1984; Яновская

1992), а Маргарита покорно следует за Мастером, становясь хранительницей покоя своего возлюбленного.

Здесь следует отметить любопытное обстоятельство: в каждом женском образе романа присутствуют черты, роднящие его с образом Маргариты, то есть, составляющие образа главной героини рассеяны по всему произведению. Наташа, как и Маргарита, превращается в ведьму с помощью крема Азазелл; во-вторых, их сближают красота, раскованность; в-третьих, Николай Иванович называет Наташу не только богиней, красавицей, Венерой, но и принцессой, что перекликается с ролью “светлой” или “черной” королевы, которая возложена в романе на Маргариту, “непомерной красоты женщину” (384) королевской крови. Аналог и здесь дан в сниженном варианте - роль Наташи вызывает ассоциацию также с Золушкой, которая по сути выполняет при мачехе и сестрах ту же роль домработницы, а потом удоставивается любви принца. (Ассоциация включает в эту цепочку и бал, где происходит перевоплощение Золушки-Наташи - она принимает предложение аристократа господина Жака.)

Если добавить сюда высказанное исследователями мнение о параллелизме образов Маргариты и Низы (см. об этом статью А.Н.Баркова в настоящем издании), то можно говорить о кумулятивном характере образа Маргариты.

2

Интересно отметить, что имя Маргарита было единственным предназначавшимся главной героине, при том, что имена персонажей в московском сюжете многократно менялись.

Соглашаясь с вышеприведенным высказыванием исследователя о милосердии и любви как отличительных чертах главной героини и основе аксиологической шкалы романа в целом, хотелось бы дополнить сказанное ссылкой на изданную в начале XX века в Петербурге книгу А.Ф.Золотницкого “Цветы в легендах и преданиях” (Золотницкий 1994).

Поскольку с именем главной героини в романе связаны упоминания о цветах (мимозе и розах) и само имя Маргарита, хотя и имеет иное этимологическое значение, тем не менее, ассоциируется с цветком маргаритки, обращение к символике цветов представляется нам вполне уместным. Связанные с маргариткой черты характера актуальны для героини булгаковского романа - это любовь, милосердие, покровительство Всевышнего. В самом заглавии статьи упомянутой книги - “Маргаритка - цветок рыцарей, любви и гадания” - обнаруживаются слова, несомненно важные для романа “Мастер и Маргарита”. Так, рыцарем называет Воланд Коровьева на балу; в рыцарском облике

предстают в тексте романа Воланд (в сцене бала), он же, Коровьев и Мастер - в последнем полете; это понятие встречается в названии маленькой трагедии А.С.Пушкина, фигурирующей во сне Никанора Босого; рыцарские атрибуты - шпага, берет - требуются от проходящих к Воланду в квартиру N50 и т.д. Тема любви пронизывает роман. И, наконец, немаловажное место занимает в нем мотив гадания. Предсказание Воланда (гадание о будущем по звездам) “решает” судьбу Берлиоза, “предугадано” будущее и других персонажей - буфетчика Сокова, Мастера, Маргариты. Маргарита помещает фотографию Мастера на зеркало, имитируя магический ритуал гадания, и пытается понять, жив он или умер.

Литература

Астрология 1994 Астрология от А до Я. Санкт-Петербург.

Барков А. 1994 Роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”: альтернативное прочтение. Киев.

Булгаков М. 1989 Письма. Москва.

Булгаков М. 1990 Собрание сочинений в пяти томах. Т.5. Москва. Все ссылки на роман и комментарии к нему приводятся в тексте статьи с указанием страницы в скобках после цитаты.

Булгаков М. 1991 “Мастер и Маргарита”: ранние фрагменты/ Вступ.статья, публикация и комментарии Б.С.Мягкова// Наше наследие. 1991. 3, 58-78.

Дневник 1990 Дневник Елены Булгаковой. Москва.

Золотницкий А. 1994 Цветы в легендах и преданиях. Минск.

Лакшин В. 1984 Вторая встреча. Москва.

Мягков Б. 1986 По следам булгаковских героев.. Дружба народов. 4.

Соколов Б. 1991 Роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”. Москва.

Яновская Л. 1992 Треугольник Воланда. Киев.

ВОКРУГ БУЛГАКОВА

От составителей

Мы продолжаем раздел “Вокруг Булгакова”, начатый в “Булгаковском сборнике 2”, целью которого остается введение современного исследователя в контекст литературного процесса 1920-30-х годов. То, как читатели предыдущего сборника восприняли первые публикации этого раздела, убедило нас в его необходимости.

И на этот раз одна из публикуемых статей посвящена литературному (повести “Роковые яйца”), а вторая - театральному творчеству М.Булгакова (пьесе “Дни Турбиных”).

К статье Э.Бескина “Кремовые шторы”

Статья “Кремовые шторы” принадлежит перу известного советского театрального критика Эммануила Мартыновича Бескина (1877 - 1940). Хотя в трех известных списках “критиков и писателей, причастных в той или иной мере к травле Булгакова” (Булгаков 1989: 120-121) имя Бескина не названо, именно с его легкой руки кремовые шторы в квартире Турбиных сделались синонимом и символом враждебной советскому режиму буржуазной среды. Сами названия выступлений Э.Бескина в печати говорят о направленности его критики: “”Нэповские иллюзии” в искусстве” (Вестник рабочего искусства. 1923. 5-6); “В борьбе за реконструкцию” (Ежегодник литературы и искусства на 1929 год. Москва, 1929); “Боец искусства” (Зрелища. 1928. 30) и т.п. Насквозь политизированные статьи вульгарно-социологического толка резко разделяли культуру на “старое” и “новое”. Так, в статье “О чем пел ак-Петушок” Бескин писал: “Конечно, с точки зрения “политграмоты” и увязки с сегодняшним днем “революционный” крик “Золотого Петушка” - весьма и весьма пригготовительный класс. И та фи́га, которой кончается скипетр царя Додона, сейчас никого испугать не может. Тем более, что три пальца этой комбинации являются во всей постановке единственными перстами, указующими на некоторую “злободневность” - смешных масок старой сказки” (Бескин 1924: 4). Современники по-разному относились к Э.Бескину. Так, Юрий Слезкин в своих “Записках писателя” отмечал: “Эммануил Бескин - знаток театра (говорит редактор журнала “безбожник” Богад - и этаких идиотов сажают в редактора!”) (ОР РГБ Ф.801, Оп.1, Ед.хр.2, л.89 об.). Как парадокс можно отметить сходство псевдонимов Бескина и Булгакова: Эм.Б. и Эмма Б.; а также Эмбе (повторяющий первые две буквы имени и фамилии критика) и его ономим М.Б. - инициалы Булгакова.

Литература

- Бескин Э. 1924. О чем пел ак-Петушок// Жизнь искусства. 1924, 4-6.
Булгаков М. 1989 Письма. Москва.

Эм.Бескин

"КРЕМОВЫЕ ШТОРЫ"

Идеология "Дней Турбиных" - типичная идеология старого чеховского мещанина, стопроцентного обывателя. Его символ веры - "кремовые шторы" и весь тот "уют" и быт, который тяготеет к этим самым "кремовым шторам". Что к ним? Вино, гитара, цыганский романсик, флирт - вот и весь кругозор, вся программа жизни домика с "кремовыми шторами". Политический, национальный, моральный, правовой моменты - все в крепком "едином и неделимом" узле тех же "кремовых штор". Все для них, все - от них.

И когда этим "кремовым шторам" грозит опасность, встает во всю классовый инстинкт защиты приютившегося за ними шторами "счастья в уголке".

Но и самая защита кремового счастья происходит все на том же неизменном фоне - бутылочки, выпивки, романсика. Только теперь страсти шире. Коли пить, так до утраты облика человеческого, коли женщина - так давай жену приятеля в его же собственном доме, коли стяжание - так уж до кражи оставленного на столе портсигара.

Мещанина от всего этого не претит. Он наклеил на все это ярлыки "красивых слов" и в пьяном угаре кокаинизирует ими картину полного своего разложения.

Но по ту сторону турбинских дней и ночей, по ту сторону окон с "кремовыми шторами", для всех тех, кто не с ними, кто строит совсем иную жизнь, для тех Турбины и турбинствующие - неизмеримые пошляки, ненужные, лишние люди, чеховские эпигоны.

Такими их и надо показать.

Есть ли для этого материал в пьесе?

Есть, несомненно есть.

Пусть автор ведет своих Турбиных сменовеховскими каналами. Пусть по-сменовеховски утешает их. Пусть сам приемлет мир сквозь те же турбинские "кремовые шторы". Но объективно в пьесе есть материал, который патетику автора дает возможность перевести в план социально-сатирический,

социально-критический. Надо лишь уметь и хотеть подчеркнуть всю пустоту и пошлость этих людей.

Сделал ли это Художественный театр?

Нет.

Он взял пьесу от автора на "чистую воду". Взял лирически-эмоционально. В плане театрально-натуралистического звучания. И только.

Умирает - педаль, бенгальский огонь. Чтоб жалостливее. Ожидает, в тревоге - истерика. Чтобы - жуть. Пьют - свет, гитара. Чтобы настроение. Полукретин студент Лариосик из Житомира цитирует чеховское "мы отдохнем" - благоговейный трепет, с дрожью в голосе. Между тем, какой иронией, каким уничтожающим бичом сатиры можно хлестнуть по этому самому "мы отдохнем". А весь Лариосик - почему для него не нашлось своеобразной епиходовщины, которую театр умел отыскивать, когда хотел? Почему весь Лариосик какой-то святынький, какой-то светлый, когда на самом деле он и достаточно тупое и несомненно общественно-дефективное существо?

Почему смерть Алексея, уже совершенно опустошенного, уже не верующего в дело, на которое идет, уже обанкротившегося на все сто процентов, почему эта смерть показана на такой героической патетике взлета вверх, на всем арсенале сценических эффектов трагического пафоса? Вместо того, чтобы подчеркнуть, что эта смерть ненужная, лишняя, смерть за то, во что сам изверился. Какая-то бесцельная "жертвенность". Отчаяние, а не героика. Притом еще сцена подана так, что у зрителя может получиться впечатление самоубийства Алексея Турбина, тогда как на самом деле его смерть нечаянная - от разорвавшегося снаряда. В ином режиссерском толковании эта же сцена могла дать совершенно иное впечатление - впечатление идейного краха (для чего есть и соответствующие слова), а не той чистой героики и высокого пафоса, какой она звучит в театре.

Я бы мог привести еще много примеров. Почему, например, исключительный пошляк Шервинский, человек, не брезгающий даже мелкими кражами, просто - отброс, без всяких задерживающих центров, почему он показан в размахе почти романтического удалства, в тонах полного прития - почему?

И еще, и еще, и еще.

Таким образом и вся галерея Турбиных и турбинствующих, а с ней и весь спектакль предстали бы совершенно иными при другой идеологической установке и другой режиссерской трактовке (что одно органическое целое).

Тем более это непонятно, что спектакль идет по афише как "молодой". В нем заняты исключительно молодые силы. Ставил его молодой режиссер.

Но самый спектакль не только не молодой, но безнадежно старый. Грузный, тяжелый павильонный натурализм доброй четвертьвековой давности.

Спектакль показал целый выводок актерской молодежи, идущей на смену старикам. Молодежи несомненно даровитой. Технически - смена крепкая. Она усвоила все. Всю повадку, все приемы. Посмотрите, например, как не забывает поцарапывать согнутым пальцем щеку и лацкан сюртука Вербицкий, как талантливый Яншин похож в сценической лепке (вот только ростом не вышел) на Станиславского...

Движенье ли это вперед или вращение в гущу старого? Конечно, последнее. Увы, форма организует содержание, а в складках старой формы всегда рискуют застрять где-то "там - внутри" и кусочки старого содержания.

Недавно на одном из докладов по вопросу о перспективах театрального сезона докладчик (имеющий отношение к Художественному театру) развивал мысль, что "новая тема обрушилась на театр". Это по существу и означает сопротивляемость старой формы новому содержанию.

Особенно тяжело тут и дает себя чувствовать такой театр, как Художественный, который старую форму не преодолевает, а целиком утверждает. Спектакль "Дни Турбиных" доказал это. Он весь, от начала до конца, - старый, хоть и исполняется очень талантливой молодежью. В этом трагедия Художественного театра. Кто не идет вперед - обречен идти назад.

Жизнь искусства. 1926. N41, с. 7.

К статье А.Меньшого “Москва в 1928-м году”

А.Меньшой, по-видимому, был критиком левого толка, интересующимся экспериментом в театре: не случайно его внимание привлекло ироническое описание в повести “Роковые яйца” судьбы В.Мейерхольда. Известна, например, его статья “Экспоненты”, состоявшая из отдельных портретов В.Мейерхольда, М.Чехова и И.Ильинского (Жизнь искусства. 1924. 24, 9-10). По справедливому замечанию комментатора собрания сочинения М.Булгакова в пяти томах, статья А.Меньшого, посвященная “Роковым яйцам”, оставляла двойственное впечатление: “К чему так пространно, щедро цитировать и пересказывать текст, который так бездарен и незаразителен в художественном отношении, К чему сообщать, будто мимоходом, что повесть “нашумела в Москве”, добавляя тем самым печатной рекламы осуждаемому произведению?” (Гудкова 1989: 674).

Позже советская критика нередко использовала этот “художественный” прием: под видом критического отзыва пересказывала содержание и даже анализировала поэтику произведений, чаще всего зарубежной литературы, которые невозможно было упоминать в положительном контексте.

Литература

Гудкова В. 1989 Повести Михаила Булгакова. In: М.Булгаков. Собрание сочинений в пяти т. Т.2. Москва, 663-703.

А.Меньшой

МОСКВА В 1928-М ГОДУ

Прежде всего был окончательно изжит "тот страшный и смешной жилищный кризис, который так терзал москвичей в годы 1919-1925": "Соединенная американо-русская компания выстроила, начав с угла Газетного переулка и Тверской, в центре Москвы, 15 пятнадцатизэтажных домов, а на окраинах 300 рабочих коттеджей, каждый на 8 квартир".

Москва зажила по-американски. Обамериканилась совсем Москва.

В 1928-м году в Москве было 30 тысяч механических экипажей, и они быстро, бесшумно и деловито катались по бархатистым новым московским торцам. А из-под торцов, из глубины доносился придавленный, приглушенный гул подземной железной дороги. "Через каждую минуту (через каждую минуту - акkuratно!) с шумом и скрежетом скатывался с Герцена к Моховой трамвай 16, 22, 48 или 53 маршрута".

Москва утопала в грохоте. Человеческого говора совсем не стало слышно. На улицах Москвы тяжелый грохот, пронзительный лязг поглотили все человечьи звуки. Только по вечерам надрывно кричали из-под крыш небоскребов, перекрикивая трамвай, подземку, грузовики, автоматические сирены,- надрывно кричали, выплевывая в густую, нервно двигающуюся, суетливую и настороженную толпу разбухшие, усиленные до колоссальных размеров слова, громкоговорители. По вечерам была Москва - сплошной крик, сплошной вопль. На всю Москву кричал неугомонный Альфред Аркадьевич Бронский, сотрудник журналов "Красный Огонек", "Красный Перец", "Красный Журнал", "Красный Проектор" и газеты "Красная вечерняя Москва". Юркий Альфред обкрикивал всю Москву.

По ночам утопала Москва в огнях, охваченная со всех сторон тесным кольцом рефлекторов и прожекторов. Были огни нахально-яркие, наглые, пристающие, - от них не отвяжешься, - лезли огни, резали глаза, - не укрыться от них. Огненные вывески, огненные вскрики, гигантские огненные восклицательные знаки, - толпы двигались в полосах желтого цвета. Вдруг прорезала желтую огненную полосу еще более яркая фиолетовая или красная, ог-

ненная полоса, - прорезала - врывалась - на миг, вспыхивала, как молния,- на миг ошеломляя,- инстинктивно шарахались толпы,- и исчезала.

Выхватывал фиолетовый луч из густоты толп одну человеческую фигуру, один ограниченный комплекс человеческих движений, - смешных в оторванности, в отъединенности своей, - и переносил на экран. Через 2 часа повторялись движения эти, повторялась отъединенная, оторванная, выхваченная человеческая эта фигура бесчисленное множество раз на экране, - на фосфорящемся экране, - на крыше "Рабочей Газеты", в Охотном ряду.

В 1928-м г. Москва жила напряженно и торопливо. Жизнедеятельность каждого отдельного москвича за трехлетие 1925-1928 увеличилась в десятки раз, при чем процесс увеличения жизнедеятельности прошел совершенно безболезненно, а для многих даже вовсе незаметно. Темп жизни убыстрился... Жизнь, выбитая из колеи в годы 1917-1920, вновь вошла в колею, но не в прежнюю свою колею, а в новую, никогда доселе невиданную и неслыханную. Прежде клеилась жизнь, полегоньку да потихоньку, а теперь - помчалась головокружительно, и все шумы жизни слились в один жужжащий, дребезжащий механический, электрический, аэропланый радио-напев - десять миллионов оборотов в секунду.

В 1928-м г. в Москве было 4 млн. населения, четыре университета, бесчисленное множество научных, литературных, артистических и всяких иных учреждений. Профессор зоологии Персиков, уплотненный в 1919-м г. до крайних пределов возможности, опять расползся на 5 комнат. На научном заседании в Цекубу, - в колонном мраморном зале Цекубу, - все цекубисты были в безукоризнейших смокингах, а жены цекубистов в белых бальных туалетах. Человек в галифэ, в обмотках, в кожаной куртке стал редкостью, далеким воспоминанием. Даже самые отсталые пролетарии, пекари, приобщились к цивилизации: надели джентльменские пиджаки.

В 1928-м г. было весело в Москве, - как в Нью-Йорке, - нет, морем, - нет, океаном, - лились вина Дагестана: "В Петровских линиях зелеными и оранжевыми фонарями сиял знаменитый на весь мир ресторан "Ампир"... В Эрмитаже, где бусинками жалобно горели китайские фонарики в неживой, задушевной зелени, на убивающей глаза своим пронзительным светом эстраде куплетисты Шрамс и Карманчиков пели куплеты, сочиненные поэтами Ардо и Аргуевым:

Ах, мама, что я буду делать

Без яиц??

и грохотали ногами в чечетке”...

Одну только потерю, - невозвратную потерю,- понесла Москва: в 1927-м г., при постановке "Бориса Годунова", погиб Всеволод Мейерхольд...

Все это, что я написал. - картина Москвы в 1928-м г., - все это из повести Мих.Булгакова "Роковые яйца", - повести, столь нашумевшей в Москве. Все это - фон повести,- очень ярко и очень четко написанный фон. На этом фоне - написанном вполне реалистично, даже сугубо реалистично - на этом фоне вывел Булгаков сложный, узорчатый, путанный, фантастичный а la Уеллс рисунок. Надо прямо и откровенно сказать, фантастический этот рисунок Булгакову не удался. Фантастический этот рисунок Булгакову оказался не по средствам, не под силу. Большой замысел, слабое исполнение. На палитре у этого художника не хватило красок, как сказали бы в дореволюционную старину. Полу-фельетонист, полу-художник,- пока еще только полу-художник, - Булгаков не справился с задачей. Задумал задачу интересно, а решить не сумел.

Это, конечно, мое личное мнение.

Фон картины ярче самой картины, и центр тяжести именно в фоне. И нашумел в Москве именно этот фон, а не самая картина.

По поводу самой картины вспомнил я слова Толстого об Андрееве: "Андреев пугает, а мне не страшно". То же буквально можно сказать об этой повести Булгакова. Булгаков пугает, а нам не страшно. Почему не страшно? Просто потому, что вяло, бледно, лениво, без напряжения, написано.

Достоинство фона заключено именно в том, что он сделан реалистично. Когда вы читаете описания будущего Москвы, вы чувствуете, вы уверены, что это правда, что это верно, что именно такой, - точь-в-точь такой, - будет Москва в 1928-м г. Тут правильно уловлена основная тенденция роста и развития Москвы, - тенденция американизации. Ведь уже и сейчас налицо - зачатки, задатки этой будущей американизации Москвы. Например, новый 12-этажный дом Моссельпрома на Арбатской площади - разве это не Америка?

И вот - какая захватывающая красота контраста: небоскреб и рядом с ним церковка приземистая, облупленная, древняя, стройки XII века, вросшая в землю, робко поднимающая к облакам (а облака зацеплены за дымовые трубы небоскреба) пять своих, тусклой позолотой покрытых, луковиц-глав. Радио-вздохи и световые всплески, а рядом - скромная, тихая - тишайшая - луна, как будто на ниточке висящий серп луны, - висит луна над Замоскворечьем, над спящими, зажмурившимися, подслеповатыми домиками, над заборами, покосившимися, мхом обросшими, над грязью жирной,

вековой. На Тверской по вечерам кричит-надрывается радио, а на Большой Полянке, у Калужских ворот, по утрам, когда на траве сверкают свежие росинки, кричит-надрывается петух. Ведь тот же самый петух, который кукарекал еще при графе Ростопчине - и еще раньше, при царе Алексее Михайловиче.

И вот, сейчас то же, когда я пишу эти строки, кричит архаичный, стародавний, извечный петух, зовя назад, во тьму веков, в глубь прошедшего...

В контрасте этом - Москвы исконной и Москвы американской, Москвы Николы на Песках и Москвы американских коттэджей, Москвы ползком и Москвы бешеным аллюром, - в контрасте этом - какая красота! Ибо ведь именно в контрасте этом выявляется бег, устремленность, быстрота, динамика наших чудесных дней.

По поводу каждого нового литературного произведения мы задаем себе все тот же, все тот же вопрос:

- Есть ли у нас литература?

- Есть ли уже у нас, наконец, своя революционная литература?

И сейчас, по прочтении "Роковых яиц" Булгакова (как недавно при прочтении "Конца хазы" Каверина) мы отвечаем:

- Нет, у нас нет литературы.

- Нет, у нас нет еще пока революционной литературы.

Ни в Москве, ни в Ленинграде.

Пока еще есть только подготовка, предварительные шаги, - настоящего еще нет. Большого литературного события мы все еще ждем...

И тут начинаются размышления о том, как быстро у нас писатели отцветают, - как быстро отшумели, - пошумели-пошумели - и затихли, вышумев весь заряд, - такой-то московский и такой-то ленинградский, и еще такой-то, и еще такой-то, и еще, и еще...

Впрочем эти размышления отвлекают нас несколько от темы.

Жизнь искусства. 1925. N18, с.2-3.

БУЛГАКОВСКИЙ
СБОРНИК III

