



И было десять часов утра, м...
... Иван Николаевич, - сказал пр...
... Швак притянул руку ко рту, как...
... это охнувший после сна...
... и Тютришиных в трудах вечер...
... Душа стала полегче, вода...
... пркала, легки стало скользил...
... амывалась влекся как. Ксобо...
... мало над Москвит и в дни зно...
... сего луна, но не золотая су...
... была под липами закурала м...
... Верману.

"Как это я не заметил, что...
... чинки россы? - подумал Шван...
... и всего, "а, может это...
... рассуждал, а притом я же шу...
... ко очевидно рассуждала притом...
... Берингу пишешиса брате...
... потому что Берингу сказал,

Михаил Булгаков

и славянская
культура

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт славяноведения РАН

Михаил Булгаков
и славянская культура

Совпадение
Москва
2017

УДК 82.08
ББК 83.3 (2=Рус)6-8 (Булгаков)
М69

Редакционная коллегия:
Н. А. Лунькова, Н. Н. Старикова, Е. А. Яблоков (отв. редактор)

Рецензенты:
доктор филологических наук *И. Е. Адельгейм*
доктор филологических наук *А. В. Леденев*

Утверждено к печати Ученым советом Института славяноведения РАН

Михаил Булгаков и славянская культура / Отв. ред. Е. А. Яб-
М69 лок. — М.: Совпадение, 2017. — 384 с.

ISBN 978-5-9909157-8-7

В сборнике, подготовленном по материалам одноименной международной научной конференции Института славяноведения РАН (Москва, 2016), творчество М. А. Булгакова рассмотрено в сопоставлении с культурным контекстом Центральной и Юго-Восточной Европы. В центре внимания российских и зарубежных авторов — поэтика Булгакова, вопросы перевода и комментирования его текстов, связи творчества писателя со славянской мифологией и культурой славянских народов, постановки произведений Булгакова в театре и кинематографе.

Издание адресовано филологам, культурологам, студентам, магистрантам и аспирантам гуманитарных специальностей, а также всем, кто интересуется наследием одного из известнейших русских писателей.

Mikhail Bulgakov and Slavic Culture / Managing editor
Е. А. Yablokov. — М.: Sovpadenie, 2017. — 384 p.

The collection of articles based on the papers presented at the international scientific conference held under the same name by the Institute for Slavic Studies of the RAS (Moscow, 2016) deals with the work of Mikhail Bulgakov being examined through the lens of the cultural context of the Central and South-Eastern Europe. Russian and foreign authors focus their attention on Bulgakov's poetics, issues of translation and commenting on his texts, connection between the work of the writer and mythology and culture of the Slavic peoples, along with theatrical and film adaptations of Bulgakov's creations.

The publication is addressed to scholars of language, cultural studies scholars, undergraduate, graduate, and postgraduate students in Humanities, as well as to all those interested in the literary heritage of one of the most outstanding Russian writers.

УДК 82.08

ББК 83.3 (2=Рус)6-8 (Булгаков)

В оформлении обложки использован автошарж (1910) М. А. Булгакова

ISBN 978-5-9909157-8-7

© Коллектив авторов, 2017
© Издательство «Совпадение», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

От РЕДКОЛЛЕГИИ 6

I. БУЛГАКОВСКИЙ ТЕКСТ — ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА, ИНТЕРПРЕТАЦИИ И КОММЕНТИРОВАНИЯ

Г. ПШЕБИНДА

Третий польский перевод романа «Мастер и Маргарита»: Записки переводчика 8

Е. МАЛИТИ

Михаил Булгаков в словацкой культуре: вопросы рецепции и перевода 31

Н. Н. СТАРИКОВА

Реалии советской Москвы в словенском переводе романа «Мастер и Маргарита» (к проблеме контекста) 40

Е. В. ШАТЬКО

Специфические «советские» и русские реалии в переводах романа «Мастер и Маргарита» (на материале переводов В. Флакер и М. Чолича) 54

Н. А. ЛУНЬКОВА

Проблема переводческого комментария (на примере перевода романа «Мастер и Маргарита» на болгарский язык) 63

Е. С. ВУЧКОВИЧ

Авторская трансформация фразеологизмов как средство создания комического эффекта в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и ее отражение в сербских переводах 73

II. АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ М. А. БУЛГАКОВА

И. З. БЕЛОБРОВЦЕВА

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: роль пространства 85

| | |
|---|-----|
| А. А. КОРАБЛЕВ «Мастер и Маргарита» как роман-путь..... | 98 |
| О. А. КАЗЬМИНА «Была на свете одна тетя» (об ипостасях матери в драматургии Булгакова)..... | 115 |
| Е. А. ИВАНЬШИНА Между живыми и мертвыми: о генеративных узлах, граничной семантике и обрядах перехода в творчестве М. А. Булгакова..... | 127 |
| И. Кишиш Диалог на обрыве (К вопросу о формообразующих принципах в творчестве М. Булгакова)..... | 143 |
| Н. М. КУРЕННАЯ Тема усадьбы в раннем творчестве М. А. Булгакова..... | 155 |

III. ВОПРОСЫ РЕЦЕПЦИИ БУЛГАКОВСКОГО НАСЛЕДИЯ

| | |
|---|-----|
| Е. Н. КОВТУН Михаил Булгаков и славянская фэнтези..... | 164 |
| Н. МУРАНСКА Словацкий Михаил Булгаков (переводы, театральные постановки, булгаковедение)..... | 184 |
| И. А. ГЕРЧИКОВА Михаил Булгаков на чешской сцене..... | 200 |
| М. Лойк Постановки произведений М. Булгакова на словенской сцене..... | 212 |
| А. ИБРИШИМОВИЧ-ШАБИЧ Произведения Михаила Булгакова на сценах сараевских театров..... | 223 |
| А. МАЙЕР-ФРААТЦ Экранизации романа «Мастер и Маргарита» польского режиссера А. Вайды и югославского режиссера А. Петровича как критические комментарии к современности начала 1970-х годов..... | 234 |

| | | |
|--|-----|-----|
| Д. МАРАВИЧ Фильм А. Петровича «Мастер и Маргарита» по мотивам романа М. А. Булгакова | 245 | |
| И. ПЕРУШКО Как закалялся югославский Мастер | 255 | |
| Л. КАПУШЕВСКА-ДРАКУЛЕВСКА Отражение фантастического мира романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в современной македонской литературе | 267 | |
| А. В. УСАЧЕВА «Мастер и Маргарита» в современной Румынии | 277 | |
| IV. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА | | |
| М. А. БУЛГАКОВА | | |
| Н. М. ФИЛАТОВА О польских родственных и научных связях Л. Е. Белозерской-Булгаковой | | 285 |
| А. П. ДЬЯЧЕНКО Булгаковский цикл художника Павла Оринянского (искусствоведческий взгляд) | 304 | |
| Ю. П. ГУСЕВ Воланд в Будапеште | 314 | |
| А. Г. ЛЯПУСТИН Христология М. А. Булгакова в свете двухисточниковой теории | 327 | |
| А. ПЕТРОВ Эротическое в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» | 337 | |
| Е. А. ЯБЛОКОВ Кукольные персонажи в произведениях Булгакова | 348 | |
| АННОТАЦИИ | 366 | |
| СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ | 380 | |

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В основе статей, включенных в настоящий сборник, — доклады на международной научной конференции «Михаил Булгаков и славянская культура»¹, которая состоялась 17–19 мая 2016 г. в Институте славяноведения РАН и была организована Отделом истории культуры славянских народов и Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы. В ней приняли участие филологи и культурологи из 12 стран: Боснии и Герцеговины, Венгрии, Германии, Китая, России, Сербии, Словакии, Словении, Украины, Хорватии, Черногории, Эстонии.

15 мая 2016 г. исполнилось 125 лет со дня рождения Булгакова. Конференция Института славяноведения РАН стала единственным в России представительным научным мероприятием, ознаменовавшим юбилей писателя. Булгаков является известнейшим русским литератором XX века — во многих странах мира не просто знают его имя, но действительно читают его произведения, переводят их на разные языки, издают немалыми тиражами, иллюстрируют, экранизируют и ставят в театрах. При этом научное булгаковедение переживает не лучшие времена, и конференция «Михаил Булгаков и славянская культура» была призвана, в частности, стимулировать интерес к изучению эпического и драматургического творчества писателя, наметить новые аспекты исследования.

Основная проблема, которая определяет содержание всех статей сборника, — многоаспектные связи булгаковского творчества со сла-

¹ Конференция проведена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант № 16-04-14028 г).

вянским и, шире, центрально- и восточноевропейским ареалом. Писатель с детства формировался в мультикультурной среде. Его отец и мать в 1890 году поселились в Киеве, где Булгаков родился и вырос; однако его творческий путь оказался целиком связан с Москвой — образы двух столиц запечатлены в крупнейших булгаковских произведениях, романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». Родственники писателя (с которыми он, насколько позволяли условия советской жизни, поддерживал отношения) постоянно или временно жили в Польше, Болгарии, Сербии, Хорватии, а также в «неславянских» странах — Японии, США, Франции и др. В текстах Булгакова немало «знаков» славянской культуры; в его творчестве нашли отражение многие эпизоды истории славянских народов. Существенный аспект булгаковской поэтики — связи с общеславянской мифологией, которые играют важную роль в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце».

Хотя при жизни писателя его произведения крайне мало издавались в СССР (с 1927 г. Булгакова вовсе перестали печатать), они уже во второй половине 1920-х годов получили известность в Европе, стали переводиться на славянские языки, привлекли внимание литературных критиков. К началу 1930-х годов относятся первые театральные постановки произведений Булгакова в славянских странах. Интерес к писателю многократно усилился во второй половине XX века, особенно с середины 1960-х годов, когда его важнейшие тексты были опубликованы в СССР и за границей и таким образом открылись для широкого читателя. Вскоре почти весь корпус текстов Булгакова был переведен на многие языки, его произведения вышли массовыми тиражами, вызвав чрезвычайный энтузиазм у читателей. В ряде стран Центральной и Юго-Восточной Европы выходили филологические работы о жизни и творчестве писателя, сложились традиции булгаковедческих исследований. В последние полвека появилось множество театральных постановок, экранизаций, музыкальных сочинений, графических циклов по произведениям Булгакова.

В соответствии с обозначенными проблемами статьи сгруппированы в четыре раздела: «Булгаковский текст — проблемы перевода, интерпретации и комментирования», «Аспекты поэтики М. А. Булгакова», «Вопросы рецепции булгаковского наследия», «Культурно-исторический контекст жизни и творчества М. А. Булгакова». Нам представляется, что сборник привлечет внимание специалистов-филологов, а также многих читателей разных стран мира, интересующихся творчеством писателя.

I. БУЛГАКОВСКИЙ ТЕКСТ — ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА, ИНТЕРПРЕТАЦИИ И КОММЕНТИРОВАНИЯ

Г. Пшебинда
(Краков)

Третий польский перевод романа «Мастер и Маргарита»: Записки переводчика¹

В декабре 2014 г., после долгих колебаний приступая к работе над семейным переводом романа «Мастер и Маргарита» на польский язык, мы², безусловно, считались с тем, что это произведение — наиболее читаемый в Польше шедевр мировой литературы XX столетия [см.: Володзько-Буткевич 2012: 670–671] — завоевало популярность у польского читателя благодаря двум более ранним переводам. Особую роль сыграл первый перевод, выполненный тандемом известных в 1960-х — 1970-х гг. переводчиков: журналистки Ирены Левандовской и поэта Витольда Домбровского³ — и увидевший свет в 1969 г.⁴ Второй пере-

¹ Выражаю глубокую благодарность моему коллеге из Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета кандидату филологических наук Дмитрию Феликсовичу Клебанову за значительную помощь в языковом оформлении этой статьи. Готовя текст на русском языке о польских переводах «Мастера и Маргариты», я, бывало, чувствовал себя, как поэт Иван Николаевич, а скорее, как «два Ивана» в клинике профессора Стравинского. Это не попытка быть остроумным — просто переводчику действительно очень трудно создавать такой «обратный текст».

² Пишущий эти строки, его жена Леокадия Анна Пшебинда и сын Игорь Пшебинда.

³ В 1962 г. И. Левандовская и В. Домбровский перевели на польский язык ставшую мировой сенсацией повесть А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Им принадлежит также перевод булгаковской «Жизни господина де Мольера», выполненный в 1967 г.

⁴ В марте 1967 — декабре 1968 г. часть романа (главы «Никогда не разговаривайте с неизвестными», «Понтий Пилат», «Седьмое доказательство», «Раздвоение Ивана», «Явление героя», «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и фрагменты «Погребения») была опубликована в варшавском еженедельнике «Ты и я» («Ty i ja»). В марте 1967 г. редакция снабдила публикацию известным по советскому журнальному изданию вступлением

вод принадлежал выдающемуся польскому русисту Анджею Дравичу и был опубликован в 1995 г., спустя 26 лет после первого (кстати, именно таков временной отрезок между смертью Булгакова и публикацией первой части его романа).

Опубликованный в 1969 г. перевод, безусловно, был осуществлен по «подлиннику» — кавычки здесь неслучайны! — «Мастера и Маргариты», истерзанному советской цензурой, разрешившей публикацию в журнале «Москва» (1966–1967). Первое (1969) и второе (1970) польские издания романа в престижной серии «Ника» («Nike») варшавского издательства «Читатель» были мгновенно раскуплены, как, впрочем, и третье издание (1973), вошедшее в еще более престижную серию «Библиотека польской и мировой классики» (Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej) того же издательства. Несмотря на увеличение тиражей очередных изданий⁵, роман по-прежнему практически нельзя было найти в книжных магазинах, а в библиотеках и читальных залах, чтобы получить доступ к книге, приходилось записываться в длинные очереди.

Успех первого польского перевода «Мастера и Маргариты» стал неотъемлемой частью громадного успеха самого романа. Стоит, однако, добавить, что практически никто из рецензентов, восторженно высказываясь о произведении Булгакова, не обращался к вопросу качества перевода и, например, не заметил отсутствия в первых польских изданиях «Мастера и Маргариты» в переводе Левандовской и Домбровского эпиграфа из «Фауста». Эпиграф появился лишь в третьем издании (1973) — последней польской книжной публикации журнального варианта «Мастера и Маргариты». Знаменательно, что появление эпиграфа не было сопровождено каким-либо комментарием — и вновь, насколько мне известно, никто из рецензентов в Польше не обратил внимания на такое «дополнение» романа, хотя для специалистов русский журнальный вариант «Мастера и Маргариты» был доступен в университетских

Константина Симонова, послужившим также в качестве своеобразного «фигового листка» издателю, который первым решился на публикацию в Польше фрагментов «Мастера и Маргариты». Факт первенства был с гордостью подчеркнут редакцией уже в № 12 журнала за 1968 г., где опубликованы две последние библейские главы. Тогда же варшавское издательство «Читатель» («Czytelnik») готовило к выпуску уже «полный» (журнальный) вариант романа Булгакова.

⁵ Первое польское издание «Мастера и Маргариты» вышло тиражом 10 тыс., второе — 20 тыс., третье — 30 тыс. экземпляров.

библиотеках ПНР⁶. Следует заметить, что в книжном обороте в Польше по сей день остается приблизительно 30 тыс. экземпляров перевода «Мастера и Маргариты» не только без фрагментов, удаленных советской цензурой в журнальном варианте, но и без эпиграфа.

Как бы там ни было, перевод Левандовской и Домбровского признали классическим, и именно благодаря ему роман «Мастер и Маргарита» прочно вошел в польское культурное пространство — не только как литературный шедевр, но и как основа для экранизаций⁷, театральных постановок⁸, радиопередач, публикаций избранных фрагментов в женских журналах⁹. Таким образом, в Польше булгаковский роман оказался прочно включен не только в «высокую», но и в массовую культуру, а крылатые фразы из «Мастера и Маргариты» и их парафразы утвердились в разговорной и письменной речи. Была и еще одна причина отсутствия альтернативного перевода: согласно действовавшему в ПНР издательскому регламенту официальное разрешение Министерства культуры (так называемая «орсжа») на издание литературного произведения получало по запросу только одно, наиболее оперативно сработавшее, издательство. Таким образом, совершенно исключалось появление альтернативного перевода, что не могло не иметь негативных последствий. В случае «Мастера и Маргариты» поводов для сожалений два. Во-первых, одну из библейских глав — «Казнь» — перевел и опубликовал в 1969 г. в журнале «Одер» [см.: Bułhakow 1969: 52–60]

⁶ Вместе с тем надо подчеркнуть, что в журнальном варианте эпиграф был неправильно приписан только первой части романа [см.: МиМ 1966: 7; Яновская 2013: 653]. Такую же ошибку повторило франкфуртское издательство «Посев» в своем первом (1969) и всех следующих восьми изданиях «Мастера и Маргариты» [см.: МиМ 1969–1986: 9]. О роли эпиграфа в романе обстоятельно пишет Е. Яблоков [см.: Яблоков 2014: 273].

⁷ Первой экранизацией стала картина Анджея Вайды «Пилат и другие», вышедшая в 1972 г. Диалоги в фильме, снятом Вайдой в Западной Германии, звучат на немецком, однако там, где режиссер для большей экспрессии решил ввести польскую речь (громкие укоры Богу со стороны Левия Матвея, роль которого исполнил Даниэль Ольбрыхский), Вайда использовал фрагменты главы «Казнь» именно в переводе Левандовской и Домбровского. В 1988 г. вышла полная экранизация романа — четырехсерийный фильм режиссера Матея Войтышко.

⁸ В 1976 г. в краковском Театре СТА (Teatr STU) состоялась премьера спектакля «Пациенты» режиссера Кшиштофа Ясинского. Я имел счастье побывать на этом спектакле в 1979 г.

⁹ Например, глава «Крем Азazelло» появилась в очень популярном в ПНР высокотиражном (свыше 2 млн экз.) журнале «Подруга» («Przyjaciółka»), читаемом не только женской, но и мужской аудиторией [ср.: Bułhakow 1977: 6–7].

Станислав Баранчак, впоследствии великолепный переводчик Шекспира, английской метафизической поэзии Джона Донна, американских и британских поэтов Нового времени — Эмили Дикинсон, Фроста, Ларкина, русских поэтов — Мандельштама, Ахматовой, Бродского. Во-вторых, Левандовская и Домбровский работали над своим переводом в спешке¹⁰. Об этом может свидетельствовать хотя бы тот факт, что содержавшие ряд переводческих неточностей и ошибок фрагменты вызвавшего огромный читательский интерес романа появились в польских журналах уже в 1967–1968 гг. Позднее эти фрагменты, войдя в книжную публикацию, сохранились в почти первоначальном виде в более чем тридцати изданиях. Таким образом, существенные, порой даже фундаментальные ошибки в первом польском переводе «Мастера и Маргариты» пережили «Солидарность», период военного положения в Польше, ликвидацию социалистического лагеря в Восточной Европе, распад СССР и даже «Брексит». Формула «рукописи не горят» приобретает здесь отнюдь не булгаковское значение.

Первая ошибка, довольно серьезная и, к сожалению, перенесенная Дравичем в новый перевод (1995), появляется уже во втором предложении романа. Речь идет о Берлиозе, который «свою приличную шляпу пирожком нес в руке» [МиМ 1990: 7]. Для русского читателя здесь все ясно: «шляпа пирожком» — особый вид шляпы с продолговатой впадиной на тулье. Таким образом, мы имеем дело с устойчивым словосочетанием, относящимся к конкретному предмету, действительно напоминающему пирожок. Даже если переводчик знает, что имеется в виду (а этого не было, к сожалению, ни в случае тандема Левандовская—Домбровский, ни в случае Дравича), точно перевести это выражение на польский язык невозможно: для «шляпы пирожком» не существует устойчивого словосочетания. Не зная об этом в начале работы над нашим переводом, мы старательно, но безрезультатно искали польский эквивалент, а затем были вынуждены обратиться к другим — как славянским, так и неславянским — переводам романа. В чешском переводе читаем: «V ruce žmoulal kvalitní klobouk smáčeknutý na placku» (курсив везде мой. — Г. П.) [Morávková 2011:18], в английском — «and carried his respectable *fedora hat* in his hand» [Pevear-Volokhonsky 2007: 7], в немецком — «seinen gediegenen *Hut*,

¹⁰ Хотя с момента публикации «Мастера и Маргариты» в СССР до публикации в Польше прошло два года, это было лишь результатом волокиты, сопутствовавшей издательскому процессу в ПНР.

*der wie ein Brötchen aussah, hielt er in der Hand» [Reschke 2007: 11], во французском — «Quant à son *chapeau*, de qualité fort convenable, il le tennait froissé dans sa main comme un de ces beignets qu'on achète au coin de rues» [Ligny 2006: 24], в итальянском — «teneva in mano una dignitosa *lobbietta*» [Prina 2015: 5], в испанском: «Tenía en la mano un *sombrero* aceptable en forma de *bollo*» [Mijaíl Bulgákov 2013: 7]. Прочитированные фрагменты, взятые лишь из части собранных в нашей домашней библиотеке переводов «Мастера и Маргариты», позволяют утверждать, что некоторые переводчики, например чешский и французский, не поняли, что «шляпа пирожком» — вид головного убора, а не способ держать его в руке. Если попытаться сделать обратный перевод на русский, то французская версия будет звучать примерно так: «Свою приличную шляпу он смял в руке таким способом, что она напоминала один из пирожков, которые можно купить за углом». Среди переводчиков, правильно понявших булгаковскую фразу, одни сумели найти более или менее точный эквивалент в своем культурно-цивилизационном пространстве (итальянская *lobbietta*, английская *fedora*), другие же, не находя, видимо, такового, резонно подчеркивали, что шляпа в руке Берлиоза напоминала «пирожок» (немецкий *Brötchen*, испанский *bollo*). Авторы двух первых польских переводов неосознанно пошли по «французскому» пути — правда, использовав более простую конструкцию: «Swój zupełnie przyzwoity kapelus zgniótł w pół i niósł w rękę» [LD 2013: 7]; «W rękę niósł złożony w pół elegancki kapelus» [DR 2015: 9]. В обратном переводе на русский это звучит следующим образом: «Свою приличную шляпу он смял и нес в руке» и «В руке нес сложенную пополам приличную шляпу». Результатом такого перевода стала ошибка, тем более досадная, что Берлиоз, будучи человеком элегантным, своей шляпы наверняка не мял бы. Думается, что такая ошибка — уже полвека присутствующая в первом переводе даже несмотря на то, что по крайней мере один польский критик обращал на нее внимание лет двадцать тому назад [Podgórzec 1995: 47], — имеет два объяснения. Во-первых, для зарубежного читателя, в том числе и переводчика, сочетание «шляпа пирожком» звучит довольно экзотично, а во-вторых, порядок слов в ритмической булгаковской фразе может ввести переводчика в заблуждение. Для сравнения: фраза «Свою приличную шляпу пирожком он нес в руке», скорее всего, не вызвала бы проблем сродни вы-*

шеописанным ввиду четкости соотнесения эпитета с предметом, а не с действием.

Пытаясь найти оптимальное решение, мы сперва думали ввести в текст перевода короткое описание шляпы-пирожка. Однако от этого решения пришлось отказаться ввиду чрезмерного, «энциклопедического» утяжеления, неоправданного усложнения структуры и без того сложного предложения. В результате в нашем переводе осталось сочетание «приличная шляпа» («elegantcki kapelus»), а ее описание нашло отражение в примечаниях и комментариях к роману [см.: PRZEB 2016:9, 451]. Предложенный издателем объем примечаний (70 книжных страниц мелким шрифтом [PRZEB 2016: 451–522]) позволил нам также прокомментировать ошибки в более ранних польских и других иноязычных переводах — как известно, порой ошибочный или неточный перевод воспринимается читателем куда легче, чем оригинальный текст.

В течение почти двух лет работы над переводом «Мастера и Маргариты», многократно возвращаясь к самым труднопереводимым фрагментам романа, мы не могли не заметить, сколько проблем для переводчика скрывается особенно в первом и последнем предложениях почти каждой главы, включая Эпилог. Причины — семантическая насыщенность текста, его грамматическая сложность, специфический порядок слов и синтаксическая распространенность фразы, ее ритмика, музыкальность, которую каждый переводчик должен постараться не столько «воссоздать», сколько заново выстроить в своей родной речи¹¹. В качестве примера обратимся к польским переводам первого предложения главы «Понтий Пилат». В оригинале фраза выглядит следующим образом:

В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат [МиМ 1990: 19].

¹¹ Я специально употребляю здесь термин «речь», поскольку Булгаков в подобных фразах скорее «звучит», чем «читается», и переводчик должен все это сначала «услышать». Интересно, что на подобных текстах — так же, как, например, на лирике Пушкина — можно бы учить иностранцев правильно ставить ударения в конкретных русских словах. Они ведь здесь сами прекрасно выстраиваются в ритмическую цепь.

Перевод должен обязательно начинаться с «*В белом плаще с кровавым подбоем...*», а заканчиваться — «*...вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат*». Если Левандовская и Домбровский именно так и поступили [L-D 2013: 22], то Дравич для сохранения ритмики своего перевода использовал другой порядок слов: предложение началось с обстоятельства времени (в обратном переводе — «ранним утром»), а закончилось развернутым определением, относящимся к словосочетанию «белый плащ» [DR 2015: 25]. Впоследствии Дравич был вполне обоснованно раскритикован за такое решение одним из польских специалистов в области перевода [см.: Urbanek 2004: 182–184].

Вторая трудность: в польском языке отсутствует односложный эквивалент русского эпитета «кровавый» в случае, если он и обозначает цвет, и соотносится с кровью как таковой. Польское прилагательное «krwawy» (кровавый) употребляется в качестве эпитета лишь в словосочетаниях типа «krwawa wojna» («кровавая война»), а не для определения цвета. В своем переводе Дравич употребил правильное, вполне адекватное словосочетание «podbicie koloru krwi» («подбой цвета крови») [DR 2015: 25]. А вот Левандовская и Домбровский ввели странное сочетание «podbicie koloru krwawnika» [L-D 2013: 22]. Странность заключается в том, что существительное «krwawnik», хотя этимологически связано со словом «кровь», тем не менее по своей семантике практически не ассоциируется с красным цветом. Польский «krwawnik rospolity» (лат. *Achillea millefolium*) в переводе на русский язык — «тысячелистник обыкновенный», или «порезная трава». Основная цветовая ассоциация этого растения связана с белым цветом, реже — с розовым и лишь изредка — с красным. Появление в польском названии тысячелистника корня *кров-* объясняется тем, что растение считается лекарственным и используется в народной медицине при кровотечениях. Что же касается введения — как мы утверждаем, совершенно необоснованного — слова «krwawnik» в описание плаща булгаковского Пилата, то, как ни странно, даже исследователи, заметившие явную ошибку, почему-то одобряют такой выбор переводчиков [см.: Żemła 1997: 22]¹².

¹² Тут очень нам пригодится «булгаковская фраза» Е. Яблокова: «Важнейший механизм культурной традиции — переход текстов в статус прецедентных, „тиражирование“ в культуре путем цитирования» [Яблоков 2014: 273]. Если же подсчитать количество экземпляров «Мастера и Маргариты», опубликованных в первом польском переводе примерно в 35 изданиях (1969–2016), то этот несчастный «krwawnik» успел воспроизвестись уже около полумиллиона раз...

Вероятно, дело в том, что горожане уже давно забыли, как выглядит дикорастущий «*krwawnik pospolity*». Но если сделать обратный перевод на русский, то булгаковский Пилат получит «белый плащ с подбоем цвета тысячелистника», то есть полностью, с обеих сторон белый. В нашем переводе подбой плаща «*szkarłatny jak krew*» — «багряный, как кровь»¹³.

Третья сложность: в польском языке нет эпитета, относящегося к кавалерийской походке и подходящего по звучанию к русскому «шаркающий». Походка у кавалеристов своеобразна, как, например, у моряков — те и другие отвыкли от хождения по твердой почве. По-польски такой вид походки определятся как «*człapiącu*» или «*szugającu*» и имеет семантическую окраску, выражающую некоторую пренебрежительность. В подобной ситуации переводчик не может позволить себе переводить дословно и должен найти другое решение. Тандем Левандовская — Домбровский использовал прилагательное «*posuwisty*», которое, правда, относится не к походке кавалериста, а к виду танцевального шага — «плавный», тем не менее слово по звучанию сходно с русским «шаркающий», а также относительно близко ему по значению. Дравич ввел словосочетание с очевидной рифмовкой: «*zamaszysty krok kawalerzysty*» («размашистый шаг кавалериста»), а мы использовали вводное предложение: «*sunąć krokiem kawalerzysty*» («двигаясь кавалерийской походкой»), надеясь, что читатель легко представит себе, как такая походка выглядит. Таким образом, ни одному из польских переводчиков, включая нас самих, не удалось найти идеального решения. В нашем переводе вся вся фраза звучит так:

W białym płaszczu ze szkarłatnym jak krew podbiciem, wczesnym rankiem czternastego dnia wiosennego miesiąca nisan, pod krytą kolumnadę łączącą dwa skrzydła pałacu Heroda Wielkiego wszedł, sunąć krokiem kawalerzysty, prokurator Judei Poncjusz Płat [PRZEB 2016: 23].

Еще один пример сложностей с переводом — концовка главы «Прощение и вечный приют»: «Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресение сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [МиМ 1990: 371].

¹³ Впрочем, в другом месте романа именно так и говорится: «Лишь только белый плащ с багряной подбивкой возник в высоте на каменном утесе над краем человеческого моря...» [МиМ 1990: 40].

Здесь для переводчика две серьезные проблемы. Первая — определение «всадник», семантика которого в данном случае — не «человек, едущий и (или) воюющий верхом на коне», а указание на сословную принадлежность, которую Пилат получил благодаря армейской службе собственно в кавалерии. Такая семантика исключает использование в польском переводе слова «jeździec» («всадник»)¹⁴. Определение «всадник» по отношению к Пилату появляется в романе несколько раз. Левандовская и Домбровский решились на рискованный шаг, заменив «всадника» латинским *eques romanus*, что привело к довольно странной ситуации в главе романа «Явление героя». Речь о диалоге мастера с Иванушкой в «доме скорби»:

— Белая мантия, красный подбой! Понимаю! — восклицал Иван.

— Именно так! Пилат летел к концу, к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут: «...пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [МиМ 1990: 136].

В переводе Левандовской—Домбровского последний фрагмент звучит так: «...piąty prokurator Judei, eques Romanus, Poncjusz Piłat» [L-D 2013: 170]. Не вызывает никаких сомнений, что мастер никогда не использовал бы такого оборота, обращаясь к своему необразованному, хотя весьма дружелюбному соседу. В середине 1980-х гг. в специальном письме я советовал переводчице отказаться в данном фрагменте от латыни, но этот совет не был принят, хотя — с учетом хорошо известного сегодня факта, что Булгаков вычеркнул из последней редакции романа все присутствовавшие в ранних вариантах латинские фразы, — такой шаг польского переводчика выглядел бы вполне резонным. Дравич, с которым мы обсуждали данную проблему в ходе долгих литературных дискуссий в Кракове в первой половине восьмидесятых, по известным причинам не мог прибегнуть к латыни, но тоже выбрал отнюдь не лучший вариант. Булгаковского «всадника» он переделал в «гусерга» («рыцарь»), что представляется явным анахронизмом, перенесением средневекового европейского понятия в античность¹⁵. В своем перево-

¹⁴ В переводе пушкинского «Медного всадника», выполненного гениальным польским поэтом и переводчиком Юлианом Тувимом, использование слова «jeździec» вполне обоснованно и уместно.

¹⁵ В романе Булгакова «рыцарем» является лишь Коровьев, и то только в своем настоящем, совершенно скрытом от жителей Москвы, облике. Коровьева именуют «рыцарем»

де мы решили использовать по отношению к Пилату существующее в польском литературном языке определение «*gzymski ekwita*» («римский эквит»), — вполне осознавая, что пребывающий в «доме скорби» Иванушка этого тоже не поймет...

Вторая проблема, связанная с концовкой главы «Прощение и вечный приют», — фрагмент, где говорится, что всадник Понтий Пилат был прощен мастером «в ночь на воскресенье». Такое написание слова впервые появляется в тексте «Мастера и Маргариты», изданном Лидией Яновской [см.: МиМ 1989: 710]. В работе «Последняя книга, или Треугольник Воланда»¹⁶ Яновская утверждает, что именно так — «в ночь на воскресенье» — написано в единственной прижизненной машинописи романа, выполненной Ольгой Бокшанской летом 1938 г. под диктовку Булгакова [см.: Яновская 2013: 715]. Неслучайно и другие серьезные издания «Мастера и Маргариты» — в том числе и подготовленное Е. Яблоковым для восьмитомного Собрания сочинений — содержат словосочетание «ночь на воскресенье» [МиМ 2007: 467]. Однако Елена Сергеевна Булгакова, работая в 1963 г. над своей второй машинописной версией «Мастера и Маргариты» (предназначавшейся, как впоследствии оказалось, для журнала «Москва»), исправила, как она думала, ошибку мужа и заменила «воскресение» на «воскресенье» [см.: Яновская 2013: 715; ср.: Колышева 2015: 81]. В результате сегодня на российском книжном рынке присутствуют издания, содержащие существенно различающиеся варианты концовки тридцать второй главы¹⁷. Абсолютно все известные нам переводы, в том числе авторства Левандовской — Домбровского и Дравича, сделаны по варианту Елены Сергеевны, где «ночь с субботы на воскресенье». Мы, однако, решились — согласно с буквой Булгакова, а может быть, и с его духом — сохранить «ночь на воскресенье» — «*noc przed zmartwychwstaniem*». Тогда нам значительно легче понять размышления Пилата о посмертном существовании:

лишь Гелла и Воланд, так представлен он в последней сцене полета в главе «Прощение и вечный приют» [см.: МиМ 1990: 199, 277, 368].

¹⁶ Она вышла в 2011 г., уже после смерти писательницы, ученого и исследовательницы творчества Булгакова.

¹⁷ Ситуацию осложняет и тот факт, что смертельно больной Булгаков, приступая к написанию «Эпилога», решил вычеркнуть последний абзац тридцать второй главы вместе с «ночью на воскресенье». Е. С. Булгакова восстановила очень понравившийся ей прекрасный фрагмент, однако решила его «подправить».

Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: «Погиб!», потом: «Погибли!..» И какая-то совсем нелепая среди них о каком — долженствующем непременно быть — и с кем?! — бессмертии, причем бессмертие почему-то вызывало нестерпимую тоску [МиМ 1990: 31].

...«Бессмертие... пришло бессмертие...» Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке [МиМ 1990: 37]¹⁸.

В двух первых польских переводах присутствуют также ошибки, обусловленные как недостаточным знакомством с реалиями России 1920-х — 1930-х гг., так и (что довольно странно в случае таких известных специалистов, как Левандовская, Домбровский и Дравич) недостаточным владением русским языком. Проиллюстрируем это следующими примерами.

1. Кульминационный момент сцены гибели Берлиоза в главе «Седьмое доказательство»:

Он успел повернуться на бок, бешеным движением в тот же миг подтянув ноги к животу, и, повернувшись, разглядел несущееся на него с неудержимой силой совершенно белое от ужаса лицо женщины-вагоновожатой и ее алую повязку [МиМ 1990: 47].

Никто из польских переводчиков не понял, что в данном случае «повязка» — головной платок, который носили комсомолки. В обоих переводах использовано слово «ораска» («повязка»), у Дравича даже «ораска на ręce» («повязка на руке»), что абсолютно не соответствует реалиям Советской России того времени.

2. Глава «Погоня»: женщина, кричащая «над самым ухом поэта» представлена как «востроносая» и «простоволосая» [МиМ 1990: 48]. С первым эпитетом проблем не возникло: женщина в обоих переводах «ostronosa». Но слово «простоволосая» (с непокрытой головой, с распущенными волосами) и там и тут было переведено ошибочно.

¹⁸ Тут, конечно, следует заметить, что «бессмертие» прокуратора связано и с его грядущей печальной славой, которая является для Пилата ужасающим бременем: «...к своей речи о луне он нередко прибавляет, что более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу» [МиМ 1990: 370]. Тем не менее можно усмотреть здесь и настоящее, личное бессмертие, о котором так горячо тосковал на русской почве не кто иной, как великий Достоевский — кстати, тоже увековеченный в булгаковском романе: «Достоевский бессмертен!» [МиМ 1990: 343].

У Левандовской—Домбровского женщина «rozczochrana» («всклокоченная») [L-D 2013: 56], у Дравича — «nieuczesana» («непричесанная») [DR 2015: 63]. Здесь, по всей вероятности, мы имеем дело с так называемым «ложным другом переводчика»: для поляка «простоволосая» на первый взгляд действительно ассоциируется с «nieuczesana»; тем не менее полвека — достаточно долгий срок, чтобы такие ошибки успеть исправить.

3. Глава «Было дело в Грибоедове» — заказ официантом блюд на кухне: «Карский раз! Зубрик два! Фляки господарские!!» [МиМ 1990: 61]. У многих переводчиков, не только польских, возникли серьезные проблемы как с тем, чтобы понять, что такое «зубрик», так и с подбором адекватного перевода. Собственно, не все справились уже с первой задачей — пониманием. Так, английский и французский переводчики увидели в «зубрике»... зубровку («Two Zubrowkas!», «Deux vodka Zoubrovka, deux!») [Pevear-Volokhonsky 2007: 61; Ligny 2006: 97]. Однако в таком случае получается, что кухня ресторана выдавала не только польские фляки (блюдо), но и алкоголь (зубровку). Между тем в «Грибоедове» был отдельный буфет, обслуживаемый персонажем по имени Пантелей, чьей задачей как раз и была реализация напитков. Так что «зубрик», несомненно, блюдо, о котором Яблоков в примечании к тексту «Мастера и Маргариты» пишет следующее: «Зубрик — разные мясные обрезки, запеченные на маленькой сковородке под сметаной и сыром» [МиМ 2007: 617]. В Рунете мне удалось найти и несколько иное описание «зубрика», данное в 2007 г. в журнале «Гастроном» (№ 5) известным писателем Василием Аксеновым:

В ресторане ВТО театрального общества имелись блюда, рассчитанные на бедных артистов. Помню, это называлось селянка «Зубрик». Там она подавалась на сковородочке, и чего там только не было в ней намешано. Подозреваю, все, что осталось от других блюд [цит. по: Форум, эл. публ.].

Как бы там ни было, «зубрик» — блюдо отнюдь не изысканное. Польские переводчики, не зная об этом, интуитивно приняли совсем другое решение. У Левандовской—Домбровского «зубрик» переведен как «giczka» («запеченная телячья ножка») [L-D 2013: 72], у Дравича — как «sarnina» («мясо косули») [DR 2015: 80]. В нашем переводе, как, кстати, и в итальянском [см.: Prina 2015: 70], остался «zubrik», кото-

рый мы снабдили обширным примечанием в конце книги [см.: PRZEB 2016: 70, 473].

4. Глава «Погоня» — сцена, в которой поэт Бездомный случайно попал в чужую ванную с голой гражданкой: «На Ивана пахло влажным, теплом и, при свете углей, тлеющих в колонке, он разглядел большие корыта, висящие на стене, и ванну, всю в черных страшных пятнах от сбитой эмали» [МиМ 1990: 52]. В обоих польских переводах непреодолимым препятствием стало слово «корыто», и вновь по вине «ложного друга переводчика». Если в русском языке прямое значение этого слова — «предмет домашнего обихода для стирки белья, корма скота и пр.», то в польском языке «*kożyto*» обозначает лишь «сосуд для кормления животных» — водопойное, кормовое корыто, чаще всего для свиней. Функционирует также устойчивое выражение, характеризующее людей, упорно держащихся за власть, и притом небескорыстных, — о таких говорят, что их трудно «отстранить от корыта», то есть от кормушки. Под влиянием пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» в переводе Тувима в польской речи укоренилось также выражение «*frakać nad rozbitym kożytem*» («остаться у разбитого корыта»). Что же касается названия сосуда, предназначенного для стирки, то русскому слову «корыто» соответствует польское «*balia*» («водяное корыто»). Именно так и должно было перевести это слово в анализируемом фрагменте [см.: PRZEB 2016: 60].

Итак, в польском тексте «Мастера и Маргариты» появились комсомолка-вагоновожатая с алой повязкой на руке, запеченная телячья ножка или мясо косули в ресторане Грибоедова, корыто для кормления домашних животных на стене ванной комнаты в московской коммунальной квартире — удивительные для польского читателя мотивы, которыми на полвека «обогатили» булгаковский роман наши переводчики.

* * *

Первой вехой на пути к собственному (как впоследствии окажется — семейному) переводу «Мастера и Маргариты» стала в середине восьмидесятых наша с Анджеем Дравичем работа над подготовкой научного издания романа в престижной серии «Национальная библиоте-

ка» («Biblioteka Narodowa») вроцлавского издательства «Оссолинеум» («Ossolineum»)¹⁹. В этой серии выходила классика как польской, так и иностранной литературы. Дравич отвечал за вступительное слово к изданию, а я — за проверку соответствия перевода тексту оригинала и составление примечаний к тексту, с учетом тогдашних возможностей, доступности (скорее — недоступности) источников и профессиональной литературы. Результатом такой проверки, прежде всего, должны были стать профессиональные комментарии к роману, а также предложения, касающиеся исправления переводческих недочетов. Благодаря Дравичу я смог в своей работе воспользоваться бесценными книгами, которые бережно храню в домашней библиотеке по сей день. Это «Анализ иудейских глав „Мастера и Маргариты“» Г. Эльбаума (Ann Arbor, 1981) и исследование «Евангелие Михаила Булгакова» А. Зеркалова (Ann Arbor, 1984). Мне также очень помогли книга Л. Яновской «Творческий путь Михаила Булгакова» (1983), статьи-исследования М. Чудаковой (ее книги «Жизнеописание Михаила Булгакова» тогда еще не было) и глубокие знания самого Дравича, в то время одного из лучших в мире булгаковедов. Желая выполнить работу наилучшим образом, я с жаром принялся за чтение главных источников библейских глав «Мастера и Маргариты» — книг Э. Ренана «La vie de Jésus» («Жизнь Иисуса», 1863) и Ф.В. Фаррара «The life of Christ» («Жизнь Иисуса Христа», 1874); переводных изданий этих книг в наших библиотеках не было, так что читал обе работы в оригинале. Чрезвычайно помогло в работе обращение в очередной раз к рассказам Гоголя, к «Фаусту» Гёте в польском переводе, к переводам «Иудейской войны» Флавия, «Хроник» Тацита, «Жизни двенадцати цезарей» Светония, «Антихриста» Ренана и — прежде всего! — к текстам всех четырех Евангелий и апокрифов Нового Завета в польских, очень профессиональных, переводах²⁰.

Публикация романа в издательстве «Оссолинеум» после долгих мытарств, связанных с цензурой, состоялась лишь в 1990 г. [Bułhakow

¹⁹ Издательство, основанное писателем, литературоведом и общественным деятелем Юзефом Оссолинским в 1817 г. и начавшее работу в 1827 г., до 1945 г. находилось во Львове.

²⁰ При работе над нашим переводом «Мастера и Маргариты» и комментариями к роману в 2014–2016 гг. мы активно обращались к следующим работам: [Чудакова 1988; Белобровцева, Кульюс 2007; Яблоков 2011; Яновская 2013; Колышева 2015], а также ко многим другим исследованиям, которые указаны в библиографии после примечаний [см.: PRZEB 2016: 523–525].

1990]. Примечания и комментарии заняли около пятидесяти страниц, а в тексте единственного на тот момент польского перевода — с согласия И. Левандовской (В. Домбровский преждевременно ушел из жизни в 1978 г.) — удалось исправить около десяти ошибок, главным образом, в библейских и средневековых наименованиях. В 1995 г. во вроцлавском Нижнесилезском издательстве («Wydawnictwo Dolnośląskie») свой перевод опубликовал Дравич, который в процессе работы над созданием альтернативной языковой польской версии романа привлек меня в качестве консультанта по вопросам библейской терминологии. Хотя и не все мои тогдашние предложения были вполне удачными, мне удалось убедить Дравича заменить использованный Левандовской — Домбровским в первом переводе польский вариант имени персонажа Левий Матвей²¹ — «Mateusz Lewita» (хорошо звучащий, но неверный с точки зрения первоисточников) — на евангельское «Mateusz Lewi», а также исключить латинское определение «eques Romanus» по отношению к Понтию Пилату (что, собственно, оказалось совершенно правильным). В послесловии к своему переводу Дравич написал:

Высоко оценивая результат работы двух переводчиков, нижеподписавшийся решил перевести роман еще раз. Переводы, даже самые лучшие, подвержены старению — факт общеизвестный, собственно, и послуживший одним из поводов, чтобы взяться за эту работу [DR 2013: 519; все цитаты из послесловия Дравича — в переводе Д. Клебанова].

²¹ Трудно сказать, насколько сознательно Булгаков изменил имя этого героя, библейским прообразом которого является апостол Левий Матфей. В русском языке бытуют две формы данного имени: архаичная «Матфей», соответствующая греческой адаптации древнееврейского имени (дар Яхве; приблизительные соответствия — древнегреческое Федор, славянское Богдан), и более современная «Матвей», приведенная в соответствие с фонетической системой славянских языков, в которой отсутствовал звук «ф». Архаическая форма используется лишь в религиозном и библейском контексте. В польском языке такой разницы нет — вне зависимости от контекста имя звучит и записывается одинаково: «Mateusz». Само имя «Матфей» нечасто встречается в Священном Писании: евангелисты Марк и Лука называют одного из последователей Христа сначала Левием Алфеевым [Мк. 2:14] и Левием [Лк. 5:27] и лишь затем — Матфеем [Мк. 3:18; Лк. 6:15]. Проблемой для переводчика «Мастера и Маргариты» является то, что Левий Матвей на страницах романа выступает, по сути, как Левий Алфеев (евангелист Матфей). Левандовская и Домбровский первое имя апостола перевели неправильно — «Lewita», что соответствует русскому «левит», то есть происходящий из древнего колена Левия, в том числе относящийся к клану иудейских священнослужителей — потомков Аарона. У Булгакова Матвей носит имя Левий, но о его функции «левита», «левитянина» [Исх. 4:14; 38:21] в романе абсолютно ничего не говорится.

Иной повод — возможно, даже более важный — был исключительно личным:

Не перевести этой книги я не мог. <...> ...она для меня нечто большее, чем литература. Я живу в ее пространстве, многое из нее почерпнул, а иногда у меня складывается впечатление, что ее несколько затененные главными персонажами герои — Коровьев и Бегемот — подшучивают надо мной, устраивая разные розыгрыши [DR 2013: 520].

Дравич тактично не назвал еще одной причины, побудившей его взяться за перевод, лишь вскользь упомянув в послесловии: «У этой прозы — свой, достаточно сложный ритм и внутренняя мелодика» [DR 2013: 520]. И лишь в адресованном мне письме от 24 февраля 1995 г. высказался без обиняков:

Перевод моих предшественников показался мне в значительной степени соответствующим оригиналу и правильным, иногда содержащим значительные нововведения — и, однако, немелодичным, если речь о внутреннем звучании фраз и целых абзацев, как бы шероховатый, корявый. Получилось ли у меня лучше? Как обычно в таких случаях, ответа нет. Но, как ты сам понимаешь, я должен был это сделать²².

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в позднейших — многочисленных, но, к сожалению, лишь фрагментарных попытках сравнения обоих переводов — никто не обратил внимания на мелодичность варианта Дравича и его более обстоятельное знакомство с отраженными в романе реалиями. Тем не менее — да простит меня мой Мастер и Учитель — по моему мнению, действительной слабостью перевода Дравича стали попытки «заигрывания» с читателем, весьма заметная симпатия к речи Коровьева, а ведь не он, вовсе не он является главным дирижером и первой скрипкой в романе.

Перевод Дравича публикуется практически ежегодно, однако ему не удалось занять того места в сознании польских читателей Булгакова, которое занимает перевод Левандовской—Домбровского, по-прежнему — со всеми своими ошибками, шероховатостями и корявостью — считающийся каноническим. При этом нельзя не отметить, сколь неумолимо состарились в этом «каноническом» переводе фрагменты,

²² Письмо хранится в моем личном архиве.

представляющие любовную линию мастер — Маргарита. Для сегодняшнего польского читателя их звучание сродни звучанию предвоенных любовных романов для институток. Еще в 1966–1967 гг., когда в журнале «Москва» состоялась первая публикация романа, советский цензор — по соображениям, впоследствии облеченным во фразу «В СССР секса нет», — во фрагменте главы «Извлечение мастера», когда Маргарита загадывает волшебное желание, заменил смелое «любовник» на благопристойное «возлюбленный» [МиМ 1967: 89]. Удивительно, что такая цензурная правка в тексте романа Булгакова, от которой в СССР отказались уже в издании 1973 г. [см.: МиМ 1973: 700], в первом польском переводе существует по сей день²³ [см.: L-D 2013: 353].

Фундаментальной проблемой для переводчика является и вариант оригинального текста, которым он пользуется при переводе. Дравич в 1995 г. использовал в качестве исходного текст «Мастера и Маргариты», подготовленный в 1990 г. Яновской для пятого тома Собрания сочинений Булгакова. Левандовская и Домбровский прошли очень долгий и сложный путь, поскольку начинали работу, опираясь на пропущенную через цензуру журнальную версию. В СССР, как известно, полная версия «Мастера и Маргариты» в редакции Анны Саакянц была опубликована в 1973 г., но в ПНР цензура по непонятным причинам не разрешала издать перевод полного варианта романа в форме отдельной книги вплоть до 1980 г. Интересно, что удаленные советской цензурой фрагменты — сон Никанора Ивановича и приключения Коровьева с Бегемотом в торговине — были переведены и напечатаны отдельно уже в 1974 г. в варшавских журналах «Политика» [см.: *Bułhakow* 1974b: 8–9] и «Литература в мире» [см.: *Bułhakow* 1974a: 210–219], полное же польское книжное издание «Мастера и Маргариты» вышло лишь в 1980 г. Нужно, однако, заметить, что переводчики при работе над ним опирались не столько на московское издание 1973 г. (оттуда был добавлен рассказ о Могарыче в главе «Явление героя» [МиМ 1973: 560–561]), сколько на франкфуртское издание 1969 г., в котором были курсивом обозначены места, удаленные цензурой при журнальной публикации в СССР. Вероятно, это упрощало переводчикам задачу с точки зрения текстологии, поскольку таких изъятых

²³ Впрочем, изобретенное цензурой слово «возлюбленный» на протяжении сорока лет звучит со сцены московского Театра на Таганке, в чем я сам мог убедиться в начале июня 2016 г., когда побывал на спектакле «Мастер и Маргарита» в постановке Юрия Любимова (премьера состоялась в 1977 г.).

фрагментов в романе было очень много. Сегодня по-прежнему появляются издания «Мастера и Маргариты» в переводе Левандовской—Домбровского, в которых дается ссылка на франкфуртское издание и используется курсив для выделения восполненных фрагментов текста. Однако дело тут сложнее, чем кажется на первый взгляд, поскольку, как мне удалось установить в процессе многолетней работы с текстом «Мастера и Маргариты», немецкое издание 1969 г. отнюдь не было полным. В нем почему-то не хватает по крайней мере четырех фраз, которые, соответственно, не вошли и в польский «канонический» перевод. Вот эти фрагменты: «Иван налетел на кой-кого из прохожих, был обруган» (глава «Погоня»); «Видели, как все окрашивается в цвет крови» («Пора! Пора!»); «Произошло несколько арестов»; «Было большое брожение умов» (обе фразы — из Эпилога) [МиМ 1995: 51, 356, 375]²⁴. Упущения серьезные, и, как видим, первый польский перевод — специально изданный с использованием курсива в местах вмешательства советской цензуры — все же не порвал с цензурой как таковой, причем, по сути, по вине переводчиков.

Мы в своем переводе взяли за основу текст в редакции Яновской, добавив к нему, однако, фрагмент об Алоизе Могарыче из варианта романа в редакции Саакянц. Причины тут две: во-первых, данный отрывок из главы «Явление героя» уже органично вписался в польские издания «Мастера и Маргариты», а во-вторых — независимо от того, по каким причинам Булгаков вычеркнул его из последней редакции произведения, — без этого фрагмента читатель действительно не очень понимает, откуда Могарыч потом взялся в главе «Извлечение мастера».

Говоря о музыкальности «Мастера и Маргариты», Дравич имел в виду не только конкретные фразы, но и все художественное пространство этого неразгаданного шедевра, который следует воспринимать не иначе как литературную симфонию. Каждому переводчику нужно обнаружить в себе сердечную связь с романом, найти свою собственную мелодию. И в то же время — добыть из недр своего собственного, а не словарного языкового запаса глубокое значение булгаковских слов и фраз. Вооружиться терпением, дожидаться, что однажды, может быть, глубокой ночью, эти слова и фразы сами уложатся в текст, хотя бы отчасти достойный оригинала. Безусловно, Булгакова

²⁴ Кстати, этих фрагментов нет и в процитированном мною выше английском переводе, видимо, также выполненном по франкфуртскому изданию романа.

следует переводить терпеливо и покорно, но и с известной смелостью, поскольку роман написан с необычайным размахом. Переводчик не может быть лишь ремесленником, старательно следующим за словарем, тем более что уже существуют другие переводы, собравшие собственную аудиторию.

При работе над переводом мы уделили много внимания названиям отдельных глав «Мастера и Маргариты». Нужно было, к примеру, не проглядеть аллюзии на известную фразу Пушкина в заглавии «Czas! Już czas!» («Пора! Пора!»); после глубоких и долгих размышлений решиться на созвучное Декалогу название главы 1 — «Nie będziesz rozmawiał z nieznanymi» («Не будешь разговаривать с неизвестными»), поскольку точный перевод — «Nigdy nie rozmawiajcie z nieznanymi» («Никогда не разговаривайте с неизвестными») — звучит по-польски весьма банально.

Мы предприняли новую попытку определить в польском варианте звучание некоторых имен собственных, чтобы передать ритм динамичной булгаковской прозы с ее замедлениями и ускорениями, словесной эквилибристикой, напоминающей велосипедные трюки семьи Джулли в главе «Черная магия и ее разоблачение». Мы стремились воссоздать инструментами современного польского языка чувственные ощущения Булгакова — все видимое, слышимое, обоняемое, пробуемое на вкус. Писатель, создавший удивительную повесть о смысле человеческого существования во времена страданий и счастья, выступил также в защиту личности и необходимой ей свободы. Он обозначил точки соприкосновения, ту грань между человеческой, божественной и дьявольской сферами, которую нельзя преступить ни при каких обстоятельствах. Писатель сформулировал ключевые вопросы о возможности существования человека в вечности, о вневременном значении любви мужчины и женщины, о сути творчества. Булгаков — непревзойденный стилист, вплетший в витиеватое и энергичное действие изысканную речь Воланда, профессора Стравинского и Пилата, «новояз» Берлиоза, люмпенский язык Аннушки, канцелярский стиль первой части Эпилога, разудалый квазипоэтический жаргон Бездомного, язык милосердия Иешуа, каламбуры ученого кота, ироничный и несколько простецкий сленг Коровьева и любовный язык мастера и Маргариты. Писатель — и вездесущий повествователь, иногда скрывающийся за завесой серьезности, за полным сочувствия к страданиям Иешуа тоном, иногда сатиричный

и ироничный (например, в Эпиллоге), делящий с Маргаритой печали, сопровождающий ее во время неистовства в квартире Латунского, в разнузданном полете с Арбата к Днепру, на балу у Воланда. Все это переводчик должен реконструировать в собственном языке, а иногда и создавать заново:

Tak mówi Małgorzata, idąc wraz z Mistrzem do ich wieczystego domu, i wydaje się Mistrzowi, że słowa Małgorzaty płyną niczym ten szemrzący strumień, który dopiero co minęli. I pamięć Mistrza, jego niespokojna, boleśnie pokłuta pamięć, zaczyna przygasać. Ktoś daje mu wolność, tak jak i on uwolnił przed chwilą stworzonego przez siebie bohatera. Bohater ów odszedł w bezkres, odszedł bezpowrotnie, dostąpiwszy przebaczenia w noc przed zmartwychwstaniem — syn króla astrologa, okrutny piąty prokurator Judei, rzymski ekwita Poncjusz Piłat²⁵.

* * *

Эти строки написаны в середине сентября 2016 г., ровно за месяц до планируемого выхода в краковском издательстве «Знак»²⁶ нашего перевода «Мастера и Маргариты». В 2009 г., в ознаменование своего полувекового юбилея, издательство запустило серию «50 на 50»: пятьдесят произведений польской классики и зарубежных литературных шедевров в старых и новых переводах. Из русской литературы на сегодняшний день опубликованы «Братья Карамазовы» и «Бесы» Достоевского (в новых, прекрасных переводах Адама Поморского), «Мертвые души» Гоголя (в новом переводе Виктора Длуского) и «Крейцерова соната» Толстого (в старом переводе Марии Лесневской). Включение в эту серию «Мастера и Маргариты» вполне закономерно. По заказу издательства выход в свет нашего перевода предварила обширная статья Тадеуша Нычека, известного польского литературного критика и переводчика, выросшего на «Мастере и Маргарите» в переводе Левандовской и Домбровского и слышавшего, конечно, о переводе Дравича. В статье, опубликованной на страницах варшавского высокотиражного ежеквартальника «Книги» («Książki»), Нычек пишет о романе Булгакова как о единственном зарубежном литературном шедевре, который

²⁵ Фрагмент нашего перевода [см.: PRZEB 2016: 532] — уже упоминавшаяся в связи с «ночью на воскресенье» концовка главы «Прощение и вечный приют».

²⁶ Издательство было основано в коммунистической Польше в 1959 г. группой католической интеллигенции на волне тогдашней политической оттепели.

вошел под польские стрехи²⁷. Первый польский перевод — на котором действительно выросли поколения поклонников булгаковского романа в Польше — назван «культовым». В концовке статьи — фрагменте, озаглавленном «Do trzech razy sztuka», то есть «Бог троицу любит»²⁸, — критик замечает:

Нынешнее издание «Мастера и Маргариты» — уже третий перевод, появившийся после первого, сегодня уже культового, Ирены Левандовской и Витольда Домбровского, а также более позднего, увидевшего свет в середине 1990-х годов, выполненного Анджеем Дравичем. Несколько непонятно, зачем третий, но у этого перевода есть по меньшей мере два достоинства: с литературной точки зрения он так же хорош, а в качестве бонуса в нем исправлены немногочисленные речевые ошибки, имевшие место в предыдущих переводах.

Во-вторых, замечательным подарком одного из переводчиков, блестящего русиста Гжегожа Пшебинды, стали исчерпывающие примечания, благодаря которым мы можем несравнимо больше узнать о мире героев романа. Хотя впервые эти примечания появились в 1990 году в каноническом издании «Мастера и Маргариты» в серии Национальной библиотеки, однако их современная версия более обширна и гораздо более интересна. Можно с уверенностью утверждать, что четвертый перевод еще долгое время не понадобится, если вообще когда-нибудь понадобится [Nyczek 2016: 85; пер. Д. Клебанова].

Да простят меня читающие эти строки, что я решился процитировать такое лестное для меня как исследователя русской литературы мнение. Моя единственная цель — подчеркнуть, сколь сложно соревно-

²⁷ Аллюзия на очень известную в Польше фразу из Эпилога поэмы А. Мицкевича «Пан Тадеуш»: «O, gdybym kiedy dożył tej pociechy, / Żeby te księgi zbladziły pod strzechu» — «Дожить бы мне до радостного мига, / Когда войдет под стрехи эта книга» [Мицкевич 1956: 310].

²⁸ Впрочем, польское «Do trzech razy sztuka» и русское «Бог троицу любит» близки по значению, но отнюдь не идентичны. Польская пословица означает, что иногда нужно пробовать сделать что-то трижды, чтобы наконец вышло как надо. В «русской троице», кроме надежды на то, что третье по счету действие будет удачным, заложен также смысл равноценности каждой из составляющих. Следует отметить, что при переводе пословиц, афоризмов и фразеологизмов у Булгакова мы на каждом шагу встречались с серьезными проблемами. Прежде всего, старались избежать ошибок предшественников, частенько прибегавших к калькам. Например, фразу Коровьева «Такие балы надо выбрасывать на помойку» из главы «Великий бал у сатаны» перевести дословно на польский язык путем калькирования нельзя, что, к сожалению, было сделано авторами первого и второго польских переводов: «Takie bale należy wyrzucić na śmietnik» [L-D 2013: 328]; «Takie bale, królowo, nadają się tylko na śmietnik» [DR 2015: 345].

ваться с предшественниками и какой долгий и трудный путь к читателю ждет каждый новый перевод «Мастера и Маргариты». В этом контексте не может не радовать, что наш общий труд был оценен внимательным критиком как выполненный на таком же высоком литературном уровне, что и «культовый» перевод.

Однако — и это следует подчеркнуть особо — мы переводили «Мастера и Маргариту» отнюдь не для того, чтобы исправлять ошибки предшественников или чтобы меня лично именовали выдающимся русистом. Нашей задачей был прежде всего современный, совершенно новый перевод романа Булгакова, который станет читать поколение наших детей.

ЛИТЕРАТУРА

- Белобровцева, Кульюс 2007 — *Белобровцева И. З., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. М., 2007.
- Володзько-Буткевич 2012 — *Володзько-Буткевич А.* Польский Булгаков: Очерк восприятия // Михаил Булгаков, его время и мы. Краков, 2012.
- МиМ 1966 — *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11.
- МиМ 1967 — *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Москва. 1967. № 1.
- МиМ 1986 — *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. 9-е изд. Франкфурт / Майн, 1986.
- МиМ 1973 — *Булгаков М. А.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973.
- МиМ 1989 — *Булгаков М. А.* Избр. произв.: В 2 т. Киев, 1989. Т. 2.
- МиМ 1990 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5.
- МиМ 2007 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 2007. Т. 7.
- Кольшева 2015 — *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст / Сост. Е. Ю. Кольшева: В 2 т. М., 2015. Т. 2.
- Мицкевич 1956 — *Мицкевич А.* Пан Тадеуш, или Последний наезд на Литве: Шляхетская история 1811–1812 годов в двенадцати книгах стихами. М., 1956.
- Форум, эл. публ. — Форум электронного ресурса «Dalas.Ru». Режим доступа: <http://dalas.ru/showthread.php?t=5798&page=11>
- Чудакова 1988 — *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.
- Яблоков 2011 — *Яблоков Е. А.* Михаил Булгаков и мировая культура. СПб., 2011.
- Яблоков 2014 — *Яблоков Е. А.* Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. СПб., 2014.
- Яновская 2013 — *Яновская Л. М.* Последняя книга, или Треугольник Воланда. М., 2013.
- Bulhakow 1969 — *Bulhakow M.* Egzekucja / Tłumaczył Stanisław Barańczak // Odra. 1969. № 10.

- Bulhakow 1974a — *Bulhakow M.* Ostatnie przygody Korowiowa i Behemota / Przełożyli Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski // Literatura na Świecie. 1974. № 11.
- Bulhakow 1974b — *Bulhakow M.* Sen Nikanora Iwanowicza: Nie tłumaczony rozdział «Mistrza i Małgorzaty» / Przełożyli Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski // Polityka. 1974. № 15.
- Bulhakow 1977 — *Bulhakow M.* Krem Asasella / Tłumaczyli Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski // Przyjaciółka. 1977. № 10.
- Bulhakow 1990 — *Bulhakow M.* Mistrz i Małgorzata / Tłum. I. Lewandowska I. i W. Dąbrowski. Wstęp Andrzej Drawicz. Opracowanie tekstu i przypisy Grzegorz Przebinda. Wrocław, 1990.
- L-D 2013 — *Bulhakow M.* Mistrz i Małgorzata / Tłumaczyli Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski. Warszawa, 2013.
- DR 2015 — *Bulhakow M.* Mistrz i Małgorzata / Przełożył Andrzej Drawicz. Konsultacja naukowa Grzegorz Przebinda. Poznań, 2015.
- PRZEB 2016 — *Bulhakow M.* Mistrz i Małgorzata / Tłumaczyli Leokadia Anna Przebinda, Grzegorz Przebinda, Igor Przebinda. Kraków, 2016.
- Ligny 2006 — *Boulgakov M.* Le Maître et Marguerite / Traduit du Russe par Claude Ligny. Paris, 2006.
- Mijail Bulgákov 2013 — *Bulgákov M.* El maestro y Margarita. Plaza Editorial, 2013. [Переводчик не указан].
- Morávková 2011 — *Bulgakov M.* Mistr a Markétka / Přeložila Alena Morávková. Praha, 2011.
- Nyczek 2016 — *Nyczek T.* Gdzie diabeł mówi dzień dobry: Pół wieku z Mistrzem i Małgorzatą // Książki. 2016. № 3.
- Pevear-Volokhonsky 2007 — *Bulgakov M.* The Master and Margarita / Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York; London, 2007.
- Reschke 2007 — *Bulgakov M.* Der Meister und Margarita / Aus dem Russischen von Thomas Reschke. München, 2007.
- Prima 2015 — *Bulgakov M.* Il Maestro e Margherita. All'amico segreto. Lettera al governo dell'Urss / Traduzione e note di Maria Serena Prima. Milano, 2015.
- Podgórzec 2011 — *Podgórzec Z.* Bułhakow po polsku w całość złożony // Nowe Książki. 1995. № 2.
- Urbanek 2004 — *Urbanek D.* Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej. Warszawa, 2004.
- Żemła 1997 — *Żemła K.* O dwóch przekładach «Mistrza i Małgorzaty» Michaiła Bułhakowa // Opcje. Kwartalnik Kulturalny. 1997. № 1.

Е. Малити
(Братислава)

Михаил Булгаков в словацкой культуре: вопросы рецепции и перевода

В культурном пространстве бывшей Чехословакии, в частности в Словакии, чрезвычайно чутко относятся к творчеству Михаила Булгакова. Способ изображения реальности, исходящий из ее фантазийного видения и сатирически-гротескного изображения, находил тут благодатную почву ввиду особых традиций юмора, начиная от произведений чеха Ярослава Гашека или словацких сатириков — например, Янко Есенского. Были у них всех и общие литературные корни: художественный мир и манера Николая Гоголя, его линия «смеховой культуры», гоголевская фантастика.

Если говорить о специфических моментах, которые привлекают внимание словацких читателей, литераторов, а также переводчиков к булгаковским произведениям, то, думается, важную роль играло и играет тяготение мастера к шифровке действительности, к тому, что покойный историк литературы С. В. Никольский именуется «поэтикой зашифрованных мотивов и резонансов» [Никольский 2001: 29].

Тут, конечно, «*pars pro toto*» представляет роман Булгакова «Мастер и Маргарита», который стал в нашей стране культовым. И по сей день он издается, ставится на театральных подмостках. Автором романа была создана «зашифрованная» реальность, в которой отвергаемая Булгаковым советская идеология, насаждавшаяся жесткой сталинской политикой конца 1920-х — 1930-х гг., становилась смешной, как бы лишенной пафоса и трагизма. Напротив, трагизм и пафос остро выражены в судьбе творческой личности — недооцененного писателя, конфликтующего с правящей властью и с обществом «большинства».

Историк литературы и специалист по истории переводов произведений русских писателей в Словакии Мария Куса писала об «очень счастливой судьбе булгаковских текстов в словацком культурном пространстве» [Kusá 2011: 277], если иметь в виду число переводов, их книжных изданий и переизданий, громадное количество читателей. Но остается вопрос: как на самом деле справилась словацкая культура с завораживающим творческим вызовом Булгакова?

В чешской культуре уже с конца 1920-х и в 1930-х гг. появлялись переводы булгаковских произведений, в основном драматических, таких как «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира». В первой половине 1930-х гг. эти пьесы ставились в театрах: «Дни Турбиных» («*Bílá garda*» / «*Dni Turbinových*») — в Театре на Виноградах в Праге (1933), «Зойкина квартира» («*Zojčin byt*») — в Земском театре в Брно (1934). С конца 1920-х гг. выходили переводы булгаковской прозы — романа «Белая гвардия» (1928) и повести «Роковые яйца» (1929); однако они, вероятно, остались в тени, что и привело «к созданию образа Булгакова как чистого драматурга, вплоть до появления „Театрального романа“ и „Мастера и Маргариты“, которые этот образ изменили» [Lhotová 2015: 29].

Несколько иная ситуация была в словацкой культуре: здесь рецепция произведений Булгакова началась с 1960-х гг. (хотя с отдельными булгаковскими произведениями, главным образом драматическими, культурная общественность Словакии познакомилась раньше — благодаря постановкам в чешских театрах). Это было совершенно новое явление в тогдашнем общественно-политическом контексте и на фоне традиционных представлений о советской литературе. В Словакии Булгаков был открыт в то время сразу как драматург и прозаик. Сперва появились переводы булгаковских пьес, причем не только благодаря чешской культуре. Например, Иван Изакович, переводчик пьес «Александр Пушкин» и «Кабала святош», писал о своем переводческом первенстве в Словакии и отмечал, что тексты этих произведений, вместе с пьесой «Бег», были им получены от вдовы Булгакова еще в 1962 г. в Москве, куда Изакович приехал просто как турист [см.: Izakovič 2006: 223].

Естественно, что столь оригинального, буквально манящего автора хотели переводить многие, и это привело к некоторым разногласиям среди переводчиков. «Кабалу святош» для театральной агентуры Дилиза в 1963 г. перевела также Магда Такачова (взяв текст, предположительно, из «самиздата»). В 1965 г. пьеса в переводе Изаковича вышла

в книге «Útek. Molière. Puškin», однако для спектакля в Государственном театре в Кошице в 1990 г. Антону Крету был заказан новый перевод. Более серьезным оказался конфликт между чешскими русистами: повесть «Собачье сердце» в конце 1989 г. перевела и издала Людмила Душкова — и всего через месяц, в начале 1990 г., увидел свет перевод Алены Моравковой. Душкова в газете «Литерарни новины» объяснила эту ситуацию тем, что она еще в 1966 г. перевела «самиздатский» текст, который привезла из Москвы, и публикация этого перевода (в издательстве «Свобода») была запланирована на 1968 г., но в силу известных причин не состоялась¹. Вместе с тем Душкова говорила о необходимости «сломать монополию» одного переводчика (подразумевая Моравкову) на творчество Булгакова — в этом, по словам Душковой, состояла одна из целей запоздалого издания «Собачьего сердца» в ее переводе [см.: Dušková 1990: 13].

В текстологическом аспекте важно отметить, что словацкие переводы прозы Булгакова 1960-х гг. опирались на разные источники — как авторские рукописи, так и «самиздатские» публикации. В переводе М. Такачовой в издательстве «Словенски списоватељ» вышли «Театральный роман (Записки покойника)» («V zákulisí», 1967) и всемирно известный роман «Мастер и Маргарита» («Majster a Margaréta», 1968). В том же 1968 г. братиславский журнал «Ревью мировой литературы» напечатал «Собачье сердце» («Psie srdce») в переводе Душана Слободника, но книжное издание повести состоялось только в 1990 г. (после ее публикации в Москве) — она вышла в сборнике «Psie srdce a iné» (издательство «Смена») под одной обложкой с «Роковыми яйцами» («Osudné vajcia») и «Дьяволиадой» («Diaboliáda»), переведенными Такачовой.

В театрах Словакии булгаковские пьесы, переведенные на словацкий язык, ставились 11 раз; предпринималась и постановка на венгерском языке (Венгерский театр в Комарно), было также несколько студенческих спектаклей в Академии искусств. В 1975 г. в театре Новая сцена с аншлагом прошла пьеса «Дни Турбиных» («Dni Turbinovcov») в переводе Веры Микулашовой-Шкридловой. В 1980-х гг. вышло несколько интересных постановок в разных театрах: «Зойкина квартира» («Zojkin byt») в переводе Владимира Черевки в театре Андрея Багара в Нитре (1984), «Бег» («Útek») в переводе Эмилии Штерцовой в теа-

¹ В СССР произведение было опубликовано впервые в журнале «Знамя» в 1987 г. В 1968 г. повесть напечатали на Западе в журнале «Грани» (Франкфурт-на-Майне) и в журнале Алека Флегона «Студент» (Лондон).

тре Словацкого национального восстания в Мартине (1987), «Багровый остров» («Purpurový ostrov») в переводе Любы Лесной в театре Студия Новой сцены — Асторка (1989) и др. В 1990 г. ставилась «Кабала святош» («...a bratstvo tajných. (Molière)») в переводе Антона Крета в Государственном театре в Кошице.

Позже возникла другая тенденция, связанная главным образом с публикацией ранее запрещенных произведений (например, «Собачьего сердца») на родине писателя: театральные режиссеры стали создавать собственные инсценировки булгаковской прозы, которая в наши времена оказалась более занятой и актуальной, способной живо реагировать на проблемы современной жизни. Это подтверждается стремлением театров осуществлять новые булгаковские постановки. В 2005 г. Додо Гомбар в Словацком камерном театре в Мартине сделал режиссерскую инсценировку повести «Собачье сердце» («Psie srdce») в переводе Д. Слободника. В 2013 г. инсценировка романа «Мастер и Маргарита» («Majster a Margaréta»), сделанная Ондреем Спишаком (отчасти по оригиналу, отчасти по переводу М. Такачовой), была поставлена им в Театро Татро в Нитре. Справедливо суждение признанного словацкого булгаковеда Натальи Муранской, что «творчество Булгакова, в свое время отодвинутое на периферию, сегодня заражает такой эстетической энергией, что выдвигает русскую литературу 20 века в центр художественного мышления 20 века» [Muránska 2003: 100].

Вернемся к вопросу о том, насколько словацкие переводы булгаковского творчества передают нюансы художественного мира автора. Н. Муранска на материале сборника «Psie srdce a iné» провела тщательный анализ приемов и поэтики переводов булгаковских произведений на словацкий язык, сравнивая их с оригиналами. Она отметила что «в текстах Булгакова происходит непрерывный диалог стилей, концепций, культур, эпох, из-за чего они становятся очень крепким орешком для переводчика» [Muránska 2003: 100]. Так, перевод «Дьяволиады» на словацкий язык исследовательница характеризует как «логический», в котором булгаковские «новообразования, особые словосочетания, превращаются в обычные формы», частотные в словацком языке, где «смягчены необычные экспрессивные выражения, снижена иконичность стиля и удалены мнимые гиперболизации» [Muránska 2003: 77]. «Дьяволиаду» Муранска характеризует как «генеалогическую реальность на пути к hoggo'у», в то время как «словацкая версия приближает ее к языковой норме, нейтральности с ослаблением

выразительных качеств гротеска, пикантности, сдвига» [Muránska 2003: 79]. Можно согласиться с тем, что имеет место столкновение «прагматического словацкого читательского сознания и креативного сознания русского писателя», но предположение Муранской о столкновении «двух культур — русской иконоически-мистической и словацкой оперативного-рациональной» [Muránska 2003: 77–78] все-таки вызывает сомнения. В таком же духе оценивается словацкий перевод повести «Роковые яйца», который, по мнению исследовательницы, делает стиль произведения более нейтральным. Тот же стилистический «сдвиг» наблюдается в переводе «Собачьего сердца» (пер. Д. Слободника). Подобная установка, по мнению Муранской, «типична для словацкой стилистической ситуации вообще» [Muránska 2003: 80–81]. Добавим, что эта тенденция является следствием определенных процессов в развитии словацкого перевода, происходивших в 1950-х гг., когда «понимание перевода как творческого искусства с акцентом на его эстетическом воздействии постепенно заменялось пониманием перевода как языковой операции с подчеркнутой информативной функцией» [Maliti Fraňova 2007: 55].

В принципе такому выводу созвучен и выполненный мной сравнительный анализ оригинального текста романа «Мастер и Маргарита» и фрагментов его словацкого перевода (он издавался в 1968, 1972, 2002, 2005, 2011 гг.). Переводческие трудности начинаются прямо с названия первой главы «Никогда не разговаривайте с неизвестными»: зашифрованную писателем самоиронию (предупреждение для читателя не вступать в диалог с автором «без известности»), которая распространяется на всю главу, по-словацки просто не передать, и остается скучное «Nikdy sa nedávajte do reči s neznámym človekom» (Никогда не разговаривайте с незнакомцем)². В этом духе можно было бы продолжить...

² Названием главы, совершенно в духе гоголевской «мерцающей фантастики», автор подводит к мысли о том, что именно Берлиоз чертыханьем вдруг вызвал то ли галлюцинацию, то ли реального черта – Коровьева; а затем, красуясь псевдоэрудицией перед начинающим (то есть опять же неизвестным) поэтом, помянул кровожадного ацтекского бога Солнца Вицилоуптли (Уицилопочтли, ацтек. Huitzilopochtli), вызвав «на свою голову» еще одного, абсолютно неизвестного, таинственного «иностранца» — самого Воланда. Наконец, в третий раз редактор, «воинствующий безбожник», прямым богохульством сам выбрал свою судьбу: Аннушка, женщина с библейским именем, уже пролила масло, а трамвай маршрута «А», по-московски – «Аннушка», уже ехал по Садовому кольцу. Конкретизация ситуации переводчиком, использовавшим слово «človek», существенно затемняет все эти подтексты.

В 2013 г. в братиславском издательстве «Европа» был издан цикл рассказов Булгакова «Записки юного врача» в переводе Иванны Купковой (два из них, «Полотенце с петухом» и «Морфий»), печатались в 1986 г. в журнале «Ревью мировой литературы» в переводе Даны Легутовой). В новом переводе наблюдается стремление переводчика наверстать упущенное в прошлом и создать переводные тексты, которые были бы современны и при этом сохраняли бы верность булгаковской поэтике. Однако актуализация и акцент на современных (культурных, общественных, политических) обстоятельствах местами идут в ущерб авторскому замыслу. Известно, что Булгаков писал свои рассказы, когда сам был «юным» врачом и начинающим писателем, после 1916 г. и особенно в середине 1920-х гг. В рассказе «Полотенце с петухом» (1926) местные жители употребляют в отношении молодого врача обращения «господин доктор» и «товарищ доктор». Однако в словацком переводе осталось лишь «*rán doktor*» («господин доктор»), без учета того, что такая игра у Булгакова вовсе не случайна и в ней отражается смутная идеологическая и политическая ситуация новой экономической политики, введенной в Стране Советов в 1921 г. Переходная стадия между рыночно-буржуазным строем и задуманным коммунизмом продлилась до конца 1920-х гг. Из рассказа ясно, что несведущие деревенские люди до конца не осознают, что произошло в стране, но врача величают «товарищ доктор», поскольку слышали, что сейчас так принято. Однако иногда забывают об этом и обращаются по-старому: «господин доктор». Казалось бы, несущественная деталь создает атмосферу времени и исторический контекст, а заодно своей неопределенностью открывает простор для особого юмора и иронии писателя, что уже предвещает его приемы в будущем — имеется в виду роман «Мастер и Маргарита»...

* * *

Среди свидетельств писателей разных стран о булгаковском влиянии на замыслы их произведений — высказывание словацкого романиста и автора повестей Ладислава Тяжкого (1924–2011), которого после публичных протестов против вторжения войск Варшавского договора в Чехословакию в 1968 г. исключили из партии, из Союза писателей, и вплоть до переворота 1989 г. все его произведения были под запре-

том. Отвечая на вопросы анкеты «Что для вас значит Михаил Булгаков?» в сборнике «Булгаков и современность», Л. Тяжкий написал:

Для меня лично он был не каким-то рецептом, как вести себя и писать в течение 20 лет (1970–1989), во время запрета на печатание, но гораздо большим — подтверждением, или, точнее, проверкой реальности моей жизненной судьбы и решения, как прожить и творить под дамокловым мечом, который ему и мне повесила над головой одна и та же система. Ему — в старом (сталинско-азиатском) варианте, мне — в утонченном, коварном, по-европейски демократичном и как бы классовом подобии. В обеих братских системах можно было существовать лишь с большим умением, умением скрываться, но при этом все же не отступать от критики режима или от правдивого высказывания о жизни и позиции индивида, группы, народа. Я сам попытался это сделать в романе «Дочь маршала», где всем действием и проблемами, душой и телом, своим нутром и внешностью (и страной) и даже именами персонажей перенесся в Словению и Хорватию, чтобы избежать цензуры [Tážký 2006: 229–230].

Что касается упомянутого романа Тяжкого, изданного в 1993 г. в издательстве «Словенски списоватељ», можно предположить, что работа над ним шла со второй половины 1980-х гг. на фоне поисков и стремлений словацких писателей, связанных с радикальными переменами в нашей стране и обществе, попыток утвердиться в иной художественной манере. Прозаики в то время возвращались к своим творческим экспериментам 1960-х гг., но уже в духе постмодернизма, обращались также к образцам мировой нереалистической прозы. Сама помню, как мне хотелось показать словацким литераторам роман «Петербург» символиста Андрея Белого, который был издан в моем переводе в 2001 и в 2003 г. Естественно, что для славянских литератур русская проза вообще играет особую роль. В плане писательского безграничного освоения фантазии в соединении с четкой рациональностью Булгаков с его «Мастером и Маргаритой» был, конечно, первым, самым близким и понятным в контексте прожитой нами новой истории страны. Л. Тяжкий, вероятно, знал культовый булгаковский роман еще по первому словацкому переводу 1968 г. А конец 1980-х — 1990-е гг. принесли новое прочтение этой книги как сверхвдохновляющего, хотя трудновоспроизводимого «образца».

В романе Тяжкого с детективной интригой судьбы персонажей не только ломаются под влиянием исторической ситуации в Югославии (распад страны и гражданская война), но и непосредственно зависят

от секретной службы, так или иначе связаны с властью маршала Иосипа Броз Тито и его режима. Тито здесь именуется просто Маршалом, а также Отцом родины, выступившим против другого Иосифа — Сталина, которого в романе называют «Вели Йоже». Однако в центре действия — так называемые «дети Маршала», усыновленные им военные сироты, чьи родители погибли в партизанских боях во время Второй мировой войны. И читатель становится свидетелем того, как «длинная рука» властей жестоко наказывает даже самого любимого из этих детей — может быть, за своевольное желание жениться на иностранке (словачке Бернарде с хорватскими корнями), а может быть, по каким-то другим, «секретным», причинам. Накажут и саму Бреду, которая после гибели любимого выйдет замуж за словенца и станет жить где-то в этих краях, со смертью за спиной... Правда, убийство героини совершится в США во время поездки к брату, где Бреду как бы по личным мотивам убьет отвергнутый кавалер и заодно бывший югославский секретный агент. Это произойдет спустя немало лет после кончины Маршала.

Роман привлекает глубоким знанием реалий чужой страны, ее истории, специфических политических и общественных контекстов. Интересна сама история о провинциальной *femme fatale*, «роковой женщине» по имени Бреда, и об острове водяных голов, которые лепит старый скульптор-хорват, дед героини. Ввиду утверждения словацкого писателя о его следовании булгаковскому методу «шифровки» для нас интересна связь «Дочери маршала» с текстом «Мастера и Маргариты». «Шифр» у Тяжкого выглядит, конечно, иначе, чем у русского писателя, — нет гротескности, пародийности, юмора, нет особых пластов «романа в романе» и т. п. Однако определенные интертекстуальные переключки имеют место. Следы влияния романа Булгакова обнаруживаются в конкретных мотивах. Наиболее заметно влияние главы «Великий бал у Сатаны» в главе романа Тяжкого, повествующей о торжестве в честь дня рождения Маршала (своего рода «pendant» Сталина). В этот день раз в году вождь у себя на острове, в бывшем дворце венецианского дожа³, принимает всех усыновленных детей, которые отчитываются о своей жизни и рассказывают о планах на будущее. Особых похвал на празднике удостоивается любимый сын Маршала — босниец Али, жених Бреды, которому суждено вскоре быть уничтоженным. Впрочем,

³ Имеется в виду реальный дворец на одном из островов архипелага Бриони на Адриатике.

оба эпизода восходят к античному обычаю симпозионов (описанному в одноименных диалогах Платона и Ксенофонта «Пир»), на которых восхваляли молодых мужчин, отличившихся геройством, победами в соревнованиях, умом, красотой, и богов-покровителей.

Характерно, что возможность более широкой творческой интерпретации притчевого начала романа за счет введения в действие исторических фигур, относящихся к иным эпохам, использовал и российский кинорежиссер Юрий Кара, который в своей экранизации «Мастера и Маргариты» включил в число «специально приглашенных» на «Великий бал у Сатаны» Ленина, Петра I, Мазепу, Наполеона, кардинала Ришелье и других политических деятелей, а также живших в момент завершения булгаковского романа Сталина и Гитлера.

Сходство творческих замыслов, возникших у различных авторов под влиянием «Мастера и Маргариты», свидетельствует не только об общих чертах творческой рецепции булгаковского романа, но и о состоянии общественного сознания того времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Никольский 2001 — *Никольский С. В.* Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова. М., 2001.
- Dušková 1990 — *Dušková L.* Psí srdce na operačním sále // Literární noviny. 1990. № 10.
- Izakovič 2006 — *Izakovič I.* Čo pre mňa znamená Michail Bulgakov? // Bulgakov a dnešok. Nitra, 2006.
- Kusá 2011 — *Kusá M.* Od Bulgakova k Sorokinovi: Tragický pocit ruského intelektuála 20. storočia v slovenskom kultúrnom priestore // Tragédia doby, človeka, literatúry. Nitra, 2011.
- Lhotová 2015 — *Lhotová K.* Česká recepce prózy Michaila Bulgakova: Osudná vejce. Praha, 2015.
- Maliti Fraňová 2007 — *Maliti Fraňová E.* Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská. Bratislava, 2007.
- Muránska 2003 — *Muránska N.* Fantastická trilógia Michaila Bulgakova. Nitra, 2003.
- Ťažký 2006 — *Ťažký L.* Môj Michail Afanasievič Bulgakov // Bulgakov a dnešok. Nitra, 2006.

Н. Н. Старикова
(Москва)

Реалии советской Москвы в словенском переводе романа «Мастер и Маргарита» (к проблеме контекста)

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» вышел на словенском языке в 1971 г. в престижной серии «Сто романов». Перевод был сделан Янезом Градишником (1917–2009), роль которого в развитии словенского переводоведения второй половины XX в. трудно переоценить. Молодая исследовательница его наследия У. Эрьявец называет Градишника «хранителем» и «модернизатором» родного языка, ибо сделанные им переводы «позволили принимающей культуре не только познакомиться с новыми жанрами и в дальнейшем освоить их уже на своем материале, но и расширить возможности языка-реципиента, обогатить его за счет перевода» [Erjavec 2011: 5]. Справедливости ради надо сказать, что об этом в свое время писал еще В. Г. Белинский:

...Переводы необходимы и для образования нашего еще не установившегося языка; только посредством их можно образовать из него такой орган, на коем бы можно было разыгрывать все неисчислимые и разнообразные вариации человеческой мысли [Белинский 1976: 352].

Писатель, публицист, в 1969–1974 гг. редактор журнала «Prostor in čas», автор-составитель нескольких словарей, член Международной федерации переводчиков (ФИТ), один из соратников выдающегося поэта и общественного деятеля Словении Э. Коцбека, Градишник владел несколькими западноевропейскими и славянскими языками. В его переводах в Словении были опубликованы произведения Дж. Лондона, Э. Хемингуэя, Дж. Джойса, Дж. Б. Пристли, Дж. Голсуорси, Р. Л. Сти-

венсона, Т. Манна, Р. Киплинга, Т. С. Элиота, Г. Бёлля, О. Хаксли, Г. Гессе, Ф. Кафки, А. Камю, Д. Чосича и других классиков мировой словесности. За перевод «Улисса» переводчик был удостоен двух высших национальных наград: премии А. Совре (1967) и премии фонда Ф. Прешерна (1969). Он также принимал участие в работе над первой послевоенной англоязычной антологией словенской поэзии «The Parnassus of a Small Nation: An Anthology of Slovene Lyrics», вышедшей в Лондоне в 1957 г. Одним словом, это был профессиональный филолог, уровень его мастерства соответствовал сложности поставленной задачи: дать вторую — словенскую — жизнь грандиозному произведению Булгакова, писателя, творчество которого восходит к «генетическим корням европейской культуры» [Смирнов 1993: 145].

Перевод несколько раз переиздавался, последний раз вышел в 2003 г.; пока это единственная словенская версия романа, она считается канонической. Исследователь творчества Булгакова М. Яворник высоко оценил качество работы Градишника, отметив его «исключительный слух к стилевому многообразию» булгаковского текста [Javornik 1997: 79]. Между тем сложность художественной структуры романа, соединение в нем нескольких культурных и историко-религиозных традиций, стилистических и языковых пластов, пропущенных через сатирический, гротескный быт московской жизни 1930-х гг., его «запрограммированность» на двойственную интерпретацию, соединяющую культурный «инстинкт» читателя с необходимостью «отречься» от стереотипов [см.: Яблоков 2007: 565], ставит перед переводчиками весьма трудную задачу. Для носителей языка восприятие художественного произведения подкрепляется в целом естественным знанием своей культуры и феноменов, с ней связанных; у представителя иной культуры возникают определенные трудности с пониманием этого же художественного произведения при прочтении его на родном языке. Так возникает проблема точности, но не дословности перенесения всех нюансов текста оригинала на иностранный язык, которая, на наш взгляд, для романа «Мастер и Маргарита» не может быть преодолена в полной мере. Одним из необходимых условий хотя бы частичного ее решения является владение историческим, литературным и социокультурным контекстом произведения, в том числе знание специфики быта и реалий советской Москвы как места действия и места создания произведения. При этом под реалиями понимаются слова и словосочетания, называющие

предметы, явления, объекты, характерные для жизни, быта и культуры москвичей первых десятилетий советской власти, мало знакомые или совсем незнакомые словенцам. Подобные слова несут в себе национальный и временной колорит и, как правило, не имеют точных соответствий в других языках, поэтому требуют особого подхода при переводе (сразу оговорюсь, что не буду касаться способов перенесения на словенский язык имен собственных и топонимов, это отдельная тема). С учетом того, что булгаковский роман изобилует так называемыми лакунами — «ситуациями, обычными для культуры одного народа, но не наблюдаемыми в другой культуре» [Ревзин, Розенцвейг 1964: 184], его восприятие абсолютно невозможно без соответствующих пояснений. Однако, в отличие, например, от словенского перевода «Улисса», в котором более 250 примечаний переводчика, «Мастер и Маргарита» не содержит никакого справочного аппарата (ни сносок с разъяснениями, ни комментариев), что часто сводит на нет всю «архетипическую», ассоциативную, подтекстовую и даже эмоциональную нюансировку мысли Булгакова, искажает, а иногда полностью нивелирует смысл фразы оригинала.

Словенский перевод «Мастера и Маргариты» сделан по изданию 1969 г., вышедшему во Франкфурте-на-Майне; редактором книги стал А. Оцвирк, профессор Люблянского университета и один из инициаторов проекта «Сто романов». Предисловие написано Верой Брнчич, оно включает краткий обзор творческого пути Булгакова, историю создания и публикации романа в СССР и литературоведческий анализ проблематики произведения с отсылками к теоретическим работам М. М. Бахтина. Брнчич обращает внимание на то, что для манеры Булгакова «характерна тенденция к иронии и недоговоренности, поэтому читатель должен многое угадать сам» [Brnčič 1971: 30].

Ошибки, текстуальные искажения, смещения смысловых акцентов при передаче реалий московской жизни, обнаруженные при анализе словенского текста, ни в коем случае не умаляют значение перевода романа «Мастер и Маргарита» на словенский язык как «катализатора» интереса к русской литературе в Словении. Они лишь доказывают, сколь непростая задача встает перед каждым переводчиком Булгакова.

Для передачи реалий московского быта на словенском языке Градишник использует описательный, уподобляющий и контекстуальный переводы.

*Описательный перевод как способ передачи
безэквивалентной лексики*

| <i>Русское слово / выражение</i> | <i>Словенское слово / выражение</i> | <i>Значение словенского слова / выражения</i> |
|---|--|---|
| самокрутка | cigareta, ki si jo sam zvil | сигарета, которую скручиваешь сам |
| балык | sušen jesetrov hrbet | сушеная спинка осетра |
| нарзан | kavkaška slatina | кавказская минеральная вода |
| толстовка | dolga srajca | длинная рубашка |
| папаха | kavkaška kučma | кавказская меховая шапка |
| бурка | kratek polsten plašč | короткий войлочный плащ |
| нефтелавка | prodajaljna kurilnega olja | магазин мазута |
| ...в большом шестиэтажном доме, покоем расположенном на Садовой улице [91 ¹]. | ...v veliki petnadstropnici, obrnjeni v podobi cirilskega velikega p na Vrtno ulico [78 ²]. | ...в большом шестиэтажном доме, повернутом в форме большой кириллической буквы «П» на Садовую улицу. |
| торгсин на Смоленском рынке | trgovina za tujce na Smolenskem trgu | магазин для иностранцев на Смоленской площади |

С формальной точки зрения перевод аббревиатуры *торгсин* (Все-союзное объединение по торговле с иностранцами) как «*trgovina za tujce*» соответствует действительности. Первоначально *торгсинами* называли специальные магазины, где торговля шла на валюту и куда советские граждане не допускались. Затем, однако, ситуация изменилась и москвичи, имевшие «валютные ценности» (золото, серебро, драгоценные камни, предметы старины, наличную валюту), тоже получили право обменять их на продукты питания или дефицитные потребительские товары. В числе постоянных покупателей *торгсинов* были, как отмечают в комментарии к роману И. Белобровцева и С. Кульюс,

¹ Здесь и далее цитаты из романа приводятся по [Булгаков 2007] с указанием страницы; текст в цитатах выделен мною, обратный перевод — мой.

² Здесь и далее цитаты из перевода романа приводятся по [Bulgakov 1971] с указанием страницы; текст в цитатах выделен мною.

«ювелиры и зубные врачи, получатели крупных переводов из-за границы, иностранцы и спекулянты» [Белобровцева, Кульюс 2006: 350]. «Сиреневый гражданин», получивший после провокации Коровьева подносом по голове от «приличнейшего тихого старичка» [427], скорее всего спекулянт, прикинувшийся иностранцем, либо агент «органов», следящий за гостями столицы и подпольными советскими миллионерами. Таким образом, одной точной расшифровки слова-сокращения недостаточно, чтобы понятие «торгсин» как реалия советской жизни 1930-х гг. полноценно прозвучало в тексте перевода. Без соответствующих пояснений весь скрытый драматизм этого на первый взгляд балаганного эпизода остается вне поля зрения читателя.

Уподобляющий перевод, при котором подбирается функциональный эквивалент, вызывающий у читателя перевода ассоциации, сходные с теми, которые возникают у читателя оригинала

| <i>Русское слово / выражение</i> | <i>Словенское слово / выражение</i> | <i>Значение словенского слова / выражения</i> |
|----------------------------------|-------------------------------------|---|
| абрикосовая | marelčni sok | абрикосовый сок |
| лихач | kočijaž | извозчик |
| омулевая бочка | lososov sod | лососевая бочка |
| фабрика-кухня | javna kuhinja | общественная кухня |
| червонец | desetak, desetka | банкнота в десять денежных единиц, десятка |
| богомаз | mazač | пачкун / шарлатан |
| застройщик | stavbenik | строитель |
| трешка | tretjak | монета в три копейки |
| хлопец | možak | мужчина |
| примус | gorilnik | горелка |

В некоторых случаях уподобляющий перевод комбинируется с контекстуальным, то есть заменой словарного соответствия контекстуальным, которое логически с ним связано. Это касается перевода такого емкого для булгаковского подтекста слова, как «учреждение». Два примера:

И вот как раз в то время, когда Михаил Александрович рассказывал поэту о том, как аптеки лепили из теста фигурку Вицилупци, в аллее по-

казался первый человек. Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, *разные учреждения* представили свои сводки с описанием этого человека [11].

In ko je Mihael Aleksandrovič ravno pripovedoval pesniku o tem, kako so Azteki iz testa gnetli figurice Vicli-Puclija, se je v drevoredu pokazal prvi mož. Pozneje, ko je bilo, odkrito povedano, že prepozno, so *razne oblasti* izdale svoja sporočila z opisom tega človeka [40].

Переводчик понял, что писатель имеет в виду НКВД, и прямо использовал слово «орган», в то время как для Булгакова здесь важен именно намек, в его «нейтральной» лексеме есть понятный москвичу 1930-х гг. саркастический подтекст, который при переводе и был утерян. В следующем примере выбран более подходящий эквивалент для слова «учреждение», хотя речь идет о той же зловещей организации в здании на Лубянской площади:

Но в это время, то есть на рассвете субботы, не спал целый этаж в одном из *московских учреждений*, и окна в нем, выходящие на залитую асфальтом большую площадь, которую специальные машины, медленно разезжая с гудением, чистили щетками, светились полным светом, прорезавшим свет восходящего солнца [403].

V eni izmed *moskovskih ustanov* pa tisti čas, se pravi ob zori v soboto, celo nadstropje ni spalo in okna v njem, obrnjena na velik trg, zalit z asfaltom, ki so ga čistili posebni stroji s ščetkami, počasi brneč naokoli so bila mogočno razsvetljena, da je ob njih bledeel svit vzhajajočega sonca [390].

Объективную трудность представляет перевод устойчивых словосочетаний, смысл которых порой ускользает от переводчика. Берлиоз, беседуя с Бездомным на Патриарших, «свою приличную *шляпу пирожком* нес в руке» [7], то есть его головной убор напоминал пирожок, а именно имел сверху довольно глубокую продолговатую впадину. Словенский перевод «svoj čedni *klobuk je nosil v roki kakor pogačo*» [37] буквально означает «свою приличную шляпу нес в руке, как пирожок» — акцент сделан не на форме шляпы, а на манере ее держать. Сходная ситуация и с переводом другого фразеологизма. Доктору Стравинскому, пришедшему осмотреть поэта Бездомного, коллега подает записанный на листе бумаги анамнез. «„*Целое дело шиши!*“ — подумал Иван» [107]. Это выражение, имеющее значение

«возводить напраслину, обвинять без оснований», безусловно, восходит к уголовному жаргону, но в словенском переводе оно теряет свой аргумент-компонент: «»**Koliko se tega načekali**« je pomislil Ivan» [127] («Сколько они тут всего написали»).

Важнейший пласт московской жизни 1920-х — 1930-х гг., где отдельная квартира была роскошью, — коммуналки и их быт. Не зря же Воланд замечает, что москвичей испортил «квартирный вопрос» [152–153]. Булгаков представляет в романе целую галерею образов обитателей коммуналок, помещает действие одной из сюжетных линий в коммунальную квартиру номер 50; мастер гордится своими двумя отдельными комнатками, нанятыми у застройщика; Маргарита вдвоем с мужем живет в «очаровательном месте» на верхнем этаже особняка, расположенного в арбатских переулках, воплощая мечту миллионов граждан об отдельной жилплощади; Никанор Иванович Босой получает тридцать два заявления, авторы которых претендовали на площадь покойного Берлиоза; дядю Берлиоза, Поплавского, несмотря на сомнительную телеграмму, гонит в Москву желание «хотя бы временно прописаться в трех комнатах покойного племянника» [239]. Донести подтекст этих обстоятельств московского житья до любого иностранного читателя без комментария довольно затруднительно.

По замыслу большевиков жилищная проблема решалась быстро и без существенных экономических затрат путем передела собственности: «Взять все, да и поделить» [Булгаков 2008: 231]. Коммунальная организация жизни (одна кухня на всех и прихожая как место общего пользования) не только была неизбежной в условиях послереволюционного дефицита жилья, но и полностью отвечала требованиям новой социально-политической системы. Вынужденное соседство чужих людей на одной территории стало частью коммунального быта. Проживание в коммунальной квартире порождало массовое соглядатайство и доноительство, к середине 1930-х гг. в коммуналках сложились система бытового поведения, закреплённая в «Правилах внутреннего распорядка», и своя властная иерархия. По сути, коммунальная квартира не выполняла главные функции городского жилища — защиту частной жизни и дифференциацию частной и публичных сфер. Все эти особенности, даже детально изученные и понятые переводчиком, при перенесении в иное культурное пространство требуют дополнительных разъяснений. Например, перебранка двух соседок по комму-

налке, свидетельницей которой становится путешествующая на щетке Маргарита:

Все окна были открыты, и всюду слышалась в окнах радиомузыка.

Из любопытства Маргарита заглянула в одно из них. Увидела кухню. Два примуса ревели на плите, возле них стояли две женщины с ложками в руках и переругивались.

— Свет надо тушить за собой в уборной, вот что я вам скажу, Пелагея Петровна, — говорила та женщина, перед которой была кастрюля с какой-то снедью, от которой валил пар, — **а то мы на выселение на вас подадим!**

— Сами вы хороши, — отвечала другая.

— Обе вы хороши, — звучно сказала Маргарита, переваливаясь через подоконник в кухню. Обе ссорящиеся повернулись на голос и замерли с грязными ложками в руках [286].

Tu so bila vsa okna odprta in skozi vsa je bilo slišati radijsko glasbo. Iz radovednosti je Margareta pogledala skozi eno od njih. Videla je kuhinjo. Na plošči sta šumela dva špiritna gorilnika, zraven njuju sta stali dve ženski z žlicama v rokah in se zmerjali.

»Na stranišču mora človek ugasiti luč za seboj, tako vam povem, Pelageja Petrovna«, je govorila ženska, pred katero je stala kozica z neko jedjo, iz katere se je kadila para. **»Sicer vas bomo tožili, da se boste morali izseliti«** (буквально: подадим на вас в суд, чтобы вам пришлось съехать. — Н. С.).

»Vi niste sami nič boljši«, je odgovorila druga.

»Nobena izmed vaju ni nič prida«, je zvaneče rekla Margareta in se prevalila čez okensko polico v kuhinjo. Prepirljivki sta se ob glasu obrnili in odereveneli z umazanima žlicama v rokah [286].

Для носителя другой культуры, не знакомого с особенностями жилищной политики советской власти и коммунальным укладом, скрытая подоплека склоки остается непонятной: почему одна соседка по квартире может предъявлять другой столько претензий, да еще и грозить выселением. Чтобы происходящее на коммунальной кухне не осталось для словенского читателя загадкой, здесь также нужен комментарий, которого — увы! — нет. Как нет его и к эпизоду, когда Иван Бездомный в погоне за свитой Воланда тоже попадает в коммунальную квартиру:

...Тут же зачем-то очутился на кухне. В ней никого не оказалось, и **на плите в полумраке стояло безмолвно около десятка потухших при-**

мусов. Один лунный луч, просочившись сквозь *пыльное, годами не вытираемое окно, скупо освещал тот угол, где в пыли и паутине висела забытая икона*, из-за киота которой высывались концы двух венчальных свечей. Под большой иконой висела прищипленная маленькая — бумажная.

Никому не известно, какая тут мысль овладела Иваном, но только, прежде чем выбежать на *черный ход*, он присвоил одну из этих свечей, а также и бумажную иконку [63].

...Se na lepem znašel v kuhinji. V njej ni bilo nikogar; *na plošči ognjišča je v poltemi molče stalo kakih deset ugaslih petrolejskih gorilnikov.* En sam lunin žarek, ki se prebil *skozi prašno, že leta nepomito okno, je skopo razsvetljeval ogel, kjer je v prahu in pajčevinah visela pozabljena ikona*, izza njene omarice pa sta štrlela konca dveh poročnih sveč. Pod veliko ikono je bila z iglo pripeta manjša, papirnasta.

Ниче не ве, kakšna misel je tedaj obšla Ivana, vsekakor si je, preden je stekel v *črno vežo*, prisvojil eno izmed the dveh sveč in tudi papirnato ikono [86].

В данном случае перевод максимально приближен к оригиналу: детали обстановки, характерной для советской коммунальной квартиры, переданы достаточно точно. Однако читателю, не знакомому с переменами, произошедшими в жизни москвичей после революции, едва ли будет понятно, почему на одной кухне стоит десяток примусов, почему окно «пыльное, годами не вытираемое», почему иконы забыты в углу и покрыты паутиной. Здесь важны не только точность перевода, но и воспроизведение духа времени, передать который без ссылки на историко-культурный контекст едва ли возможно. Отдельного внимания заслуживает не столько словосочетание, сколько само понятие «черный ход» (в словенском переводе «*črna veža*», то есть «черные сени»). В первые годы советской власти оно приобрело новое значение. Доходные дома в Москве имели две лестницы: парадную и «черную», которые служили средством социального разграничения входящих (прислуга могла пользоваться только черным ходом). После революции рабочие и крестьяне, вселившиеся в «буржуазные» квартиры, наделили черный ход функциями парадного. Так что пролетарский поэт Бездомный устремляется к черному ходу отнюдь не случайно.

Не менее сложны при перенесении на иностранный язык сцены, где в контексте московских культурных реалий присутствуют отсыл-

ки к прошлому и настоящему русской и советской литературы. Такова встреча «Сашки-бездарности» Рюхина с «металлическим человеком», то есть с памятником А. С. Пушкину на Тверском бульваре, что понятно русскому читателю, но отнюдь не столь очевидно для тех, кто читает перевод.

Рюхин поднял голову и увидел, что они уже в Москве... и что близехонько от него *стоит на постаменте металлический человек*, чуть наклонив голову, и безразлично смотрит на бульвар.

Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. «Вот пример настоящей удачливости... — тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего *чугунного человека*, — какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не понимаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: „Буря мглою...“? Не понимаю!.. Повезло, повезло! — вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, — стрелял, стрелял в него этот *белогвардеец* и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» [88].

Rjuhin je vzdignil glavo in opozoril, da so že davno v Moskvi... in da čisto blizu njega *stoji na podstavku kovinski človek* z rahlo sklonjeno glavo in ravnodušno gleda na bulvar.

Obolelemu pesniku so šinile v glavo neke čudne misli. »Tu je zgled resnične uspešnosti...« — in Rjuhin se je zravnal na podu tovornjaka in vzdignil roko, kdo ve zakaj napadajoč *železnega moža*, ki ni nikomur nič hotel, »kar koli je storil v življenju, kar koli se je zgodilo z njim, vse mu je bilo v korist, vse pripomoglo k njegovi slavi! Kaj pa je naredil? Ne gre mi v glavo... Je mar kaj posebnega v besedah »Burja z meglo...«? Ne razumem!... Srečo je imel, srečo!« je mahoma strupeno sklenil Rjuhin in začutil, da je tovornjak pod njim premaknil, »tisti *belogardist* je ustrelil nanj in mu je zdrobil bedro, pa mu je zagotovil nesmrtnost...« [108–109].

В комментариях к роману, составленных Е. А. Яблоковым для Собрания сочинений, этот пассаж расшифровывается по нескольким позициям, начиная с сопоставления со стихотворением В. В. Маяковского «Юбилейное», где лирический герой гуляет с памятником Пушкину по Москве (версия Б. М. Гаспарова), и заканчивая «классовым» подходом к великому предшественнику со стороны советских поэтов [см.: Яблоков 2007: 622–624]. Даже люблянские студенты-русисты, изучая роман, не сразу понимают, что Рюхин в порыве злобной зависти вспо-

минает начало пушкинского стихотворения «Зимний вечер», входившего в школьную программу, а белогвардейцем называет Ж. Дантеса. Буквальный перевод русского «белогвардеец» словенским словом «белогардист» с филологической точки зрения не вызывает претензий, однако уязвим в историческом плане, поскольку трудно обнаружить типологические параллели между участниками Белого движения 1917–1923 гг. в России и бойцами отрядов профашистской военизированной организации «Бела гарда» 1941–1945 гг. в Словении.

Большую трудность для переводчика представляет работа с «писательским» вектором романа (сатирой на советскую литературную Москву), для которого характерна «пародийная „диффузия“ нескольких хронотопов в пределах одной сюжетной ситуации» [Яблоков 2001: 12]. Разгром романа Мастера советскими критиками Ариманом, Лавровичем и неким «МЗ», помимо сатирической и пародийной составляющих, имеет автобиографический подтекст, связанный с травлей самого Булгакова, который в письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. заметил, что за 10 лет литературной работы из 301 отзыва на его произведения в советской прессе «похвальных было три» [Булгаков 2011: 104]. В названиях публикаций булгаковских персонажей и отдельных их выражениях четко прослеживается демагогическая манера авторов настоящих разгромных статей, адресованных Булгакову. На то, что писатель использовал в романе некоторые их формулировки: «протащить апологию белогвардейщины», «ударить по булгаковщине», «посредственный богомаз», — указывают составители комментариев к роману [см.: Белобровцева, Кульюс 2006: 257–260; Яблоков 2007: 645–646]. Пытаясь передать специфическую лексику полемики советской критики, переводчик, скорее всего, мало осведомленный об этих деталях внелитературного контекста, не учел документальный фактор, поэтому при переводе пародийный компонент оказался сниженным.

...Статья критика Аримана, которая называлась «*Вылазка врага*» и где Ариман предупреждал всех и каждого, что он, то есть наш герой, сделал попытку *протащить* в печать *апологию* Иисуса Христа [175].

...Članek kritika Arimana z naslovom »*Sovražnikov napad*«. Ariman je v njem prepričeval bralce, da je on, namreč naš junak, poskusil *pretihotapiti* v tisk *zagovor* Jezusa Kristusa [143].

Русские слова «вылазка», «протащить» и «апология» в словенском переводе приобретают несколько другую семантику и эмоциональную окраску — значительно менее уничижительную. Статья получает название «Атака врага», то есть прямое нападение, тогда как «вылазка» может быть совершена и исподтишка; вместо «апологии Иисуса Христа» использован оборот «оправдание Иисуса Христа», а Мастер, чтобы напечатать свое произведение, прибегает к «контрабанде» (*pretihotariti* — везти контрабандой).

Без комментария практически не поддается тождественному воспроизведению и колорит, присущий сценам с пением. Известно, что народная песня на слова Д. П. Давыдова «Дума беглеца о Байкале» (1858), написанная от лица бежавшего ссыльного, пережила второе рождение в период революции 1905 г., став тогда одной из массово исполняемых. В словенском переводе эпизода с неконтролируемым исполнением этой песни сотрудниками филиала Зрелищной комиссии озеро Байкал оказывается «святым» вместо «священного», «омуль» заменяется «лососем», название байкальского ветра «баргузин» — нейтральным «северным ветром».

| | |
|--|---|
| Славное море, <i>священный</i> Байкал... | Slavni Bajkal, ti <i>sveto</i> morje... |
| Славен корабль, <i>омулевая</i> бочка!.. | Slavna je ladja, <i>lososov</i> sod... |
| Гей, <i>баргузин</i> ...пошевеливай вал! – | Hej, <i>severni veter</i> ...poženi val!... |
| Молодцу быть недалечко! [232] | Junaku daleč pluti ni... [238–239] |

Фраза «...секретарь... вместе с хором донес до слуха прохожих в переулке весть о том, **что в дебрях его не тронул прожорливый зверь и пуля стрелков не догнала!**» [233] без объяснения предшествующих ей топонимов «Шилка» и «Нерчинск», указывающих на географию продвижения беглеца и удачное для него развитие событий, «провисает», исторические и современные аллюзии остаются вне поля зрения словенского читателя. Внутренние кавычки говорят о том, что автор перевода принял пересказ второго куплета за его прямое цитирование: «...tajnik... je skupaj z zborom sporočil tistim, ki so prošli mimo po ulici, da **»v hostah je ušel zverem in krogla straž ga ni zadela«**» [239]. Эпитет «прожорливый», присутствующий у Давыдова и сохраненный Булгаковым, в переводе опущен.

Даже эти скромные наблюдения показывают, с какими трудностями сталкиваются переводчики, отважившиеся подступиться к тексту рома-

на «Мастер и Маргарита», столь плотно насыщенному культурными ассоциациями, реминисценциями, аллюзиями, историко-культурными и бытовыми реалиями. Для успешного перенесения последних на иную культурную почву от переводчика требуется глубокое, практически профессиональное погружение в контекст воссоздаваемой эпохи (эпох), владение обширной внелитературной — страноведческой, социокультурной, этнографической — информацией об СССР и Москве времени создания романа, умение свободно ориентироваться в пространстве мировой и русской литературы, а также знание человеческой и литературной биографии русского писателя. Если предмет, факт или явление, присутствующие в романе, не имеют аналогов в словенской культуре и слова, их называющие, относятся к сегменту безэквивалентной лексики, перевод необходимо дополнить пояснением или комментарием. С учетом особенностей поэтики Булгакова особую трудность представляет передача внеязыкового фона — аллюзий, намеков, подтекста. И, главное, переводчик, взявшийся перевести роман «Мастер и Маргарита», должен не только обладать блестящей эрудицией, пылкостью и упорством, но стремиться отождествить свое «я» с миропониманием и мироощущением Булгакова и лишь при этом условии искать краски для воплощения его произведения на своем языке.

ЛИТЕРАТУРА

- Белинский 1976 — *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1.
Белобровцева, Кульюс 2006 — *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман «Мастер и Маргарита»: Комментарии. Таллинн, 2006.
Булгаков 2007 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 2007. Т. 7.
Булгаков 2008 — *Булгаков М. А.* Собр. соч. М., 2008. Т. 2.
Булгаков 2011 — *Булгаков М. А.* Собр. соч. М., 2011. Т. 8.
Ревзин, Розенцвейг 1964 — *Ревзин И. И., Розенцвейг В. Ю.* Основы общего и машинного перевода. М., 1964.
Смирнов 1993 — *Смирнов Ю. М.* Театр и театральное пространство в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...». СПб., 1993. Т. 1.
Яблоков 2007 — *Яблоков Е. А.* Комментарии [к роману «Мастер и Маргарита»] // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2007. Т. 7.
Яблоков 2001 — *Яблоков Е. А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001.
Brnčić 1971 — *Brnčić V.* Mihail Afanasjevič Bulgakov // Bulgakov M. A. Mojster in Margareta. Ljubljana, 1971.

- Bulgakov 1971 — *Bulgakov M. A. Mojster* in Margareta. Ljubljana, 1971.
- Erjavec 2011 — *Erjavec U. Janez Gradišnik: med idealizmom in purizmom*. Nova Gorica, 2011. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ung.si/~library/diplome/SLOVENISTIKA/35Erjavec.pdf>.
- Javornik 1997 — *Javornik M. M. A. Bulgakov — umetnost in zgodovina, fiktivno ali realno* // Slavistična revija. 1997. Let. 40. Št. 1.

Е. В. Шатъко
(Москва)

Специфические «советские» и русские реалии в переводах романа «Мастер и Маргарита» (на материале переводов В. Флакер и М. Чолича)

В 1969 г. в Югославии вышел сделанный Видой Флакер первый перевод романа Булгакова «Мастер и Маргарита» на сербохорватский язык (этот перевод в дальнейшем будем условно называть хорватским), который в 1970-х гг. был дополнен. В 1986 г. появился новый перевод романа на сербский язык, подготовленный Миланом Чоличем. В настоящее время на территории Сербии, Хорватии, Черногории и Боснии и Герцеговины оба перевода считаются классическими. В данной статье представлен сопоставительный анализ двух переводческих стратегий с точки зрения передачи специфических «советских» и, шире, русских реалий.

Под реалиями мы понимаем «предметы материальной и духовной культуры, отражающие образ жизни и образ мышления конкретного общества и не имеющие аналогов в другой культуре» [Мороз 2015: 53]. В языке оригинала, в отличие от языка перевода, данные лексемы не выделяются из общего контекста, тогда как стилистически они могут быть чужды языку перевода. Таким образом, при передаче реалий в переводе художественного произведения перед переводчиком стоит задача, во-первых, распознать реалии, во-вторых, передать понятийное содержание подобных лексических единиц и, наконец, сохранить стилистическое единство текста. Болгарские переводоведы С.И. Влахов и С.П. Флорин в монографии «Непереводимое в переводе» выделяют следующие группы реалий: географические (названия географических объектов, эндемиков), этнографические (пища, напитки, одежда и обувь, предметы быта, транспортные средства, профессии, предметы

искусства и культуры, обычаи и ритуалы, единицы мер и деньги и т. д.) и общественно-политические (административно-территориальное устройство, органы власти, реалии общественно-политической жизни, то есть организации, учебные и культурные заведения, степени, титулы и др.) [см.: Влахов, Флорин 1980: 51–56].

Однако в данной классификации отсутствуют реалии-антропонимы, поскольку Влахов и Флорин выделяют их в отдельный класс безэквивалентной лексики. В. С. Виноградов, опираясь на типологию болгарских переводоведов, предлагает более развернутую классификацию, в которой рассматривает антропонимы как подкласс реалий:

1. Бытовые реалии (жилище, одежда, пища, виды труда, денежные знаки, музыкальные инструменты, народные праздники).
2. Этнографические и мифологические реалии.
3. Реалии природного мира (животные, растения, ландшафт).
4. Реалии государственного строя и общественной жизни (актуальные и исторические).
5. Ономастические реалии-антропонимы (имена, фамилии известных личностей, требующие комментариев), топонимы, имена литературных героев других произведений, названия музеев.
6. Ассоциативные реалии – вегетативные символы, анималистические символы, цветовая символика, фольклорные, исторические и литературно-книжные аллюзии, языковые аллюзии [см.: Виноградов 1978: 172].

В настоящей работе используется классификация Виноградова.

Бытовые реалии дополняют и конкретизируют изображаемые в произведении время и пространство, являются знаками эпохи. Для читателя — носителя языка произведения бытовые реалии, как правило, играют роль своего рода маркеров, тогда как для иноязычного читателя они зачастую становятся так называемыми экзотизмами, нуждающимися в расшифровке. В первых же главах булгаковского романа («Никогда не разговаривайте с неизвестными», «Седьмое доказательство», «Погоня» и др.) упоминается достаточно большое количество подобных деталей. Так, например, Берлиоз и Бездомный подходят к «будочке с надписью „Пиво и воды“» [5¹], что

¹ Здесь и далее цитаты на русском языке приводятся по [Булгаков 2016] с указанием страницы.

Флакер передает как «киоск „Пиво и минеральные воды“»² («kiosk „Pivo i mineralne vode“» [4³], а Чолич — как «киоск „Пиво и соки“» («kiosk „Pivo i sokovi“» [31⁴]). Оба варианта освоения реалии в равной степени приемлемы, однако русское «воды» включает разного рода напитки, то есть минеральную и фруктовую воду, а также соки; в обоих вариантах перевода теряется одна из этих составляющих. Название «нарзан» в хорватском тексте передано путем транслитерации: «Dajte nam narzana» [4] («Дайте нарзану» [6]), «Narzan, koji penjuša u grlu» [57] («Шипящий в горле нарзан» [59]), с дополнительным уточнением в сноске «ljekovita mineralna voda» («лечебная минеральная вода»). Сербский переводчик воспользовался приемом освоения и заменил «нарзан» на «kisela voda» [32] («минеральная вода»). Абрикосовую воду оба переводчика передают как «абрикосовый сок»: «sok od marelica» [5] в хорватском тексте и «sok od kajsija» [32] в сербском — это свидетельствует о том, что реалия не была распознана. В данном случае перевод искажает смысл текста, так как сок не может пениться.

Ни в одном из рассматриваемых переводов не была распознана и «шляпа пирожком». В хорватском варианте это «lagano savijen elegantni šešir» [4] («слегка скрученная элегантная шляпа»), а в сербском — «držaše šešir kao lepinju» [31] («держала шляпу как булку»). В данном случае хорватский перевод представляется более удачным, ибо не противоречит исходному тексту, тогда как сербский вариант предполагает небрежное отношение к головному убору.

Папиросы «Наша марка» в обоих переводах заменены на «сигареты „Наша марка“» («cigaretete „Naša marka“» — и в хорватском тексте [12], и в сербском [41]), что можно рассматривать как транслитерацию, которая в данном случае из-за родства языков не нуждается в дополнительной расшифровке, а слово «cigaretete» в обоих языках перевода используется для обозначения как папирос, так и сигарет. Однако как в хорватском, так и в сербском переводе утрачена часть исходного текста: «А у Вас разные, что ли, есть? — мрачно спросил поэт, у которого папиросы кончились» [14].

² Здесь и далее обратный перевод с сербского и хорватского языков — наш.

³ Здесь и далее цитаты на хорватском языке приводятся по [Bulgakov 1993] с указанием страницы.

⁴ Здесь и далее цитаты на сербском языке приводятся по [Bulgakov 2009] с указанием страницы.

Подсолнечное масло в хорватском тексте переведено дословно — «suncokretovo ulje» [13], в речи Бездомного встречается также вариант «ulje od suncokreta» [92] («масло подсолнечника»). В сербском тексте используется боснизм «zejtin» [42], имеющий то же значение, — это, с одной стороны, позволяет использовать одно слово вместо двух в тех случаях, когда в оригинальном тексте упоминается просто «масло», с другой — региональная окраска данной лексемы представляется излишней.

Флакер использует прием транслитерации при переводе слова «пельмени»: «peljmeni» [98] с последующей расшифровкой в сноске: «Peljmeni — rusko nacionalno jelo, u tijesto zavijeno meso» («Пельмени — русское национальное блюдо, мясо, завернутое в тесто»), Чолич же осваивает данную реалию, используя понятное сербскому читателю слово «valjuški» [138], то есть «вареники». «Брынза» в хорватском переводе заменяется на «овечий сыр» («ovčji sir» [216]), хотя данный вид сыра может изготавливаться как из овечьего, так и из коровьего или козьего молока. В сербском же переводе «брынза» заменена на «сыр», с расширением следующей фразы — «ей полагается быть белой» [212], до «on mora da bude beo, a u najgorem slučaju žut» [273] («он должен быть белым, в худшем случае желтым»).

«Универмаг на Арбате» и «торгсин» в хорватском переводе также переданы с помощью транслитерации и уточняющих сносок: «univermag» — со сноской, в которой фактически указан прямой перевод, «gobna kuća» [358], «Torgsin» — со сноской «Trgovina s inozemstvom; dućan gdje se prodavala inozemna roba samo za stranu valutu» [365] («торговля с заграницей; магазин, где продавались иностранные товары только за иностранную валюту»). Сербский переводчик вновь оставляет в тексте прямой перевод слова «универмаг» — «gobna kuća» [437], а «торгсин» приводится без перевода и каких-либо дополнительных уточнений, с использованием приема транслитерации, — «Torgsin» [445]: читатель должен самостоятельно понять смысл реалии из контекста.

«Гривенник» в обоих переводах приводится описательно: в переводе Флакер — «sitniš od deset kopejaka» [49] («мелочь в десять копеек»), а у Чолича — «novčić od deset kopejki» [84] («монета в десять копеек»). «Червонец» же в обоих случаях транслитерируется, причем хорватская переводчица дает сноску «novčanice od deset rubalja» [128] («купюры в десять рублей»), а в сербском переводе уточнение отсутствует.

«Зимняя шапка... ее длинные уши свешивались вниз» [53] в хорватском переводе переведено как «šubara, njezine duge uši visile su nadolje»

[50] («шубара, ее длинные уши висели вниз»), то есть нейтральное «зимняя шапка» заменено на местную реалию — шубару, национальный сербский и македонский зимний меховой головной убор, у которого не может быть ушей. Сербский переводчик вводит слово «ушанка» — «zimska kara ušanka sa dugačkim trakama» [85] («зимняя шапка-ушанка с длинными веревками»), то есть использует знакомую сербскому читателю русскую реалию, которой, однако, не было в исходном тексте. Для перевода слова «тубетейка» оба переводчика воспользовались описательным способом передачи реалии: «okrugla istočnjačka kapica» [74] («круглая восточная шапочка») и «tatarska kapica» [111] («татарская шапочка»).

Табурет, предложенный Андрею Фокичу, в хорватском переводе осваивается и становится «скамеечкой» — «klupica» [217], в сербском переводе он также осваивается при первом упоминании — «stolica» (стул), однако уже в следующем абзаце переводчик его транслитерирует — «taburet», поясняя таким образом реалию внутри самого текста [274]. Складной табурет, на котором сидит Воланд в начале главы «Судьба мастера и Маргариты определена», в обоих случаях заменяется описательным переводом реалии: «rasklopna stolica» [378] («раскладной стул») в хорватском тексте и «stoličica na rasklapanje» [460] («раскладной стульчик») в сербском.

«Большой шестиэтажный дом, покоем расположенный на Садовой улице» [77] в хорватском тексте приводится как «velika peterokatnica okrenuta na Sadovu ulicu» [77] («большое шестиэтажное здание, выходящее на Садовую улицу»). При таком переводе теряется словоформа «покоем», которую оставляет сербский переводчик: «velika petospratnica, što pokojem odnosno otvorenom stranom ćirilskog slova „P“ beše okrenuta prema Sadovoj ulici» [114] («большое шестиэтажное здание, которое покоем, то есть открытой частью кириллической буквы „П“, выходило на Садовую улицу»). Флакер, как нам представляется, сознательно отказалась от столь громоздкого описательного перевода в пользу сохранения структуры исходного текста.

Реалии государственного строя и общественной жизни так же, как и бытовые реалии, с одной стороны, передают атмосферу времени, а с другой — часто нуждаются в дополнительной расшифровке. Однако в романе «Мастер и Маргарита» такие уточнения присутствуют и в исходном тексте: «одна из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемая МАССОЛИТ» [5]; «Маргарита шурилась на надпись, соображая, что бы могло означать слово „Драмлит“.

<...> ...увидела рядом с лифтом на стене черную громадную доску, а на ней выписанные белыми буквами номера квартир и фамилии жильцов. Венчающая список надпись „Дом драматурга и литератора“ заставила Маргариту испустить хищный задушенный вопль» [244]. Оба переводчика транслитерируют эти реалии — «MASSOLIT» и «Dramlit». Часть реалий при буквальном переводе не теряет своего значения: «интуристское бюро» в хорватском переводе — «turistički ured» [101], в сербском — «biro za strane turiste» [142]. Гостиница «Метрополь» в обоих переводах передается путем транслитерации, а из текста самого романа, со слов Никанора Ивановича, становится ясно, что именно в «Метрополе» живет подавляющее большинство иностранных туристов. Слово «угрозыск» и в хорватском, и в сербском тексте переведено описательно: «kriminalistički odjel» [109] и «kriminalistički odsek» [151] соответственно («криминалистический отдел»). «Литературная газета» в варианте Флакера переведена как «Književne novine» [14], сербский переводчик транслитерирует название — «Literaturna gazeta» [43], при этом в обоих случаях не теряется смысловая нагрузка. «Жилтоварищество» Флакера передает как «stambena zajednica» [97], а Чолич как «savet stanara» [137], в обоих случаях это перевод реалии методом освоения, то есть с использованием реалии-аналога языка перевода.

В передаче ономастических реалий – антропонимов – оба переводчика идут по одному и тому же пути: приводят транслитерацию имен собственных и переводят наименования людей по роду деятельности. В таблице ниже отображены некоторые различия в переводах, связанные с разными языковыми нормами сербского и хорватского языков:

| Русский | Хорватский | Сербский |
|---------------|----------------|--------------------|
| Понтий Пилат | Poncije Pilat | Pontije Pilat |
| Га-Ноцри | Ha-Nocri | Hanocri |
| Гелла | Hella | Hela |
| Кот Бегемот | Mačak Behemot | Mačor Behemot |
| Азазелло | Azazello | Azazel |
| Вагоновожатая | Žena vozač | Žena kočničar |
| Лихач | Fijakerist | Kočijaš |
| Лжедмитрий | Lažni Dimitrij | Dmitrij Samozvanac |

Имя Воланд в хорватском переводе всегда приводится как Woland, сербский же переводчик следует нормам сербского литературного языка

либо оставляет авторское написание Voland. В обоих переводах также присутствует ошибка в транслитерации имени Коровьева — Kogovjov, и, несмотря на то, что в хорватских и сербских литературоведческих статьях о творчестве Булгакова эта ошибка исправлена, в переизданиях переводов сохраняется неверное написание. «Кондукторша» в переводе как на сербский, так и на хорватский язык утрачивает уничижительное звучание, поскольку заменяется на стилистически нейтральное «kondukterka» («женщина-кондуктор»).

Топонимы также передаются в переводах по-разному. Например, ряд названий московских улиц, состоящих из одного слова, переводчики транслитерируют без дополнительных указаний: «Остоженка» — «Ostoženka», «Спиридоновка» — «Spiridonovka» и др. Булгаковское «на Сходне» Флакер перевела как «na Shodni» [80], то есть используя прием транслитерации и хорватское окончание существительного, тогда как Чолич не распознал тип топонима и использовал окончание склонения прилагательных, вероятно, ошибочно решив, что Сходня — это улица: «na Shodnoj» [118].

В обоих переводах большая часть составных топонимов переводится с помощью полукальки, то есть часть топонима, например улица, пруд, река и др., переводится, а вторая передается с помощью транслитерации: «Патриаршие пруды» — «Partijašijski ribnjaci» (и в сербском, и в хорватском переводе слово «пруды» никогда не опускается), «Ермолаевский переулок» — «Jermolajevska ulica» (оба переводчика превратили «переулок» в «улицу»), «Арбатская площадь» — «Arbatski trg», «Большая Никитская» — «Velika Nikitska», «Бульварное кольцо» — «Bulevarski prsten», «Кропоткинская улица» — «Kropotkinova ulica» (переводчики заменили русский суффикс -ск- на -ов-, используемый в обоих языках для образования притяжательных прилагательных), «Кудринская площадь» — «Kudrinski trg» и др.

Хорватская переводчица всегда использует слово «улица», даже если в исходном тексте оно опущено, в отличие от сербского переводчика, который в этом аспекте следует за оригиналом. Так, например, Тверская и Мясницкая в исходном тексте приводятся без указания «улица», что отражено в сербском переводе — «Tverska» [292], «Mjasnicka» [190], тогда как в хорватском эти топонимы расширены: «Tverska ulica» [233], «Mjasnicka ulica» [144].

Ниже приводится таблица некоторых топонимов, по-разному переданных в анализируемых переводах:

| Русский | Хорватский | Сербский |
|---------------------|--|---|
| Патриарший переулок | Patrijaršijska ulica (транслитерация с заменой суффикса и замена слова «переулок» на «улица») | Partijaršijski sokak (транслитерация с заменой суффикса и перевод слова «переулок») |
| Малая Бронная | ulica Mala Brona (уточнение словом «улица») | Mala Brona ulica (уточнение словом «улица») |
| Садовое кольцо | Sadovo koljce (транслитерация) | Sadovi prsten (транслитерация и буквальный перевод слова «кольцо») |
| Соловки | Solovke (транслитерация) | Solovke / Solovecka ostrva (транслитерация / замена на Соловецкие острова) |
| Никитские ворота | Nikitska vrata (транслитерация и буквальный перевод слова «ворота») | Nikitska kapija / Nikitske drvi (транслитерация и перевод топонима «ворота» / транслитерация и буквальный перевод слова «двери») |
| улица Герцена | Geršenova ulica (транслитерация и замена родительного падежа на присущее хорватскому языку притяжательное прилагательное) | Heršenova ulica (транслитерация и замена родительного падежа на присущее сербскому языку притяжательное прилагательное) |
| переулок | uličica (использование слова «улочка») | sokak / uličica (использование сербского слова «переулок» / использование слова «улочка») |

Ассоциативные реалии — самая сложная категория реалий, поскольку для их передачи чаще всего необходим развернутый комментарий, который затрудняет чтение и, как следствие, восприятие произведения. Так, например, переводчики по-разному подошли к передаче русского фразеологизма «Здравствуйте, я ваша теть!» [108]: Флакер перевела его буквально — «Zdravo da ste, ja sam vaša teta» [109], а Чолич предложил замену — «Eto, pa ti sad» [151] («Ох, и это еще»). Кроме того, переводы разнятся в передаче возгласа «Горько мне! Горько»

[365]. В хорватском варианте остается «Gorko!» со сноской «stari ruski običaj; kad se mladenci na svadbi javno ljube gosti viču „gorko!“» [369] («старый русский обычай; когда молодожены публично целуются, гости кричат „горько!“»). Чолич заменяет русское «горько» на соответствующее сербское «jada li, jada» [450]. При этом в обоих переводах теряется местоимение «мне», а значит, и игра слов.

Стоит, однако, отметить, что многие ассоциативные реалии непонятны и современному русскоязычному читателю, поэтому с течением времени возникает необходимость создания подробного комментария к тексту. С этой точки зрения оба перевода несовершенны, так как в обоих практически отсутствуют подобные комментарии. В переводе Флакер в конце главы «Шизофрения, как и было сказано» есть уточняющая сноска, объясняющая, что «металлический человек» — это памятник Пушкину [74]. Фактически это единственный комментарий к тексту, остальные сноски являются уточнениями непосредственно к переводу. В переводе Чолича примечания и комментарии отсутствуют вовсе.

Нам представляется, что стратегия, выбранная хорватской переводчицей, которая прибегает к приемам транслитерации, транслитерации с уточнением или дополнением (внутри текста или в сноске) и полукальки при передаче «советских» и русских реалий, вместе с тем избегая перегруженности текста, позволяет более точно передать реалии булгаковской Москвы. Несомненным преимуществом перевода Флакер является также наличие примечаний переводчика. Сербский переводчик Чолич предлагает несколько иной подход: используя, в сущности, те же приемы (транслитерацию и полукальку), он чаще обращается к приему освоения реалии, что позволяет сделать текст перевода более легким для понимания читателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 2016 — *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. СПб., 2016.
- Виноградов 1978 — *Виноградов В. С.* Лексические вопросы перевода художественной прозы. М., 1978.
- Влахов, Флорин 1980 — *Влахов С. И., Флорин С. П.* Непереводимое в переводе. М., 1980.
- Мороз 2015 — *Мороз Н. А.* Адекватная передача реалий русской культуры в художественном переводе // Молодой ученый. 2015. № 15.
- Bulgakov 1993 — *Bulgakov M.* Majstor i Margarita. Rijeka, 1993.
- Bulgakov 2009 — *Bulgakov M.* Majstor i Margarita. Beograd, 2009.

Н. А. Лунькова
(Москва)

Проблема переводческого комментария (на примере перевода романа «Мастер и Маргарита» на болгарский язык)

Переводческий комментарий становится в настоящее время неотъемлемой частью переводного художественного произведения. Он имеет важное значение для формирования и/или дополнения фоновых знаний читателя, призван повысить степень адекватности восприятия ряда лингвокультурных феноменов, уточняя или разъясняя сделанный перевод. Комментарий должен характеризоваться точностью, в противном случае он будет лишь затруднять понимание перевода либо даже исказить смысл текста. Таким образом, задачей комментатора является (в тенденции) приближение к авторскому замыслу.

В современном переводоведении комментарии классифицируются по-разному. Так, А. Э. Мильчин и Л. К. Чельцова, определяя комментарий как вид текста, который содержит «толкование и оценку произведения (в целом или отдельных мест)» и помогает «читателю глубоко понять его» [Мильчин, Чельцова 2003: 486], придерживаются содержательного принципа и выделяют следующие виды комментария:

1. Текстологический (раскрывает, поясняет историю текста).
2. Историко-литературный (рассматривает историю создания произведения и его критического восприятия).
3. Издательский (освещает историю издания).
4. Реальный, то есть поясняющий реалии, скрытые цитаты, аллюзии на другие произведения, факты времени, детали быта той эпохи, когда было создано произведение) [Мильчин, Чельцова 2003: 486]. Именно этот последний тип комментария встречается наиболее часто.

В. Г. Костомаров и Е. М. Верещагин, с точки зрения которых комментарий есть «любое разъяснение, относимое к определенному слову или выражению текста, к определенному отрывку или ко всему тексту целиком» [Верещагин, Костомаров 1990: 135], предлагают концепцию, основанную на лингвострановедческом подходе. По их мнению, существует три главных типа комментария:

1. Лингвистический (перевод трудных выражений).

2. Стилистический (акцент на внешних приемах создания художественной выразительности).

3. Лингвострановедческий (толкование понятий, связанных со спецификой той или иной национальной культуры, «изъяснение внеязыковых явлений») [Верещагин, Костомаров 1990: 135].

Исследуя основные функции комментария к тексту, В. И. Карасик в статье «Комментарий как жанр герменевтического дискурса» считает «образцом рассматриваемого жанра» [Карасик, эл. публ.] комментарий Ю. М. Лотмана к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Автор выделяет три вида комментария — предметный, текстуальный и концепционный, призванные соответственно: а) объяснить и уточнить реалии, б) пояснить значение непонятных читателю слов, в) разъяснить некоторые авторские идеи.

Задачей настоящей статьи является анализ переводческого комментария к болгарскому изданию романа «Мастер и Маргарита» (с опорой на традицию отечественного переводоведения). Первый перевод этого произведения на болгарский язык был осуществлен Лиляной Минковой и вышел в 1968 г., а затем переиздавался несколько раз, вплоть до 2006 г. В 2012 г. вышел новый болгарский перевод «Мастера и Маргариты», выполненный Татьяной Баловой; на этот раз — снабженный переводческим комментарием и заметками переводчицы, а также редакционной коллегии издательства «Дамян Яков» (консультант — Сергей Голодов). Т. Балова, для которой русский язык — родной (к тому же она окончила отделение русистики в Софийском университете им. Св. Климента Охридского), хорошо известна болгарскому читателю. Благодаря ей появились переводы произведений Б. Акунина, Д. Рубиной, В. Пелевина и других российских авторов, а в 1997 г. за новый перевод «Двенадцати стульев» И. Ильфа и Е. Петрова Балова была удостоена премии Союза переводчиков Болгарии.

По мнению директора издательства Дамяна Якова, роман «Мастер и Маргарита» оказал значительное влияние на несколько поколений

болгарской интеллигенции и в связи с этим «не может не привлекать внимание издателей и переводчиков», потому что «подобные книги обязательно нуждаются в новом прочтении» [Яков, эл. публ.]. В интервью, размещенном на портале Болгарского национального радио, Яков рассказывает об истории появления нового перевода, неоднократно подчеркивая, насколько кропотливой и сложной оказалась работа по переводу и комментированию булгаковского текста. По его словам, процесс подготовки издания стал поводом для многочисленных дискуссий переводчиков, редакторов, консультантов.

Комментарии к новому переводу «Мастера и Маргариты», насчитывающие 135 позиций, различны по структуре и функциям. По авторской принадлежности все они относятся к *издательским*, то есть квазиавторским. По месту расположения характеризуются как *затекстовые*, то есть размещены после текста романа. Такое решение представляется в целом верным; однако затекстовые комментарии, как правило, сопровождаются номером страницы, на которой расположено комментируемое слово или словосочетание. Здесь же указания на страницы отсутствуют, и это значительно затрудняет работу читателя с книгой: он вынужден при каждой встрече с новым комментируемым явлением оставлять закладку в тексте, обращаться к комментарию и затем вновь возвращаться к тому месту, где остановился, — либо, наоборот, читая комментарий, пытаться отыскать в тексте романа соответствующий фрагмент. Очевидно, что данный нюанс не был учтен редакционной коллегией при составлении справочного аппарата. К тому же небольшие по объему комментарии, поясняющие, например, реалии и детали быта Москвы 1930-х гг., можно было бы дать и как подстрочные, чтобы читатель меньше отвлекался от восприятия булгаковского текста.

По содержанию представленные комментарии и примечания можно разделить на две основные группы. К первой относится толкование некоторых русских лексем, в том числе устаревших (*подлог, баргузин, бурка, пуд, червонец, сажень*), религиозных терминов (*Пасха (Песах), старообрядчество*), ряда исторических реалий (*когорта, тетрархия, цензурия, цензурион, турма, манипула, калиги, таллиф, маркитанка, менора, испанский сапог*). Непосредственный перевод иноязычных выражений исчерпывается единственным примером: *фр. noblesse oblige* — «положение обязывает». Комментирование указанных слов и выражений, безусловно, необходимо для устранения этнографических лакун.

Вторую группу формируют разного рода разъяснения упоминаемых в тексте ономастических реалий — имен собственных и топонимов.

Рассматривая *персонажей*, о которых говорится в комментариях переводчика, нужно отметить, что они образуют две группы. К первой отнесены следующие (список дан в порядке упоминания в комментариях): *Иван Бездомный, Воланд, Понтий Пилат, Иешуа Га-Ноцири, Иуда из Кириафа, Левий Матвей, Арчибальд Арчибальдович, Рюхин, Азazelло, Коровьев-Фагот, Жорж Бенгальский, Аркадий Аполлонович Семплеяров, Савва Потапович Куролесов, мастер, Алоизий Могарыч, Бегемот, Барон Майгель, Гелла, Маргарита, Абадонна, Афраний*. Соответствующие комментарии примечательны тем, что являются вдвойне квазиавторскими, поскольку представляют собой буквальный перевод на болгарский язык фрагментов электронного варианта «Булгаковской энциклопедии» Б.В. Соколова [БЭ, эл. публ.], однако ссылки на нее в примечаниях отсутствуют. Сравним несколько фрагментов:

Майстора е до голяма степен автобиографичен герой. В момента на действието на романа неговата възраст (в болницата Иван Бездомни вижда един «човек на около трийсет и осем») е точно възрастта на Булгаков през май 1929 г. (той навършва 38 години на 15-и, 10 дни след като Майстора и неговата любима напускат Москва) [476].

Мастер — во многом автобиографический герой. Его возраст в момент действия романа («человек примерно лет тридцати восьми» предстает в лечебнице перед Иваном Бездомным) — это в точности возраст Булгакова в мае 1929 г. (38 лет ему исполнилось 15-го числа, через 10 дней после того, как Мастер и его возлюбленная покинули Москву) [БЭ, эл. публ.].

Азazelло — Това име Булгаков е взел от старозаветното име Азazel. Така се нарича отрицателният герой в старозаветния апокриф Книга на Енох, той е падналият ангел, научил хората да правят оръжие и накити. Благодарение на Азazel жените се научили да се разкрасяват. Затова тъкмо Азazelло (както виждаме по-късно) предава на Маргарита крема, който я преобразява по вълшебен начин [470].

Имя Азazelло образовано Булгаковым от ветхозаветного имени Азazel (или Азazelь). Так зовут отрицательного культурного героя ветхозаветного апокрифа — книги Еноха, падшего ангела, который научил людей изготовлять оружие и украшения. Благодаря Азazelу женщины освоили

«блудливое искусство» раскрашивать лицо. Поэтому именно Азазелло передает Маргарите крем, волшебным образом меняющий ее внешность [БЭ, эл. публ.].

Исключение составляет только *Понтий Пилат*, информация о котором дословно — и вновь без каких-либо отсылок — взята с сайта болгарской Википедии. При этом в конце комментариев идет ремарка: «Бележките и коментарите са от редакционния екип и преводача на книгата» [495¹] («Заметки и комментарии составлены редакционной коллегией и переводчиком книги»). Выходит, что «составлены» не означает «написаны».

Станным представляется отсутствие в корпусе комментариев таких персонажей, как, например, *Берлиоз*, *Лиходеев*, *Варенуха*, *Римский*, *Поплавский*, *Стравинский*, *Аннушка*, *Фрида*, и многих других, обычно попадающих в поле зрения комментаторов. Кроме того, неясно, чем руководствовались редакторы и переводчик, когда отводили персонажам столь разный объем комментариев: об *Алоизии Могарыче* говорится на трех страницах, об *Аркадии Аполлоновиче Семплеярове* — на четырех, в то время как *Бездомному*, *Воланду* и *Иуде из Кириафа* уделено по небольшому абзацу, *мастеру* — пять строчек, а *Левию Матвеем* и вовсе четыре.

Ко второй группе относятся антропонимы, объяснения которых не являются заимствованными из «Булгаковской энциклопедии» или русской версии Википедии (хотя не исключено, что эти комментарии также компилятивны): *Сильвестр II*, *Тиберий Юлий Цезарь Август*, *Ирод I*, *Лжедмитрий*, *Гарун-аль-Рашид*, *Настасья Минкина* (она, к слову сказать, особенно приглянулась комментатору: Минкиной посвящено около страницы текста). В целом выборка имен очень спорная; например, в комментариях объясняется «доказательство Канта», но не сообщается, кто он, собственно, такой.

Комментарии к *топографическим реалиям* «Мастера и Маргариты» также можно разделить на заимствованные и собственно «переводческие».

К первой группе относятся:

1. Комментарии к большинству реалий ершалаимских глав. Они представляют собой болгарский перевод статьи Игоря Торика «Эрец

¹ Здесь и далее цитаты из болгарского издания приводятся по [Булгаков 2012] с указанием страницы; обратный перевод выполнен мною.

Израэль Михаила Булгакова». Для сравнения приведем комментарий топонима «Вифания»:

Днес няма селище с такова име, макар по онова време то да е било доста голямо еврейско село, където се е произвеждал зехтин. Сега там се намира арабското село Ел Азария, а през византийската епоха то е наричало Лазарион. Според християнската традиция Исус често се е отбивал тук и тук се е извършило чудото с възкръсването на Лазар, откъдето произлиза и днешното арабско название на селото [480].

Сейчас поселка с таким названием не существует, хотя в те времена это была довольно крупная еврейская деревня маслобоев Бетания на хребте Масличной горы. Ныне на ее месте стоит арабская деревня Эль-Азария, а в византийскую эпоху деревня называлась Лазарион. Здесь часто останавливался, в соответствии с христианской традицией, Исус и здесь произошло чудо воскрешения Лазаря, откуда современное арабское название деревни [Торик, эл. публ.].

2. Комментарии к части московских реалий. Например, пояснение к топониму «Патриаршие пруды» является переводом статьи из русской версии Википедии, а комментарий к топониму «Соловки» представляет собой сплав информации из Википедии и сведений, содержащихся в статье на портале «Антиглобалистского сопротивления» [см.: Проклятые места, эл. публ.]. На примере последнего комментария можно проиллюстрировать избыточность ряда толкований ономастических реалий в романе:

Соловецките островки (Соловки) — архипелаг в Бяло море близо до Онежския залив, площ 347 км². Това са шест големи острова и стотина по-малки. Соловецкият архипелаг и петкилометровата акватория на Бяло море са включени в специално охраняемата територия на Федералното държавно учреждение «Соловецки държавен историко-архитектурен и природен музей резерват». През 20-те години в историята на Соловки са вписани трагични страници. На островите се е намирал Соловецкият лагер със специално предназначение (СЛОН) (1923–1939). Точният брой на загиналите в лагера не е установен и до днес. За първи път страшната истина за него е разкрита в романа на А. Солженицин «Архипелаг ГУ-ЛАГ» [450].

(Соловецкие острова (Соловки) — архипелаг в Белом море на входе в Онежскую губу, его площадь 347 км². Он включает шесть больших

островов и около ста малых. Соловецкий архипелаг и пятикилометровая акватория Белого моря входят в состав особо охраняемой территории — Федерального государственного учреждения «Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник». Трагические страницы в историю Соловков были вписаны в 20-х годах нашего столетия. На островах располагался Соловецкий Лагерь Особого Назначения — СЛОН (1923–1939). До сих пор не установлена точная цифра погибших в лагере. Впервые страшная правда о нем была раскрыта в романе А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»).

Толкование топонима «Соловки» важно для понимания смысла фразы, сказанной Бездомным в диалоге с Воландом: «Взять бы этого Канта да за такие доказательства года на три в Соловки!» [316²]. Однако представляется излишним упоминание о том, что Солженицын написал роман, посвященный Соловецкому лагерю особого назначения; эта информация не имеет отношения к толкованию булгаковского текста и в этом отношении смысловой нагрузки не несет; для болгарского читателя она может быть лишь потенциально интересной. К тому же подобный комментарий не соответствует другому критерию точности: переводчик должен формировать комментарий в соответствии с авторским замыслом, а не только со своим собственным.

Ко второй группе — то есть к комментариям, которые составлены самой переводчицей, — относится лишь небольшая их часть: например, объяснения топонимов «Никитские ворота», «Бульварное кольцо», «Нерчинск», «Ваганьковское кладбище».

Подробным комментарием (но, увы, вновь без отсылок к источнику, то есть к «Булгаковской энциклопедии») снабжен топоним «Дом Грибоедова», а «Нехорошая квартира» описывается через призму биографии Г. Я. Сокольникова и его родных. Впрочем, здесь имеется отсылка к первоисточнику — указан текст «Психологическая эксгумация „покойного ювелира“» [см.: Мершавка, Орлов, эл. публ.].

Объяснению подлежат не только антропонимы и топонимы, но и незнакомые болгарской аудитории реалии московской жизни 1920–1930-х гг. Казалось бы, это важные детали, непонимание которых может затруднить погружение в контекст эпохи; однако комментируются лишь «фляки господарские» и «Абрау-Дюрсо» (последнее — зачем-то

² Здесь и далее цитаты из романа на русском языке приводятся по [Булгаков 2003] с указанием страницы.

дважды). Возможно, переводчик считает, что с остальными реалиями советской жизни болгарский читатель хорошо знаком, хотя это довольно сомнительно.

Встречаются и откровенные ошибки в переводе некоторых реалий. Вспомним начало первой главы, где Берлиоз и Бездомный обращаются к продавщице киоска «Пиво и воды»:

- Дайте нарзану, — попросил Берлиоз.
- Нарзану нету, — ответила женщина в будочке и почему-то обиделась.
- Пиво есть? — сильным голосом осведомился Бездомный.
- Пиво привезут к вечеру, — ответила женщина.
- А что есть? — спросил Берлиоз.
- Абрикосовая, только теплая, — сказала женщина.
- Ну, давайте, давайте, давайте!.. [310].

Абрикосовая вода с сиропом в болгарском тексте превращается в **абрикосовый сок**, который, скисая на московской жаре, дает «обильную желтую пену» [310] («**Кайсиевият сок** шупна в обилна жълта пяна и наоколо се размириша на бръснарница») [10] — тем не менее герои не отказываются от возможности утолить им жажду.

Похожая неприятность происходит с другой гастрономической реалией — зубриком. Реплики «Карский раз! **Зубрик** два! Фляки господарские!» [369; здесь и далее выделено мной. — *Н.Л.*] переводятся Баловой как «Един карски! Две **зубровки**! Фляки по-господарски» [70]. В результате «разные мясные обрезки, запеченные на маленькой сковородке под сметаной и сыром» [Яблоков 2007: 617] становятся 40-градусной настойкой. Стоит сказать, что в переводе Лиляны Минковой зубрик, хотя и не превратился в зубровку, тоже претерпел изменения, став рядовым шашлыком («шишчета»), а шашлык по-карски («из крупных кусков мяса вперемежку с кусочками курдючного сала» [Яблоков 2007: 617] превратился в кебаб (блюдо из кусочков запеченного или жареного мяса, но совсем не обязательно шиш-кебаб, то есть шашлык): «**Кебап** по карски веднъж! **Шишчета** два пъти! Шкембе по селски!» [Булгаков 1968: 61]. Подобного рода недочетов можно было бы избежать, если бы переводчики постарались глубже проникнуть в пласт бытовых реалий романа.

В предложенном корпусе практически отсутствуют комментарии, направленные на раскрытие особенностей мотивной структуры, под-

текста булгаковского романа (исключение составляет пара прокомментированных литературных аллюзий). Собственно «переводческий» комментарий, нацеленный на расшифровку реалий и на устранение лингвокультурных лакун, является весьма кратким по сравнению с комментарием «просветительского» характера, ориентированным на объяснение некоторых антропонимов, поисков прототипов героев и т. д.

В связи с этим неясным остается вопрос о читательской аудитории, на которую рассчитан комментарий, сопровождающий перевод Баловой. Если речь идет о массовом читателе, то для чего ему вдаваться в тонкие нюансы вроде прототипов Семплеярова и Могарыча? Было бы достаточно наличия краткой вступительной статьи и небольших внутритекстовых примечаний. Если же целью редколлегии и переводчика было создание обширного, разветвленного комментария, призванного помочь болгарскому читателю проникнуть в суть многочисленных аллюзий и реминисценций, которыми изобилует булгаковский текст, то такую попытку можно считать неудачной, ибо неясным остался критерий отбора подлежащих комментированию антропонимов, топонимов и бытовых реалий. Большая часть важной информации осталась вне поля зрения переводчика-комментатора.

Трудно позитивно оценить наличие в комментариях большого количества заимствований из интернет-источников, в том числе «Булгаковской энциклопедии», тем более — без каких бы то ни было отсылок. Станным представляется и то, что ни переводчик, ни редакторы, ни даже консультанты не обратились к имеющимся в русскоязычных изданиях подробным комментариям к «Мастеру и Маргарите». Неполнота комментирования текста, а уж тем более допущенные переводчиком ошибки снижают степень адекватности восприятия романа, негативно сказываясь на понимании текста иноязычным читателем.

Несмотря на отмеченные недостатки, нельзя не сказать о том, что в Болгарии сохраняется устойчивый интерес к русской классике и читатели ожидают новых переводов. Так, важными событиями в развитии русско-болгарских культурных связей стала публикация в 2014 г. «Избранных произведений» Д. Хармса (пер. Г. Борисова, И. Тотоманова, Б. Ламбовского и др.), а в 2015 г. — издание первого полного болгарского перевода романа А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ» (пер. Т. Ваксберг и З. Котевой), вызвавшего большой резонанс в читательской аудитории. Однако хотелось бы, чтобы комментирование подобных текстов осуществлялось с учетом опыта российских филологов.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1968 — *Булгаков М.* Майсторът и Маргарита. София, 1968.
- Булгаков 2003 — *Булгаков М. А.* Белая гвардия. Мастер и Маргарита. М., 2003.
- Булгаков 2012 — *Булгаков М.* Майстора и Маргарита. София, 2012.
- БЭ, эл. публ. — *Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия // Электронный ресурс «Bulgakov.ru». Режим доступа: <http://www.bulgakov.ru>
- Верещагин, Костомаров 1990 — *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. М., 1990.
- Карасик, эл. публ. — *Карасик В. И.* Комментарий как жанр герменевтического дискурса // Язык, коммуникация и социальная среда. 2009. Вып. 7. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lse2010.narod.ru/olderfiles/LSE2009pdf/LSE2009Karasik.pdf>
- Мершавка, Орлов, эл. публ. — *Мершавка В., Орлов В.* Мертвая душа: песня о «Соколе», о товарище «Болото» и «союзе Рыжих»: Фрагмент ненаучного исследования «закатного» романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Электронный ресурс «Merhavka.ru». Режим доступа: http://merhavka.ru/articles/mertvaya_dusha_pesnya_o_sokole_o_tovariwe_boloto_i_soyuze_ryzhih/
- Мильчин, Чельцова. 2003 — *Мильчин А. Э., Чельцова Л. К.* Справочник издателя и автора: Редакционно-издательское оформление издания. М., 2003.
- Проклятые места, эл. публ. — Проклятые и загадочные места Земли: Россия и рядом // Электронный ресурс «Антиглобализм». Режим доступа: http://antiglobalism.blogspot.com/2010/12/blog-post_8792.html
- Торик, эл. публ. — *Торик И.* Эрец Исраэль Михаила Булгакова // Электронный ресурс «Mishmar.Info». Режим доступа: <http://mishmar.info/erec-israel-mixaila-bulgakova.html>
- Яблоков 2007 — *Яблоков Е. А.* Комментарий [к роману «Мастер и Маргарита»] // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2007. Т. 7.
- Яков, эл. публ. — Уникально издание и нов перевод на «Майстора и Маргарита»: Интервью с Дамян Яков // Электронный ресурс «БНР Христо Ботев». Режим доступа: <http://bnr.bg/hristobotev/post/100085304/unikalno-izdanie-i-nov-prevo-d-na-maistora-i-margarita>

Е. С. Вучкович
(Москва)

Авторская трансформация фразеологизмов как средство создания комического эффекта в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и ее отражение в сербских переводах

Сатирическая повесть «Собачье сердце» (1925) весьма показательна с точки зрения формирования авторского стиля Булгакова. Уже в ней возникают индивидуальные языковые приемы, ярко выразившиеся потом в романе «Мастер и Маргарита». К ним относится, в частности, авторская трансформация фразеологизмов, вызывающая комический эффект.

Комическое принадлежит к числу основных эстетических категорий. Сфера комического чрезвычайно многообразна, в нем выделяются различные стороны и оттенки, от мягкого юмора до устрашающего гротеска. Комическое во всех модификациях обладает огромным воздействием. Сущность комического — в противоречии. В комическом всегда присутствуют два противоположных начала, первое из которых кажется положительным и привлекает к себе внимание, но на деле обочивается отрицательным свойством.

Психологический механизм комедийного смеха, как ни странно, сродни механизму испуга, изумления. Столь разные проявления духовной деятельности роднит то, что это переживания, не подготовленные предшествующими событиями. Возникает эффект неожиданности.

В художественной литературе для создания комического эффекта используются средства языка, специальные речевые приемы.

Особое место среди языковых средств создания комического занимает фразеология. Широкое использование фразеологизмов в качестве средства реализации или формирования комического обусловлено прагматическим потенциалом большей части фразеологических

единиц (ФЕ), которая ориентирована на создание комического, так как изначально данные единицы являются не столько средством именованья, сколько средством выражения эмоционально-оценочного отношения к обозначаемому. Если же фразеологическая единица подвергается трансформации, комический эффект, вызванный неожиданным разрушением устойчивого сочетания и изменением его смысла, многократно усиливается.

Фразеологизмы как средство создания комического достаточно широко используются в произведениях Булгакова.

Изучая творчество писателя, исследователи анализируют не только идеи и образы в его произведениях, но и индивидуальное использование автором языковых средств, которое позволяет решать творческие задачи, а также становится отличительной особенностью, характеризующей булгаковский идиостиль.

Под идиостилем понимается комплексная система композиционных приемов и образно-речевых средств писателя. То, что активное использование фразеологии является отличительной чертой идиостиля Булгакова, не вызывает сомнения. Наряду с узуальными фразеологизмами в текстах своих произведений он довольно часто использует преобразованные ФЕ.

Лингвисты выделяют разные типы авторских изменений ФЕ. Так, А. М. Мелерович и В. М. Мокиенко делят все преобразования ФЕ на семантические и структурно-семантические:

Семантические преобразования фразеологической единицы производятся путем внешнего воздействия на нее при помощи элементов контекста, семантически с ней связанных. Структурно-семантические преобразования осуществляются путем изменения грамматической формы и семантики ФЕ [Мелерович, Мокиенко 1988: 12].

Исследователь фразеологии Булгакова Н. Г. Михальчук отмечает, что писатель «оперирует всеми способами трансформации, начиная от простого разрыва и заканчивая развертыванием и контаминацией. Наиболее частотны приемы расширения лексического состава компонентов и субституции, а также прием двойной актуализации фразеологизма» [Михальчук 2002: 59]. Кроме того, автор делает следующий вывод:

Практически любой способ трансформации ФЕ в произведениях М. А. Булгакова сопровождается изменением ее семантики или влечет за

собой приращение смысла. Семантика ФЕ в булгаковских текстах почти всегда многомерна. Под многомерностью понимается возникновение у ФЕ дополнительных смыслов, которые могут быть завуалированы, скрыты, но всегда присутствуют в тексте. Многомерность семантики возникает, прежде всего, за счет того, что ФЕ сама по себе многомерна, так как, обладая переносным значением, она не теряет связи со свободным словосочетанием. При этом в одних случаях оказывается актуальным прямое значение ФЕ, а фразеологическое используется в качестве своеобразного фона, в других — актуализируется фразеологическое значение, а прямое осознается на ассоциативном уровне [Михальчук 2002: 60].

Таким образом, преобразование фразеологических выражений часто ведет к приращению смысла, что является основой для создания емкого художественного образа, ассоциативной и семантической многомерности текста. А это главная особенность идиостиля Булгакова.

Отражение идиостиля писателя в переводе — важная задача. С ней тесно связан вопрос о выявлении способов преобразования устойчивых словосочетаний и их классификации. От правильности понимания преобразований, произошедших с устойчивым словосочетанием, зависит адекватность перевода изучаемого стилистического приема.

Понятие эквивалентности (адекватности, полноценности) перевода — ключевое для переводоведения. А. В. Федоров утверждает:

Полноценность перевода означает исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему. Полноценность перевода состоит в передаче специфического для подлинника соотношения содержания и формы путем воспроизведения особенностей последней (если это возможно по языковым условиям) или создания функциональных соответствий этим особенностям. Это предполагает использование таких языковых средств, которые, часто и не совпадая по своему формальному характеру с элементами подлинника, выполняли бы аналогичную смысловую и художественную функцию в системе целого [Федоров 1983: 127].

Ту же мысль выражает Я. И. Рецкер. По его мнению, целостным (полноценным или адекватным) можно считать лишь такой перевод, который «передает не только то, что выражено подлинником, но и то, как это выражено в нем» [Рецкер 1974: 13].

С этой точки зрения перевод фразеологических единиц, а особенно преобразованных автором, представляет большую сложность — имен-

но фразеологические единицы занимают первое место в ряду переводческих трудностей в поисках эквивалентности: большинство фразеологических единиц обладает яркой образностью и эмоциональной выразительностью.

Стратегия переводчика при передаче авторских преобразований должна опираться на анализ многообразных примеров и складываться из совокупности индивидуальных переводческих решений. Предпосылки перевода преобразованных фразеологических единиц должны быть достаточно гибкими и учитывать структурные и семантические нюансы конкретного авторского преобразования.

Перевод фразеологизмов представляет большую сложность для переводчика, так как фразеология тесно связана с языковой картиной мира, обладает национальным колоритом, образность и стилистическая окрашенность соответствующих фразеологических единиц в разных языках часто не совпадают, так же как их лексическая и синтаксическая сочетаемость. Если же узуальная фразеологическая единица подвергается автором изменению, то задача переводчика многократно усложняется. Поэтому представляется особенно важным проследить, к каким приемам прибегают переводчики для передачи значения измененных фразеологических единиц.

Материалом для анализа послужили текст повести «Собачье сердце» [Булгаков 1999] и его переводы на сербский язык Миливое Йовановича [Јовановић 1985] и Дайича Путника [Putnik 2008].

Рассмотрим роль самых частотных булгаковских приемов трансформации фразеологизмов (первый — замена компонента фразеологизма, относящийся к структурно-семантическим приемам, и второй, семантический, — двойная актуализация) в создании комического эффекта и способы отражения их функции в переводах.

1. ЗАМЕНА КОМПОНЕНТА ФРАЗЕОЛОГИЗМА

В результате лексической замены может повышаться или понижаться экспрессия устойчивого выражения, а также способны меняться его стилистическая окраска и коннотация. В ряде случаев наблюдается снижение стилистической окраски ФЕ, что вызывает комический эффект:

(О Преображенском) *Открывая глаза, слеп вновь, так как с полу, разбрызгивая веера света, швырялись в глаза лаковые штилеты с белыми гетрами* [Булгаков 1999: 395].

Kada je otvaraо очи, поново га је засењивао сјај лакованих ципела с белим камашинама које су с пода шириле лезе светлости и бацале их на њега [Јовановић 1985: 311].

*Kada je otvorio оči, он је био поново заслепљен, јер су се с пода, **bacajući** snop svetlosti, **blistале** lakovane cipele са белим gamašnama* [Putnik 2008: 69].

В ФЕ «бросаться в глаза» («стать особо заметным» [Шведова 2007: 62]) заменен глагольный компонент на первый взгляд синонимом с более экспрессивным («швырять — с силой бросать» [Шведова 2007: 1104]), разговорным значением. Но слова «бросаться» и «швыряться» являются синонимами в значении «бросать друг в друга или в кого-нибудь что-нибудь» [Шведова 2007: 62]. В значении «быстро устремиться», которое, метафорически переосмысленное, послужило основой для ФЕ «бросаться в глаза», глагол «швыряться» не может быть употреблен, поэтому автор сознательно нарушает норму языка для создания комической экспрессии. Она усиливается употреблением формы «с пола», актуализирующей прямое значение глагола «бросаться». Такой преобразованный фразеологизм, наряду с гиперболой «слеп вновь», передает шокирующее впечатление, которое произвели на Филиппа Филипповича безвкусные ботинки Шарикова.

В сербском языке эквивалентом русской ФЕ «бросаться в глаза» является ФЕ «падати у очи». Существуют более экспрессивные синонимы глагола «падати»: «рушити се, обрушаваи се, стрмоглављивати се, стропоштавати се» [Ћосић 2008: 437]. Вероятно, используя такой синоним, можно было реконструировать булгаковский прием в переводе.

Первый переводчик (Йованович) передает смысл фразы с помощью замены конструкции и использования глагола «бросать»: «*Когда он открывал глаза, его снова ослеплял блеск лаковых ботинок с белыми гетрами, которые с пола распространяли веера света и бросали их на него*».

В сербском языке существует выражение «бацати зраке», «бросать лучи», с нейтральным значением [РСЈ 2007: 66]. Поэтому оборот «бацати лезе светлости» не обладает экспрессией, выраженной оригиналом. Некоторая экспрессия содержится в выражении «бацале их на њега».

Второй же перевод абсолютно нейтрален, он не выполняет прагматическую функцию, лишь описывая ситуацию: «*Когда он открыл*

глаза, он был опять ослеплен, так как с пола, бросая пучок света, блестяли лаковые ботинки с белыми гетрами».

В результате замены компонентов авторский вариант имеет более сильную экспрессивную и в то же время более сниженную стилистическую окраску, нежели исходный фразеологизм. При этом меняется коннотация текста. Только слово «швырялись» помогает понять авторскую иронию. Кроме того, все описание показывает отношение профессора к Шарикову, хотя напрямую в этом отрывке оно не выражено, то есть ФЕ служит еще и дополнительным средством характеристики персонажа, которая в переводе данного отрывка не отражена.

Заменой компонента может быть достигнуто усиление степени проявления признака или качества, интенсивности действия, обозначаемого фразеологизмом, наряду со стилистическими изменениями, например:

Он умственного труда господин, с культурной остроконечной бородкой и усами седьми, пушистыми и лихими, как у французских рыцарей... [Булгаков 1999: 350]

To je gospodin po liniju umnog rada... [Јовановић 1985: 268].

On je gospodin intelektualac... [Putnik 2008: 11]

Во фразеологизме, относящемся к официально-деловой сфере, «работник умственного труда» заменен именной компонент и произведена инверсия, которая приближает его к разговорной речи, а также призвана подчеркнуть слово «умственный» (труд) в противовес «физическому». «Господин — человек, принадлежащий к привилегированному классу» [Шведова 2007: 165], то есть тот, кто физическим трудом и не занимается. Плеоназм, возникающий при преобразовании ФЕ, усиливает его экспрессивность, подчеркивает почтительное отношение пса Шарика к Филиппу Филипповичу. Нарушение фразеологической сочетаемости и языковой нормы (плеоназм), а также вкрапление в разговорную речь элементов публицистического стиля, характерное для речи Шарика, — пародия на речевую манеру «революционных деятелей», наиболее ярко выраженная в повести в речи Шарикова и Швондера.

В сербском языке ФЕ «работник умственного труда» соответствует выражение «intelektualni radnik» или «умни радник» [РСХФС 1979-2: 303]. Так как русская ФЕ является более распространенной и ее компоненты соединены управлением, замена одного ком-

понента не приводит к утрате связи преобразованной ФЕ с узуальной, что, вероятно, могло бы произойти при аналогичной трансформации с ее сербским эквивалентом, элементы которого связаны согласованием. Поэтому первый переводчик (Йованович) использует другую ФЕ — «умни рад» («умственный (интеллектуальный) труд», в русском языке входящим в состав переводимого фразеологизма), а для сохранения стилистического эффекта употребляет его с выполняющим функцию предлога сочетанием «по линији», принадлежащим официально-деловому стилю.

Второй переводчик (Путник), сохраняя плеоназм, который в сербском языке еще более явный, так как в одном из словарных значений «господин — 3) онај, који не ради физичке послове... интелектуалац» [РСЈ 2007: 116] («тот, кто не занимается физическим трудом... интеллигент») не отражает стилистического контраста, вызванного принадлежностью преобразуемого оборота к официально-деловому стилю.

2. ДВОЙНАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ ФРАЗЕОЛОГИЗМА

Сущность приема состоит в том, что под влиянием контекста у узуальной, структурно не измененной ФЕ актуализируются два значения — буквальное и фразеологическое. Данный семантический прием повышает уровень экспрессивности художественного текста, создавая каламбур. При этом степень актуализации каждого из двух планов может быть различной: в одних случаях преобладает идиоматический план, образный план восприятия, в других, наоборот, на первое место выдвигается буквальное, конкретное осмысление устойчивых оборотов.

Булгаков мастерски использует прием сближения компонентов фразеологизма со словами свободного употребления для создания двуплановых ситуаций:

«Неужто пролетарий? — подумал Шарик с удивлением, — быть этого не может». Он поднял нос кверху, еще раз обнюхал шубу и уверенно подумал: «Нет, здесь пролетарием и не пахнет...» [Булгаков 1999: 354]

...Сасвим је подигао њушку, још једном помиришао бунду и самоуверено помислио: «Не, ту не мирише на пролетера...» [Јовановић 1985: 269]

Второй переводчик использует ту же ФЕ [Putnik 2008: 16].

В этом случае в переводящем языке существует полный эквивалент русской ФЕ, поэтому перевод не представляет трудностей и достигается полная эквивалентность оригиналу.

Возможна и обратная ситуация: ФЕ употребляется в своем фразеологическом значении, но в то же время с помощью контекста автор эксплицирует значение одной или нескольких фразеолок в свободном употреблении — в результате сочетание слов осознается одновременно и как фразеологическое, и как свободное. На этом принципе основан прием языковой игры — каламбур.

— Ну вот-с, — гремел Филипп Филиппович, — **зарубите себе на носу**, — кстати, почему вы стерли с него цинковую мазь? — что вам нужно молчать и слушать, что вам говорят [Булгаков 1999: 412].

В этом случае трансформируется узуальная ФЕ *зарубить себе на носу*, зафиксированная в ФСРЯ со значением «хорошо запомнить что-либо, принять во внимание на будущее» [ФСРЯ 2012: 350]. В авторском варианте, с одной стороны, используется фразеологическое значение ФЕ, так как Преображенский делает Шарикову внушение, а с другой стороны, фразеолокса *нос* употребляется здесь и в буквальном смысле как обозначение части лица (которая намазана цинковой мазью).

— Дакле, — гунђао је Филип Филипович — **узмите се у руке...** Узгред, зашто сте развукли цинкану маст? [Јовановић 1985: 328]

— Eto vidite! — grmeo je Filip Filipovič. — **Zasecite sebi na nosu da biste zapamtili.** I zašto ste skinuli cinkovu mast? [Putnik 2008: 91]

К сожалению, оба перевода ошибочны. У Йовановича не отражено даже описательно значение ФЕ «зарубить себе на носу», оно подменено совершенно далеким по смыслу фразеологизмом «узмите се у руке», который не является узуальным для сербского языка, а калькирован с русского «возьмите себя в руки», что в сербском языке соответствует глаголу «savladati se» [РХСФС 1979-2: 362].

Путник, делая кальку с русской ФЕ, тоже создает фразеологизм, не существующий в сербском языке, хотя прямо в тексте объясняет его значение. На сербском фраза звучит искусственно и непонятно, тем более что во втором предложении слово «нос», на употреблении которого основан авторский прием, вообще не появляется.

Ни один из вариантов перевода нельзя признать эквивалентным. В сербском языке существует ФЕ «утувити у главу», близкая по смыслу к русской «зарубить себе на носу» [РХСФС 1979-1: 742], в ее составе есть лексема, обозначающая часть тела человека, с помощью которой можно было бы воспроизвести в переводе прием двойной актуализации.

К тому же типу относится следующий прием:

— *Мы — управление дома, — с ненавистью заговорил Швондер, — пришли к вам после общего собрания жильцов нашего дома, на котором **стоял вопрос** об уплотнении квартир дома.*

— ***Кто на ком стоял?** — крикнул Филипп Филиппович, — потрудитесь излагать ваши мысли яснее* [Булгаков 1999: 364].

Каламбур, который создает профессор Преображенский в своем вопросе, отражает его саркастическое отношение к обилию канцелярских штампов, характерного для речи Швондера.

В первом переводе (Йованович) вопрос профессора звучит не как издевка, а как уточнение: «Кто рассматривал и что?» — то есть перевод абсолютно не отражает экспрессию оригинала и авторскую мысль:

...*Дошли смо к вама после састанка... на коме је **размотрено питање** гуишег насељавања станова у згради...*

— ***Ко је разматрао и шта?** — дрекнуо је Филип Филипович...* [Јовановић 1985: 281]

Второй переводчик (Путник) вполне успешно, на наш взгляд, справляется с задачей, найдя в сербском языке ФЕ «postaviti pitanje», соответствующую русской «поставить вопрос». И хотя переводчику пришлось прибегнуть к замене активной формы на пассивную, а также заменить местоимение в вопросе (в оригинале для придания ситуации еще большей абсурдности два раза употреблено местоимение «кто»), ему удалось передать каламбур, актуализировав прямое значение глагольной фразеолексы:

*Došli smo kod vas posle zajedničkog sastanka... na kome је **postavljeno pitanje** preraspodele stanara u zgradi.*

— ***Ко је на чему био postavljen?** — uzviknu Filip Filipovič...* [Putnik 2008: 28]

Актуализация образной основы фразеологизма может происходить под влиянием не только ближайшего, но и более широкого контекста, даже текста всего произведения. Только зная, что Шариков — это собака, превращенная в человека, читатель сможет оценить двусмысленность фразы «пес его знает», произнесенной Шариковым:

Кто ответил пациенту «Пес его знает»? [Булгаков 1999: 396].

«Пес его знает (просторечн., экспрессивн.) — неизвестно» [ФСРЯ 2012: 391]. В русском языке существует несколько фразеологических единиц, где в качестве именного компонента могут выступать варианты «бог», «черт», «леший», «пес» и т. д. В зависимости от выбора варианта меняются стилистическая принадлежность и экспрессивная окраска фразеологической единицы. Например, «бог (аллах, господь, леший, черт) его знает», «бог (господь, леший, черт, пес) с ним». В сербском языке в соответствующих ФЕ употребляются только варианты *bog, đavo, vrag* [РХСФС 1979-1: 44]. Поэтому в обоих переводах приведена трансформированная ФЕ, где на месте этих компонентов употреблено слово *pas*. Так как преобразованные единицы сохраняют узнаваемую форму фразеологизма (ср. «*vrag bi ga znao*», «*vrag će ga znati*»), то прием двойной актуализации в переводах отражается.

Ko je odgovorio pacijentu «nas bi ga znao»? [Јовановић 1985: 312].
Ko je odgovorio pacijentu «Pas će ga znati»? [Putnik 2008: 70].

Из проведенного анализа можно сделать вывод, что главной проблемой, влекущей за собой наиболее грубые ошибки в переводе, является нераспознавание переводчиком измененного фразеологизма. Вторая трудность — отсутствие в переводящем языке эквивалента фразеологической единицы или несовпадение объема значений фразеологических единиц в двух языках. При наличии полных эквивалентов фразеологизмов, — что для близкородственных языков более частое явление, чем для языков далеких, — переводчики успешно справляются с поставленной задачей, произведя во фразеологической единице те же изменения, которые представлены в оригинале.

Важно отметить, что в некоторых случаях переводчик должен обращаться к более широкому контексту для достижения эквивалент-

ности перевода. Несоблюдение этого правила приводит к нарушению авторской логики в переводе.

Больше внимания необходимо уделять стилистической принадлежности слов, замещающих компонент фразеологизма. Только в одном из приведенных примеров переводчик адекватно передает стилистические изменения в преобразованной фразеологической единице.

Из приведенных примеров видно, что важной особенностью идиостиля Булгакова является намеренное нарушение языковых норм в измененных фразеологических единицах. Только один пример перевода отразил эти нарушения. Поскольку речь идет о переводе с близкородственного языка с похожей системой, такое пренебрежение переводчиков к значимому элементу стиля писателя вызывает удивление.

Проанализировав примеры переводов приема двойной актуализации фразеологизмов, можно сделать заключение о том, что при переводе с близкородственного языка, в данном случае с русского на сербский, наряду с преимуществами, которые дает во многом совпадающий лексический фонд, возникают проблемы, обусловленные схожестью структур языков. С одной стороны, наличие в двух языках большого количества фразеологизмов, совпадающих не только по структуре, но и по значению, облегчает достижение эквивалентности перевода. Например, абсолютными эквивалентами являются фразеологизмы «здесь и не пахнет чем-либо» и «ovde i ne miriše na nešto». С другой стороны, различия механизмов метафоризации в двух языках часто не позволяют подобрать фразеологизм, лексическое значение компонентов которого можно актуализировать в конкретном контексте. Например, в сербском языке невозможно подобрать эквивалентный русскому фразеологизм, включающий те же компоненты («заруби себе на носу»). Схожесть в структуре языков подталкивает переводчиков к калькированию фразеологизмов, как правило, неудачному. Кроме того, большое значение имеет умение переводчика выделить и проанализировать индивидуальный авторский прием преобразования фразеологизма. Отсутствие тщательного и правильного анализа приводит не только к неотражению конкретного приема в переводе, но и к серьезным семантическим сдвигам. Например, ни один переводчик не справился с переводом ФЕ «заруби себе на носу».

Отражение в переводе индивидуального авторского стиля — одна из самых сложных задач для переводчика. Для достижения эквивалент-

ности перевода необходим не только творческий, но и научный подход к анализу элементов, составляющих идиостиль писателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1999 — *Булгаков М. А.* Избр. соч.: В 3 т. М., 1999. Т. 1.
- Мелерович, Мокиенко 1988 — *Мелерович А. М., Мокиенко В. М.* Коммуникативный и номинативный аспекты фразеологического значения в тексте и слове // Фразеологическое значение в языке и речи. Челябинск, 1988.
- Михальчук 2002 — *Михальчук Н. Г.* Фразеологические единицы как средство формирования идиостиля М. А. Булгакова: Дис.... канд. филол. наук. Орел, 2002.
- Рецкер 1974 — *Рецкер Я. И.* Теория перевода и переводческая практика. М., 1974.
- РХСФС 1979 — Русско-хорватский или сербский фразеологический словарь / Под ред. А. Менац: В 2 т. Загреб, 1979.
- Федоров 1983 — *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода. М., 1983.
- ФСРЯ 2012 — Фразеологический словарь русского языка / Сост. М. И. Степанова. СПб., 2012.
- Шведова 2007 — Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / Отв. ред. Н. Ю. Шведова. М., 2007.
- Јовановић 1985 — *Булгаков М.* Псеће срце / Прево М. Јовановић. Београд, 1985. Књ. 2.
- РСЈ 2007 — Речник српскога језика. Нови Сад, 2007.
- Ђосић 2008 — *Ђосић П. и сарадници.* Речник синонима. Београд, 2008.
- Putnik 2008 — *Bulgakov M.* Pseće srce / Preveo Dajić Putnik. Beograd, 2008.

II. АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ М. А. БУЛГАКОВА

И.З. Белобровцева
(Таллин)

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: роль пространства

В просторе и сказывается, и вместе
таится событие.

М. Хайдеггер [Хайдеггер 1991: 97]

Ввиду множественности попыток прочесть роман «Мастер и Маргарита» (далее — «МиМ») в разных аспектах пристальному изучению подвергалась, в частности, категория пространства. Исследование романного пространства шло разными путями. В самом исследовательском нарративе спациальные характеристики обнаруживались даже в тех случаях, когда речь не шла о собственно пространстве¹.

Между тем пристальный взгляд позволяет установить, что работ, посвященных этой стороне романа, насчитывается меньше, чем, например, о времени в романе [см.: Кораблев 1997: 8–13; Sharatt 1983: 523–537] и даже о числах [см.: Круговой 1982: 197–222; Fiene 1984: 533–537; Балонов 1997: 21–28] и др.

Однако отдельные спациальные особенности «МиМ» затрагивались не раз. Назовем лишь некоторые из релевантных работ. В статье Б. Бити и Ф. Пауэлл «Булгаков, Данте и относительность» тематизируется восприятие Булгаковым брошюры П. А. Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922). Реконструируя взгляд писателя на основе сделанных им в книге помет, исследователи, повторяя мысль Мариэтты Чудаковой, приходят к выводу о том, что в научном плане аргументы Флоренского в буквальном смысле слова бессмысленны (*nonsensical*), однако его модель Вселенной эстетически привлекательна и убежденность Флорен-

¹ Ср. формулировки: «бесконечная пластичность»; «родство событий, происходящих во „внутреннем“ и „внешнем“ романе»; «круг расширения „сценического пространства“ связан с событиями, происходящими уже помимо участия Воланда и его свиты» [Гаспаров 1994: 31, 44, 48] и т. п.

ского в том, что это Дантова модель, привлекла Булгакова [см.: Beatie, Powell 1981: 253]. И все же, не ограничиваясь исключительно эстетической рецепцией, Бити и Пауэлл задаются вопросом о существовании конкретного воздействия монографии Флоренского на «МиМ» и допускают возможность подобного воздействия на «внутреннее время» и пространство романа. В соотнесенности Москвы и Ершалаима они усматривают концепцию «двойного» пространства, которое Флоренский объясняет как «составленное из действительных и совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей», где переход возможен только «через разлом пространства и выворачивание тела через самого себя» [см.: Булгаков, пом. 1: 253]. Городское пространство Москвы и Ершалаима становилось объектом исследования Бориса Соколова [см.: Соколов 1991], Нины Каухчишвили [см.: Каухчишвили 2001: 11–19], Сергея Боброва [см.: Бобров 2001: 45–56] и др.

Ольга Кушлина и Юрий Смирнов в статье «Некоторые вопросы поэтики романа „Мастер и Маргарита“» [см.: Смирнов, Кушлина 1988: 285–303] предложили свое наблюдение о функции зеркала, зеркальной поверхности и зазеркалья. Зеркало (вкуче с Патриаршими прудами) рассматривалось ими как «средство для перехода в иномерные зоны пространства». Рита Джулиани выделила в пространственном решении романа вертеп, «театральный жанр народных гуляний», который представляет собой источник «двухэтажной» уровневой конструкции «МиМ». В «верхнем ярусе» романа «развертывается мистерия» страданий Христа; верхний — это Иерусалим, либо пятое пространственное измерение, где совершается бал у Воланда, либо эсхатологическое пространство, где Христос встречается с Пилатом и где происходит преобразование мастера, Маргариты и чертей [см.: Джулиани 1988: 323]. На «нижнем» уровне — Москва, где, по Джулиани, повествование приближается к разговорной речи, приобретает живость бытового языка: очень часто употребляются глаголы, обозначающие быстрое движение, такие как «прыгать», «вскочить», «лететь», «вылететь» [см.: Джулиани 1988: 324]. Характеризуя специфику пространства в романе, Игорь Сухих отмечает «конкретность места при размытости художественного времени» [Сухих 2000: 220]. Напомним, что широко цитируемая статья Ю. М. Лотмана «Дом в „Мастере и Маргарите“» входит в состав «Заметок о художественном пространстве» [см.: Лотман 1992: 448–463].

Объектом исследования в настоящей работе выбрана одна — правда, безусловно, значимая для Булгакова — пространственная оппози-

ция «верх — низ». Само обращение к ней сегодня вызвано, как это нередко бывает, пересмотром и дополнением прежних выводов, которые не только касаются способа представления пространства в «МиМ», но и позволяют сделать значительно более масштабные выводы относительно булгаковского творчества.

Начало исследованию пространства в романе было положено в нашей диссертации, где отношение Булгакова к оппозиции «верх — низ» приравнивалось к отношению к традиции: «...актуализирована оппозиция „верх“ — „низ“, традиционное оценочное истолкование которой исходит из представлений средневековой символики о небесном свете — источнике истины» [Белобровцева 1997: 60]². Там же отмечалось, что точное следование традиции сохраняется в «древних» главах и в инобытийном контексте, тогда как в московском сюжете соотношение «верха» и «низа» скорее травестировано (например, «подвальная», то есть «низовая»), жизнь мастера характеризуется как «золотой век»). Впрочем, эта прочтываемая в имплицитном плане травестия рая и ада, где рай расположен на полюсе «низа» (то есть «ад» есть «рай»), в свою очередь, неоднократно травестируется в романе³. Воланд постоянно

² Ср.: «Грубая материальность людей и вещей *внизу* и только свет и голос *вверху*» [Баттин 1975: 306; здесь и далее курсив мой. — И. Б.].

³ По-видимому, цель этого авторского решения — изобразить крушение романтического мирознания мастера. Здесь снижение (что тоже звучит каламбуром, поскольку подвал — уже «низ») осуществляется, если говорить о пространственных категориях, сразу несколькими способами. На одном и том же уровне — краткой характеристикой «самого лучшего в городе» ресторана Дома Грибоедова, также расположенного в подвале («Словом, ад» [Булгаков 1990б: 61; далее цитаты из «МиМ» — по этому изданию с указанием страницы]), и актуализацией того же ада внизу, под полом зала на балу Сатаны («с горящими под ним адскими топками и мечущимися между ними дьявольскими белыми поварами» [264]). «Верх» выступает как пространство, несущее разочарование («вообразите, на уровне моего лица за оконцем обязательно чьи-нибудь грязные сапоги» [138]) и даже угрозу: «...в оконце оказались *тупоносые* ботинки и *нижняя часть* брюк в жилочку. Затем эти *брюки согнулись* в колене, и *дневной свет* заслонил *чей-то увесистый зад*» [355]. Сам выбор лексики направляет читателя к чему-то тяжелому, тупому, бесчеловечно-му, атакующему подвальник. Безнадежность судьбы мастера подчеркивается отсутствием у него какого бы то ни было другого пространства. В ранней редакции мастер говорит Воланду: «Мне нужно уйти в подвал. Мне скучно на улице, они меня сломали» [Булгаков 2014-1: 764]), а в окончательном тексте снимает это «они»: «...меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал» [284]. Снимает, возможно, потому, что и так ясно, кто именно сломал, и внимания заслуживает только «я хочу в подвал», заменившее прежде «мне нужно уйти в подвал». Можно предположить, что в том и другом случае подвал олицетворяет не только пространственный низ *per se*, но и просто уход мастера из жизни — который, впрочем, не заставляет себя ждать.

пребывает на «верху» и т. п. Отсюда следовал вывод о том, что в подобных художественных решениях пространственных категорий «проявилась характерная особенность отношения М. Булгакова к литературной традиции... — игра с традицией» [Белобровцева 1997: 60].

Позже, подготавливая в соавторстве со Светланой Кульюс комментарий к «МиМ» [см.: Белобровцева, Кульюс: 2007], мы пришли к выводу, что в пространственном коде романа «можно выделить макропространство, которое соотнесено с космогоническими теориями, и микропространство отдельных сцен» [Белобровцева, Кульюс 2006: 19]. Причем традиционные бинарные оппозиции (в данном случае «верх» и «низ»), а также архетипические мотивы (например, отмеченный еще Борисом Гаспаровым мотив герметичного круга) использовались Булгаковым прежде всего для создания авторского мифа о современной Москве, «московского текста».

Однако с течением времени возникло ощущение более сложного обращения писателя как с традицией, так и с бинарными оппозициями, более рельефной предстала булгаковская специализированная модель мира, которая предусматривает обозначение с помощью пространственных явлений — явлений непространственных, использование пространственных характеристик для актуализации аксиологических категорий.

Постоянное живое ощущение оппозиции «верх — низ», в том числе и имплицитное, не усматривается в ранних рассказах Булгакова. Определенный знаковый характер это противопоставление приобретает в «Дьяволиаде» в связи с постоянным движением лифта вверх и вниз, однако трудно поначалу усмотреть здесь какие-либо аксиологические категории — по крайней мере до момента, когда главный герой повести кончает жизнь самоубийством, бросившись с узнаваемого дома Нирнзее. Еще менее значима оппозиция «верх — низ» в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце». Конечно, она реализована в «Белой гвардии», где в двух случаях, несомненно, носит знаковый характер, хотя непосредственно отражает реальность: это, во-первых, верхний и нижний этажи в доме на Алексеевском спуске, где живут Турбины и Лисовичи, что точно соответствует месту проживания Булгаковых и семьи хозяина дома Листовниченко на реальном Андреевском спуске. Во-вторых — деление Города на Верхний и Нижний, также находящее соответствие в реальной топографии Киева. Однако мена «верха» и «низа» в Городе обретает особое значение, напоминая о том,

что «век вывихнул сустав», в момент, когда Петлюра занимает Верхний Город, а затем получает фантастический / метафизический ореол, когда Алексею Турбину удается спастись от преследования петлюровцев [см.: Петровский 2001: 254–260].

В «МиМ» данная пространственная оппозиция форсирована. Первое, что бросается в глаза в этой связи, — множество плеонастических словосочетаний, которые, как известно, закрепились в языке и не считаются ошибками, зато постоянно подчеркивают пространственную ситуацию: «Бескудников и Боцман Жорж решили *спуститься вниз*, в ресторан» [Булгаков 2014-1: 161]; «вся компания стала с вышки по легкой металлической лестнице *спускаться вниз*» [Булгаков 2014-1: 272]; «храм *взлетал вверх*» [Булгаков 2014-2: 434]; «оба хулигана *взлетели вверх* под потолок» [Булгаков 2014-2: 484] и т. д.

Даже в книгах, которые Булгаков, как обычно, читал, готовясь к работе над очередным произведением, и пометы на которых сохранились в его архивном фонде, он не раз подчеркивал те сведения, которые относятся к интересующему нас соотнесению. Так, на записках Д. Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим» помет совсем немного, но одна из них отчеркивает следующую фразу: «От дома Пилата, стоящего на возвышении (весь Иерусалим, построенный на каменных горках, состоит из *возвышений и спусков*), „*путь скорби*“ сначала *спускается* узкою улочкою *вниз*» [Булгаков, пом. 2: 241].

Начиная с черновиков, «верх» и «низ» в разных вариациях встречаются во всех трех пространствах романа: в Ершалаиме, Москве и инобытии. Различны эмотивные коннотации этих понятий — от комической, например, в вопросе Иванушки (будущего Ивана Бездомного): «В самом деле, если бог вездесущ, то, спрашивается, зачем Моисею понадобилось *на гору лезть*, чтобы с ним беседовать? Превосходнейшим образом он мог с ним и *внизу* поговорить» [Булгаков 2014-1: 129], — до романтической и вплоть до каламбуров: «*Высшее* наслаждение было именно в приближении к земле, в ударе об нее и последующем *подъеме*» [Булгаков 2014-1: 288]. Напомним, что полюса этой оппозиции возникают в первой же сцене романа, на Патриарших, где во всех без исключения редакциях «МиМ» Воланд останавливает взор «на *верхних* окнах... затем перевел глаза на *нижние*» [Булгаков 2014-1: 367; см. также: Булгаков 2014-1: 401 и др.]. Есть *верхняя* и *нижняя* задвижки окна в сцене, когда Римский в Варьете сталкивается с вампиром Варенухой и Геллой. На город *внизу* смотрят

сверху Пилат в Ершалаиме и Воланд в Москве. В соответствии с реальной архитектурной конструкцией прообраза подробно описаны два разнофункциональных этажа Дома Грибоедова. Число примеров можно умножить.

На первый взгляд легко усмотреть очевидные признаки того, что соотношение «верх — низ» указывает на иерархические отношения и на аксиологическую природу этих категорий, опять-таки начиная с ранних редакций. Так, Иешуа остается на помосте лифостротона, тогда как Вар-Равван сбегает с него; кот в сцене ареста постоянно находится в верхних точках пространства (каминная полка, карниз занавески, люстра), а агенты — внизу; Маргарита стоит на верху лестницы — Фрида идет снизу вверх и пр. Заметим, что Булгаков иерархизировал данную оппозицию вполне осознанно: в частности, Маргарита живет во втором, верхнем этаже особняка, а Николай Иванович — в нижнем, хотя в одной из ранних редакций в садике появлялся «Николай Иванович, проживающий в верхнем этаже» [Булгаков 2014-1: 242]. Эту незначительную с точки зрения сюжета мену можно объяснить лишь желанием автора сохранить верхний, то есть позитивный, ареал за героиней.

В случае с рассматриваемой оппозицией пронизывающая роман игра на опровержение нередко оборачивается травестированием ценностного характера пространственных категорий, вплоть до полного снятия противопоставления. Даже в упомянутом эпизоде на лифостротоне на одном уровне с Иешуа находится Пилат. В ложе над сценой Варьете, то есть наверху, восседает высокопоставленный чиновник Семплеяров, которому предстоит быть разоблаченным и осмеянным. В одной из редакций романа в сцене сна Никанора Босого изображен священнослужитель Аркадий Элладов, который «вдохновенно глянул вверх», то есть воззвал к высшей истине, Богу, и «произнес красивым голосом:

— Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Православные христиане! Сдавайте валюту!» [Булгаков 2014-1: 358].

Примеры травестии встречаются и в ершалаимских главах (сюда, на наш взгляд, относится, упорное желание Булгакова отобразить подготовку крестов для казни не нейтральным «устанавливали», «ставили», но непременно использовать рядом с этими символами смерти лексику «верхнего» ряда: «на горе поднимали кресты» [Булгаков 2014-1: 332] или даже «вершина с крестами» [Булгаков 2014-1: 332]). И все

же «игра» на расподобление значительно чаще привлекалась автором в московском сюжете.

Еще один способ актуализации интересующей нас оппозиции состоит в том, что «верх» и «низ» в каждом отдельном случае далеко не всегда имеют единственные, неизменные значения. К «верху» может присовокупляться *надстройка*, и точно так же наряду с низом может существовать дополнительный — еще, так сказать, более низкий — «низ». Например, в ранней редакции Воланд и свита, вылетев из «нехорошей» квартиры, оказываются в неназванном, но опознаваемом здании Государственной библиотеки им. В.И. Ленина и намереваются выйти на улицу. Само описание их движения — «спускавшиеся с белой вышки в верхний читальный зал» [Булгаков 2014-1: 273] — выглядит как оксюморон, опрокидывающий значения «верха» и «низа», поскольку происходит *спуск* в *верхний* зал. То же происходит в сцене гибели Берлиоза, который «успел увидеть в высоте... позлащенную луну. Он успел повернуться на бок... разглядел несущееся на него... совершенно белое от ужаса лицо женщины-вагоновожатой» [47]. Здесь одновременно представлены три пространственных уровня: *низ* Берлиоза, лицо вагоновожатой *над* ним и луна *над* всей сценой.

Несколько аналогичных примеров подготавливают нас к, может быть, наиболее важному в этом аспекте удвоению — так сказать, инобытийному варианту оппозиции «верх — низ», который заключен в напутствии Воланда мастеру. В ранних редакциях его слова звучат как приговор — мастеру предопределен путь в вечный приют: «Ты никогда не поднимешься выше» [Булгаков 2014-1: 357]; вариант — «Ты не поднимешься до высот» [Булгаков 2014-1: 220]. Произнесенная на фоне последнего полета, эта фраза представляет ту же трехуровневую конструкцию, пусть отчасти в имплицитном виде: «низ», который мастер уже покинул, его окказиональное пребывание на «верху» после полета и, наконец, еще один, аксиологически более совершенный, «верх», доступ на который открыт не всем — в частности, мастеру он недоступен. Начиная с редакции 1937–1938 гг., это обращение Воланда к мастеру исчезает, функционально его место занимает предопределенный для главных героев вечный приют, опять-таки отделенный от «верха» света. (Не вдаваясь в различные выводы исследователей о «валентности» приюта, вернемся к этому эпизоду в последующей части статьи.)

Пожалуй, до сих пор никем не были отмечены случаи встречного движения, а также парадоксального, если не сказать оксюморонного, употребления в непосредственной близости, казалось бы, противостоящих друг другу обозначений «верха» и «низа». Наиболее простые в этом плане примеры «чехарды» пространственных категорий побуждают вспомнить поэтику кинематографа (уместно припомнить оценку Е. И. Замятиным повести «Дьяволиада»: «быстрая, как в кино, смена картин» [Замятин 1924: 265], — как подчеркивающую в первую очередь чередование компонентов). То же видим в «МиМ»: «...снизу где-то под этим во мне поднималась тоска» [Булгаков 2014-1: 611] или «земля поднялась к ней» [Булгаков 2014-2: 377]; чуть сложнее — «тут он увидел перед лицом своим пол» [Булгаков 2014-1: 281]. Более сложные случаи отмечены введением оценочной категории — например, в соответствии с традиционной для мифопоэтических текстов семантикой «верха» и «низа» в «МиМ» «низ» манифестирован как негативное, порой угрожающее начало: «Голые женские тела надвигались снизу» [Булгаков 2014-1: 739]; «На зеркальном полу несчитанное количество пар... вертятся в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути» [263]. Стоит упомянуть о том, что эти пары Маргарита видит сверху, облетая бал, то есть они находятся «внизу»; тот же эффект присутствует в ранних редакциях при описании полета Маргариты над городом. Однако и в этом случае накапливающаяся инерция приема деавтоматизируется — например, в главе одной из ранних редакций, описывающей последний полет: «...вспучилась земля под ногами и, громоздясь, к копытам лошадей стали подниматься горы» [Булгаков 2014-1: 833]. Порой при сравнении редакций мы видим колебания автора, делающего выбор в пользу «верха» или «низа», причем объяснить решение Булгакова иногда не представляется возможным. Именно такой характер носит описание движения «иностранца» по лестнице в сцене отъезда мастера и Маргариты из дома 302-бис — в одной из редакций персонаж «в один мах взлетел на один марш» [Булгаков 2014-1: 261], а в другой «в один мах проскользнул через целый марш лестницы вниз» [Булгаков 2014-1: 768]. Аналогичный подход к неразличению «верха» и «низа» находим при изображении катастрофической грозы в Ершалаиме, когда автор зачеркивает вариант «Поднялась бездна и поглотила крыла<тых богов>», заменяя его прямо противоположным действием в пространстве: «Опустилась бездна и залила крылатых богов» [Булгаков 2014-2: 356].

Еще более убедительный пример уравнивания полюсов оппозиции «верх — низ» находим в том же описании ершалаимской грозы, которая ассоциируется с вселенской катастрофой, произошедшей после казни Иисуса Христа:

...Из крошечной тьмы⁴ взлетала вверх великая глыба храма... Но он (огонь. — И. Б.) угасал во мгновение, и храм погружался в темную бездну. Несколько раз он выскакивал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом великой катастрофы [290].

Уже в этом описании храма наблюдается постоянная мена «верха» и «низа», что полностью нейтрализует полюсные оценки. Однако Булгаков еще более решительно снимает напряжение полюсов, изображая аналогичным образом, вплоть до текстуальных совпадений, пристанище Пилата: «Другие трепетные мерцания вызывали из бездны противостоящий храму на западном холме дворец Ирода Великого, и страшные безглазые статуи взлетали к черному небу» [290]. Тщательно подобранное определение «противостоящий» использовано здесь прежде всего в прямом, географическом смысле: «расположенный напротив» — смысл, который в данном мифопоэтическом контексте прочитывается первым. Но, безусловно, здесь мерцает и другое значение: «противостоящий» как противопоставленный, отличный, по сути, по существу — столь же справедливое по отношению к двум взаимно враждебным ветвям власти в Ершалаиме. В результате их противостояние снимается, так как, по Булгакову, обе они одинаково виновны в смерти невинного человека и обе одинаково заслуживают гибели в природной катастрофе.

В заключение — о причинах подобного разнопланового воплощения писателем всего лишь одной пространственной оппозиции. Повторим, что расширение присутствия пространственной составляющей (речь идет именно об оппозиции «верх — низ») имеет у Булгакова кумулятивный эффект. Ее семиотические особенности все более наглядно проявляются, начиная с раннего творчества (где эта оппозиция либо не встречается вовсе, либо возникает редко, к тому же, как правило, будучи обусловленной неким конкретным топографическим или ар-

⁴ Ср.: «Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого» [Лк. 23:44].

хитектурным контекстом) и кончая «МиМ», где она конструируется тщательно, осознанно, сложно, с вплетением игрового начала, с травестированием традиционных коннотаций, и буквально пронизывает все произведение. В романе создается индивидуальная булгаковская космогония, густо замешанная на соотношении «верха» и «низа», впервые в русской литературе описывается переход персонажей за грань смерти, и вновь — с фоновой оппозицией «верх — низ». Использование данной оппозиции (точнее, ее отмена) снимает антитезу противоборствующих сторон, что, по сути, означает уравнивание их в глазах писателя — наиболее ярким примером служит двойничество храма и дворца Ирода во время очистительной грозы. И, что может быть, наиболее интересно, — эти черты булгаковского творчества позволяют повторить вслед за В. Н. Топоровым, писавшим об индивидуальных образах пространства у писателя-декабриста Г. С. Батенькова, что пространственные характеристики могут быть обусловлены психоментальными особенностями человека и применяться как своего рода психотерапевтическая процедура.

В этой связи уместно вспомнить дневниковые записи Е. С. Булгаковой о фобиях ее мужа, связанных, в частности, с пространством: ахлуофобии (боязни темноты), аутофобии (боязни оставаться в одиночестве), агирофобии — боязни переходить улицу. Лишенный возможности путешествовать (как и его мастер, мечтавший объехать весь земной шар и удостоверившийся, что это ему не суждено [147]), никогда не увидевший пространство, выбранное им как место действия своих произведений (Париж — для биографии Мольера, Иерусалим — для «МиМ»), Булгаков ощущал себя заключенным, подконвойным. Но с тем большей дерзостью он разворачивает в «МиМ» свиток пространства во все стороны, прежде всего вверх и вниз.

Свой вектор и свой идеальный способ существования в пространстве Булгаков определил еще в 1933 г. в двух адресованных жене надписях на книгах: 21 мая 1933 г. — «Ты совершишь со мной мой последний полет» [цит. по: Булгакова 1990: 327]; 3 ноября 1933 г. — «Но мы с тобой, если так же, как теперь, будем любить друг друга, переживем все дрянные концы и победим и взлетим» [цит. по: Булгакова 1990: 145]. С того времени полет как преодоление закрытого пространства, как освобождение, как выход за любые границы — но и как означивание смерти, — становится постоянным мотивом в творчестве Булгакова, вспомним хотя бы в «Кабале святош» полет

Мадлены Бежар в «вечную службу» [см.: Булгаков 1990а: 308–309]⁵. Казалось бы, этот мотив предназначен окончательно зафиксировать аксиологический разрыв «верха» и «низа», однако и здесь проявляется уникальный характер булгаковской специализации, включающей уже не раз упомянутую травестию, а затем выбор тернарного решения, тернарной оппозиции⁶: после полета, поднявшего их к вечному приюту, в конце романа мастер и Маргарита взбираются по лунному лучу еще выше. Пространственный фактор решает здесь именно терапевтическую задачу: Булгаков, приближающийся к концу жизни, воспринимает финал книги как идеограмму собственной смерти⁷. Предвосхищая постмодернистское толкование конца текста по аналогии с концом человеческой жизни и провозглашенным Ф. Фукуямой концом истории, писатель намечает отсутствие конца в своем закатном романе, выбирая открытый финал произведения как преодоление смерти.

ЛИТЕРАТУРА

Балонов 1997 — *Балонов Ф. Р.* «Мы любим всё — и жар холодных числ, / И дар божественных видений», или Опыт археологического литературоведения // Стратум + Петербургский археологический вестник. Санкт-Петербург; Кишинев, 1997.

Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

⁵ Мотив полета сопрягается также с внутренней трансформацией, сменой будничного поэтическим, творческим. Именно так следует трактовать дневниковую запись писателя от 2 сентября 1923 г.: «Среди моей хандры и тоски по прошлому, в обстановке временной тесноты, в убогой комнате гнусного дома, у меня бывают взрывы уверенности и силы. И сейчас я слышу в себе, как взмывает моя мысль, и верю, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю» [Булгаков 2001: 27–28].

⁶ Продолжая описание С. Золяном функции тернарной оппозиции как включения дополнительного члена в бинарную (ср.: «Если бинарная система — это логика противопоставления, противостояния и конфликта, разрешением которого оказывается нейтрализация (исчезновение) более сложного состояния, то тернарная система оппозиций — это логика компромисса. <...> В бинарной системе действует операция исключения, в тернарной — включения» [Золя 1999: 86]), мы хотим подчеркнуть сущность этой включенности третьего члена оппозиции как снятие, отмену антитезы, полярности, контраста и — в художественном тексте — как уравнивание полюсов бинарной оппозиции.

⁷ Ср. его заклинания на полях рукописей соответственно 1931 и 1934 г.: «Помоги, Господи, кончить роман!» [Булгаков 2014-1: 127]; «Дописать раньше, чем умереть!» [Булгаков 2014-1: 303].

- Белобровцева 1997 — *Белобровцева И. З.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997.
- Белобровцева, Кулюс 2007 — *Белобровцева И., Кулюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. М., 2007.
- Белобровцева, Кулюс 2006 — *Белобровцева И., Кулюс С.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: О проблемах его издания и изучения // Литература. 2006. № 8.
- Бобров 2001 — *Бобров С.* «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и/или Москва? // Булгаков 1990а — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3.
- Булгаков 1990б — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5.
- Булгаков 2001 — *Булгаков М. А.* Под пятой // Михаил и Елена Булгаковы. Дневник мастера и Маргариты. М., 2001.
- Булгаков 2014 — *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Полн. собр. черновиков романа. Основной текст: В 2 т. М., 2014.
- Булгаков, пом. 1 — Пометы М. А. Булгакова в книге: *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии. М.: Поморье, 1922 // НИОР РГБ. Ф. 562. К. 26. Ед. хр. 6.
- Булгаков, пом. 2 — Пометы М. А. Булгакова на записках Д. Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим» // Исторический вестник. 1881. Ноябрь. С. 470 // НИОР РГБ Ф. 562. К. 25. Ед. хр. 1.
- Булгакова 1990 — Дневник Елены Булгаковой. М., 1990.
- Гаспаров 1994 — *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994.
- Джулиани 1988 — *Джулиани Р.* Жанры народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Магарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
- Замятин 1924 — *Замятин Е. И.* О сегодняшнем и современном // Русский современник. 1924. № 2.
- Золян 1999 — *Золян С.* Между взрывом и застоём // Логос. 1999. № 9.
- Каухчишвили 2001 — *Каухчишвили Н. М.* Некоторые замечания о художественном пространстве в творчестве Михаила Булгакова // Булгаковский сборник. Таллин, 2001. Вып. 4.
- Кораблев 1997 — *Кораблев А. А.* Художественное время в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы русской литературы. Львов, 1997. Вып. 2 (50).
- Круговой 1982 — *Круговой Г.* Эмблематика чисел в «Мастере и Маргарите» // Грани. 1982. № 123.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1.
- Петровский 2001 — *Петровский М. С.* Мастер и город. Киев, 2001.
- Смирнов 2006 — *Смирнов Ю.* Сакральное пространство как игра. Игра как сакральное пространство // Ученая игра. Курск, 2006.
- Смирнов, Кушлина 1988 — *Смирнов Ю., Кушлина О.* Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

- Соколов 1991 — *Соколов Б. В.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991.
- Сухих 2000 — *Сухих И. Н.* Евангелие от Михаила // Звезда. 2000. № 6.
- Хайдеггер 1990 — *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
- Beatie, Powell 1981 — *Beatie B. A., Powell Ph. W.* Bulgakov, Dante and relativity // Canadian-American Slavic studies. Montreal, 1981. Vol. 15. № 2/3.
- Fiene 1984 — *Fiene D. M.* Note on May Eve, Good Friday and the Full Moon in Bulgakov's «The Master and Margarita» // Slavic and East European Journal. Tucson, 1984. Vol. 28. № 1/3.
- Sharatt 1983 — *Sharatt B.* Time in the Novel: Bulgakov's «The Master and Margarita» // Scandoslavica. 1983. Vol. 29.

А. А. Кораблев
(Донецк)

«Мастер и Маргарита» как роман-путь

Первые впечатления, произведенные романом «Мастер и Маргарита» и отраженные в ранних рецензиях, чутко зафиксировали в монолитной и благонадежной целостности советской литературы нечто инородное и аномальное. В этих откликах выразился характерный диапазон эмоций, какой бывает при восприятии подобных явлений, в зависимости от личности воспринимающего — от ошеломленности до настороженности, от плохо сдерживаемых восторгов до плохо скрываемой тревоги: «...читатель не в силах противостоять колдовству таланта, который соединяет несоединимое и заставляет верить в невероятное» [Скобелев 1967: 128]; «Невозможно окинуть одним взглядом обширное здание романа „Мастер и Маргарита“, как невозможно на нескольких страничках исчерпать его содержание» [Михайлов 1967: 186]; «...впечатление пережитого праздника» [Лакшин 1968: 285]; «...читаешь — и словно это и не рассказ, словно в каком-то странном сне наяву...» [Виноградов 1968: 45] и др.

Опубликованные рецензии, прошедшие через редакторскую цензуру, конечно, не передают в полной мере то потрясение, которое произвел роман в умах и душах советских читателей. Сравним — в послесловии к первой публикации романа А. Вулис свою оценку высказал сдержанно, в рамках идеологических приличий: «...выдающееся явление русской советской прозы» [Вулис 1966: 130]. И лишь годы спустя рассказал, что на самом деле чувствовал:

Роман бушевал вокруг меня, надо мной, во мне, точно могущественная, непонятная и непокорная стихия, вроде тех гроз, которые ходят

взад-вперед по «Мастеру и Маргарите», раскалывая мир на свет и тьму, добро и зло, и я ничего не мог поделаться ни с собой, ни с романом. Я нармертво утратил способность анализировать... [Вулис 1984: 203]

О типичности такой реакции можно судить, например, по результатам читательского опроса, проведенного нами в 1983–1984 гг.:

Первое впечатление было потрясающим, т. е. я был *потрясен*. При повторном прочтении (неоднократном) стало возможным обратить внимание на многоплановость конструкции, детали, философию (*В. Г., композитор, Москва*).

Потрясающее, далее укреплялось (*В. М., полковник, Подмосковье*).

Восхищение, восхищение, еще раз восхищение и удивление: неужели *такое* можно создать?! (*Г. М., экономист, Москва*).

Помню, что была в восторге. Особенно большое впечатление произвела на меня тогда демонологическая линия. И в то же время осталось ощущение, что я не все поняла в романе. С тех пор перечитывала его много раз, но до сих пор не могу сказать, что понимаю все. Эта вещь неисчерпаема (*Л. Ф., филолог, Киев*).

Первое впечатление от чтения романа — восторг (оттого, что так написано) и благодарность (автору — за то, что написано, Богу — за то, что я родилась своевременно). Второе впечатление — нирвана. Последующие впечатления достаточно сложны: так проживают лучшую часть своей жизни — с болью и радостью, с узнаванием и потерями, по-разному в зависимости от исходного состояния (*хирург, Саратов*).

Первое впечатление — некоторого разочарования. Много слышала о романе, читаемое — не оправдывало восторгов: я не воспринимала непосредственно, а чего-то искала. Слом произошел в самом почти конце романа — там, где «ночь разоблачала обманы...». Сцена полета, сбрасывания личин — осветила вдруг все предыдущее — и тут же перечитала все сначала: и это была книга жизни (*О. Е., театровед, Саратов*).

Роман я прочитал за два дня. Он меня сразу захватил с первых строк. Поначалу показалось, что вещь крайне оригинальная, писатель тоже. Роман послужил толчком к довольно подробному ознакомлению с литературной ситуацией 20-х годов... (*В. О., историк, Подмосковье*).

Первое впечатление... было такое, будто эта книга и есть сама жизнь, настолько она показалась всеобъемлющей, наполненной, «обитаемой»,

цветной... Последующие впечатления подтвердили и усилили первое (Р. К., физик, Киев).

Первое чтение было восторженным. А второе почти совершенно разочаровало... Для меня вдруг открылась ремесленность, невдохновенность вещи в целом... (А. М., филолог, Новгород).

Первое впечатление: это фантастическое перемешение фактов, включений, беллетризованное изложение библейской легенды; смысл не улавливается, кажется хаотическим составленный сборник анекдотических случаев, связанных авантюрно-лирическим сюжетом. Последующие прочтения вызывают мучительное порой раздражение, озлобление, печаль и сопереживание с героями. Ознакомление с критикой, подробное, анатомическое, позволяет восхищаться коллизиями, сюжетными поворотами, деталями романа, языком, стилем. А узнавание истории создания, ранних редакций, биографических и литературно-топографических прообразов дает эстетически-снобистское смакование вначале, а потом и собственные открытия и озарения в понимании романа... Возникает иногда желанные «инвентаризировать» и «подправить» роман, выявить некоторые «неточности» и «несоответствия», также пресыщение и равнодушие. В конце концов, видимо, формируется более или менее стабильное отношение — спокойная, мудрая, всепонимающая любовь к роману, к его создателю, к другим его произведениям, известным и неизвестным, априори... Так из первой влюбленности, мучений, восторгов и страданий любви-страсти кристаллизуется зрелая любовь-привычка, прощающая-понимающая и, возможно, и грустная, с памятью о прожитом активном периоде узнавания, осмысления, непосредственного сопереживания (Б. М., химик, Москва).

Первые впечатления, произведенные на читателей, были явно рассмотрены автором и входили в его творческий замысел, поскольку отражены в самом романе и являют ближайшую, наиболее очевидную и показательную часть его профетики, которую можно констатировать, исследовать и интерпретировать. Это ожидаемая читательская реакция, под которую выстроены начальные главы романа — подобно тому, как смех и слезы входят в режиссерский план спектакля. Если бы Гоголь не знал наверняка, что его зрители будут смеяться, то итоговая фраза «Чему смеетесь...» в «Ревизоре» не имела бы значения резюмирующей реплики. Возникающая в результате такого угадывания интерактивность размыкает условно-художественное пространство и открывает возможности прямого воздействия. Как и Гоголь, Булгаков превращает

свое произведение в эстетическое зеркало, причем с самого начала, побуждая читателей увидеть и узнать себя в образах двух персонажей, реагирующих на роман мастера. Один из них потрясен, другой же лишь выразил заинтересованность и принялся оспаривать воспринятое. Так же, если отвлечься от частных, был воспринят и роман Булгакова.

Так воспринимают чудо: вначале — «потрясение», «восхищение», «восторг»; затем — желание разобраться, понять, объяснить; наконец, после найденных объяснений, — успокоенность, хотя и не окончательная.

И в самом романе герой, испытавший воздействие настоящего искусства, настолько потрясен, что представляет себя выпавшим из времени: «Как же это я не заметил, что он успел сплести целый рассказ?.. — подумал Бездомный в изумлении. — Ведь вот уже и вечер! А может быть, это и не он рассказывал, а просто я заснул и все это мне приснилось?» [Булгаков 1992: 44].

Читатель оказывается как бы перед зеркалом, в котором отражается он сам, потрясенный и ошеломленный. И это только начало. Дальнейшие приключения Бездомного совершаются тоже по законам восприятия, которые Булгаков мог наблюдать по реакции своих читателей и которые составили основную композиционную канву его романа.

Герой, который, пройдя испытания и изменившись внутренне, становится учеником и продолжателем дела мастера, представляет предусмотренную автором стратегию читательского восприятия, выводящую к действительным авторским смыслам. Началом этого пути является полученное от романа впечатление, если оно достаточно сильное, чтобы вывести сознание, хотя бы на короткое время, из области обыкновенных явлений.

Можно было бы объяснить эти читательские экзальтации особенностями советского менталитета, но лишь отчасти, потому что подобным образом воспринимается роман и в постсоветском обществе, и в других странах. Значит, возникающими при чтении впечатлениями нельзя пренебречь, они — проявление чего-то сущностного, функционального и даже, как подсказывают сюжет и композиция, ключевого.

Конечно, то или иное впечатление производит всякий текст (а если не производит — это тоже «впечатление»). И разумеется, авторское творчество так или иначе предопределяет читательское восприятие, вызывая ответные чувства и мысли и проецируя соответствующее миропонимание, даже если автор к этому не стремится. Но есть про-

изведения (и роман Булгакова из их числа), у которых производимое впечатление не только предусмотрено, но и включено в структуру текста, является необходимой частью его конструкции. «Мастер и Маргарита» — классика учительной литературы, опыт осознанного и целенаправленного воздействия на читательское сознание.

Повторяясь с относительной регулярностью, впечатления образуют закономерную-вариативную («мерцающую») смысловую ауру произведения, его виртуальный паратекст, постоянно растущий, произвольно воспринимаемый, противоречивый, разнородный, неравноценный, но, тем не менее, воспроизводящий особенности структуры и природы основного текста. Повторяемость впечатлений и их соотнесенность с художественным первоисточником придают им достаточную предметность, необходимую для корректного исследования.

Именно простота, то есть читательская непосредственность, отсутствие системного знания с его «точками зрения» и «доказательствами», наиболее благоприятна для получения сильного и целостного впечатления. В самом романе обсуждаются и «точки зрения», и «доказательства», и «теории» — но лишь затем, чтобы продемонстрировать их относительность, тогда как «впечатления», которые обычно (из-за их субъективности, спонтанности, эмоциональности и т. п.) не заслуживают ученого внимания, предстают как простейшее, данное человеку в чувствах и ощущениях, проявление абсолютности. Они столь же закономерны, как доказательные цепи, но это иное, иррациональное, восприятие, и впечатление — его начальное звено.

Впечатления — моменты духовного контакта, приводящие к внутренним изменениям и вызывающие потребность в продолжении и развитии этих изменений, которые открывают возможности еще более впечатляющих контактов. Произведение вызывает впечатления с такой же преднамеренностью и предсказуемостью, с какой печать производит отпечаток. Впечатление — это онтологическое продолжение авторского творчества, начало его инобытия в воспринимающем сознании.

Впечатления, вызываемые произведением, определяют силу художественного воздействия, но также и степень читательской восприимчивости. Читательские потрясения — крайняя степень впечатлений, получаемых при восприятии произведения. Они тем сильнее, чем основательнее. Потрясение основ нарушает традиционную картину мира и может стать началом глубинных изменений сознания и миро-

воззрения. Игнорируя или нейтрализуя свои рецепции, читатель закрывает от себя текст, приоткрывшийся ему как *путь*.

Чтобы получить впечатление, недостаточно просто читать; нужно читать *просто* — не усложняя свое восприятие умствованиями и сомнениями. Об этом в романе сказано прямо, даже дидактично, и как раз перед текстом, аналогичном читаемому, чтобы читатель сообразил, что это сказано и для него: «— А не надо никаких точек зрения! <...> И доказательств никаких не требуется <...> Все просто» [Булгаков 1992: 19].

* * *

Если обобщить непосредственные впечатления от романа «Мастер и Маргарита» и представить их, для наглядности, в виде какого-нибудь литературного персонажа, лучше из этого же произведения, то в результате получится не кто иной, как Иван Николаевич Понырев — молодой поэт, пишущий под псевдонимом Бездомный.

В читательских отзывах об Иване Бездомном есть интересное противоречие. По мнению одних, он «неприметный» [Михайлов 1967: 186], «незаметный» [Фиалкова 1981: 536], из «не замеченных почему-то критикой» [Утехин 1979: 202]. Другие же считают Бездомного чуть ли не главным героем: «История романа разворачивается, в сущности, для него, потому что он один сумел извлечь из нее для себя что-то новое, чему-то научиться, факт не видимый сразу, но едва ли не самый значительный» [Палиевский 1969: 119; см. также: Бэлза 1978: 246].

Расчет Булгакова виден и без специального анализа: с Иваном читатель встречается на первой странице и расстается на последней, Иван причастен почти ко всему, что происходит в романе, но он всегда «второй», он — «спутник»: сначала — Берлиоза, потом — мастера, потом — еще кого-то. Кажется, он для того и создан таким прозрачным, чтобы незаметно, не заслоняя собой других героев, быть свидетелем, а то и участником развернувшейся во весь роман погони за истиной.

Уже имея опыт читательского непонимания, Булгаков посчитал должным точно указать, к кому прежде всего обращен его роман: ко всем бездомным, к заблудившимся в дебрях теорий, но честным и бесстрашным искателям истины — комичным [Скорино 1968: 34; Etkind 1968: 323; Lowe 1976: 260], если глядеть на них свысока, или трагичным [Палиевский 1969: 119; Бэлза 1978: 246], если попытаться их понять.

Это определило композицию и стиль книги: занимательное, нарочито последовательное, похожее скорее на учебник, нежели на роман, изложение первоосновных истин и постепенное, по мере читательского продвижения, посвящение в тайны своего ремесла. Читатель становится учеником автора, ведомым во время прочтения романа, от момента, когда проблемы *еще* нет, до момента, когда ее *уже* нет.

Преращения героя из поэта Бездомного в ученика Иванушку, а затем в профессора Понырева достаточно очевидны, чтобы их заметить, и отчетливо концептуальны, чтобы о них задуматься. Естественно, высказывались предположения, что это стадии духовной эволюции — от состояния Бездомности к обретению Дома [Палиевский 1969: 119; Sharratt 1980: 334]. Соглашаясь с такими трактовками в целом, стоит их уточнить с учетом частностей, которые не столь очевидны. Если переход героя от «бездомности» к «ученичеству», даже несмотря на то, что он происходит в психиатрической лечебнице, еще можно интерпретировать как духовное восхождение, сопровождаемое обретением веры, цели и сверхобычных способностей, то переход от «ученичества» к «профессорству» выглядит как духовное нисхождение, несмотря на достигнутое героем «всезнание» и «всепонимание». Состояние, в котором пребывает профессор, тоже не окончательное: ему лишь обещано, что все у него «будет так, как надо» [Булгаков 1992: 384], — из этого следует, что сейчас у него *не всё* «как надо».

Диагноз, поставленный Бездомному, объясняет изломы его эволюции. Шизофрения, означающая «расщепление сознания» (от др.-греч. *σχιζω* — раскалываю, расщепляю и *φρήν* — ум, разум), профессионально описанная и при этом символически осмысленная Булгаковым, указывает на ментальную раздвоенность героя, на двойственность его устремлений, меняющихся под влиянием учителей — Берлиоза и Мастера, которым он, по мере своего продвижения, уподобляется, но не может уподобиться вполне, поскольку меняет свои ориентиры.

История Ивана Бездомного сшивает собой все повествование, местами пропадая, но не исчезая, продолжаясь с той мерой определенности, какая необходима, чтобы различать линию судьбы. В восьми главах романа (ровно четверть основного текста) этот герой находится в центре описываемых событий, в трех — в стороне, в двух — происходящее является актом его восприятия; но и в остальных главах инерция читательского восприятия восполняет его отсутствие — события романа невольно воспринимаются в перспективе Ивановых перемен и прозрений.

Состав, последовательность, названия глав, которыми структурирована и маркирована трансформация Бездомного в Поньрева, предопределяют, надо полагать, не только читательское восприятие, но и читательские размышления о закономерной взаимосвязи этих актов. Прочитывая историю героя так, как она акцентирована, поглавно, следуя авторским явным и неявным указаниям, читатель получает хоть и необязательное, но все же небесполезное знание — схему движения в направлении к автору.

Глава 1. Никогда не разговаривайте с неизвестными. Название первой главы указывает на причину, вызвавшую радикальные перемены в жизни и сознании героя: именно с разговора на Патриарших прудах начинается цепочка событий, погубивших его литературную карьеру и повредивших душевное здоровье. Предполагается, что «неизвестный» — это «незнакомец», оказавшийся сатаной, с кем, действительно, общаться не рекомендуется. Можно было бы ограничиться этими общими соображениями, но некоторые эпизоды романа возвращают к названию начальной главы, тем самым подтверждая и усиливая его концептуальность.

Уже в следующей главе, пока читатель не забыл, о чем первая, звучит фраза (подтверждаемая впоследствии) о том, что слово может изменить человека: «— Если бы с ним поговорить, — вдруг мечтательно сказал арестант, — я уверен, что он резко изменился бы» [Булгаков 1992: 29]. Под воздействием слова, как показано в романе, изменяются и Левий Матвей, и Понтий Пилат, и вообще весь мир.

Подобную ретроспективную фразу произносит затем Бездомный, когда размышляет о своем погибшем наставнике, который, как теперь понятно герою, был ему, *в сущности*, совсем незнаком: «Если как следует провентилировать этот вопрос, то выходит, что я, в сущности, даже и не знал-то по-настоящему покойника. Действительно, что мне о нем было известно? Да ничего...» [Булгаков 1992: 114]. Продолжая эти размышления, читатель может расширить список «неизвестных», с которыми герою пришлось разговаривать и которые, заметим, тоже влияли на его сознание и меняли траекторию жизни: это профессор Стравинский и мастер.

Повелительное обращение, выраженное в названии начальной, камертонной главы, как бы декларирует дидактизм всего произведения, но ирония и пародийность нейтрализуют пафос учительства, предваряя игровые и смеховые форматы авторских назиданий. Такое совмещение

серьезного и карнавального, задаваемое оглавлением, предполагает сколь угодно свободные и рискованные смысловые игры, но в семантических пределах, установленных романом.

Ирония, с которой высказан запрет на разговоры с неизвестными, снимает категоричность этого императива. Ясно ведь, что он неисполним. *В сущности*, если следовать логике Ивановых рассуждений, человечество состоит из неизвестных друг для друга особей, и они, чтобы составлять целое, просто вынуждены общаться между собой. Если же имеются в виду те «сущности», которые лишь принимают человеческий облик, то и тогда воздержание от общения с ними чрезвычайно затруднено, поскольку нужно не только распознать опасного собеседника, но и суметь ему противостоять.

Запрет разговаривать с неизвестными является не просто мнимым, но содержит и прямо противоположное значение, подобное тому, как булгаковский Пилат отдает распоряжения *спасти* Иуду. Запрет притягателен, особенно для искателей истины — поэтов, мистиков, ученых, и герой, меняющийся в продолжение романа, последовательно искушается этими опытами. Превратности его судьбы, собственно, и стали поводом для прямого, в виде шуточного предупреждения, обращения к читателям в начале повествования.

Открыв роман и увидев крупными буквами НИКОГДА НЕ РАЗГОВАРИВАЙТЕ С НЕИЗВЕСТНЫМИ, читатель должен был бы тут же его закрыть, поскольку чтение — это общение, а что он, *в сущности*, знает об авторе? Однако, вопреки предостережению, он этого не делает, принимается читать и вовлекается в процесс восприятия, где читатель не только созерцатель, но и участник, со своей личной историей перемен, которая карнавально и назидательно отражается в истории читаемой.

Глава 2. Понтий Пилат. Вторую главу тоже следует считать моментом Ивановой эволюции, поскольку это не только часть разговора на Патриарших прудах, но, косвенно, и впечатление, полученное Бездомным. Уже здесь, в противопоставлении подлинного искусства — мнимому (романа мастера — поэме Бездомного), наметилось предстоящее раздвоение Ивана.

Глава 3. Седьмое доказательство. В чем именно заключается доказательство, предъявленное таинственным собеседником, и что оно доказывает, нужно вникать и разбираться, но потрясение, которое оно вызывает в Бездомном, становится поворотным в его судьбе. Смерть Берлиоза предreshает выбор Ивана. Лишившись наставника, он вынуж-

ден принимать самостоятельные решения, руководствуясь не столько рассудком, сколько эмоциональным побуждением.

Глава 4. Погоня. Желая разобраться в случившемся, Иван устремляется в погоню за неизвестным и тем самым изменяет вектор своей жизни. На этом пути с ним происходят стремительные перемены. Еще не зная, с кем имеет дело, он догадывается, что нужно делать, и принимает соответствующие меры: цепляет иконку на грудь, берет свечу и т. д.

Погоня за неизвестным, воспринятая символически, прочитывается как Погоня за Неизвестным, как иллюзорность и относительность познания. Как бы ни старался познающий, объект познания не становится ближе, остается непостижимым и недосягаемым: «Сколько Иван ни прибавлял шагу, расстояние между преследуемыми и им ничуть не сокращалось» [Булгаков 1992: 51].

Глава 5. Было дело в Грибоедове. Иван смел и последователен в своем устремлении и, как всякий неопит, непримирим и принципиален, идет до конца, до сути, которую предполагает отыскать в Доме писателей. Его противостояние системе закономерна, и столь же закономерна реакция системы: поэта связывают и увозят в психиатрическую лечебницу.

Отметим, что, едва приобщившись к новому для себя знанию, Иван испытывает потребность приобщить к нему и других, уподобляясь — по тону и стилю — пророкам древности («Братья во литературе!» [Булгаков 1992: 63]), а также — по смыслу и пафосу — пророческой традиции русской литературной классики. «Братья во литературе» — это «новые пророки», провозвестники и проповедники нового учения, безбожного и безжалостного. «Грибоедов» — это не только место в пространстве, которое они унаследовали и осквернили, но и место в культуре, на которое они претендуют.

Оборот «было дело», отсылающий к выражению «Было дело под Полтавой» (первая строка стихотворения И. Е. Молчанова, напечатанного в 40-х — 50-х гг. XIX в. и ставшего популярной песней [см.: Серов 2005: 84]), содержит, по-видимому, помимо шуточной аллюзии на знаменитую битву, и серьезное значение. Речь Бездомного является его гражданским поступком, ибо, как утверждали русские классики, «слова поэта суть уже его дела» [Гоголь 1952: 229]. Правда, поэт переходит от слов к делу и в физическом смысле: «...он быстро переложил свечу из правой руки в левую, широко размахнулся и уда-

рил участливое лицо по уху» [Булгаков 1992: 64–65]. Этим действием, превратившим его немирную проповедь, обозначен главный источник распространения новой идеологии — правда, не сам безымянный пострадавший, а тот, на кого он похож, а похож он, как заметили исследователи, на все того же редактора Берлиоза [Abraham 1993: 157–158; Яблоков 1997: 159], который в свою очередь, тоже на кое-кого похож, и все они отвечают лицом или головой за дела, которые произвели их слова.

Глава 6. Шизофрения, как и было сказано. В название главы вынесен поставленный Ивану диагноз, который, однако, вызывает сомнения: глаза у поэта — «прежние, ясные» [Булгаков 1992: 67]. Выходит, в клинику он попал, будучи здоровым («нормален, нормален, только рожа расцарапана...») — по определению поэта Рюхина [Булгаков 1992: 68]), а больным сделался уже там, после сеанса с профессором Стравинским, когда проявились характерные симптомы шизофрении: раздвоенность, видения, безразличие.

Что это было: врачебная ошибка или злой умысел? Как одно, так и другое предположение предусмотрены в тексте: «Зачем же мы, в самом деле, сюда-то его притащили?» [Булгаков 1992: 67–68] — подумал Рюхин, доставивший поэта в лечебницу, а доставленный Иван отвечает вошедшего к нему доктора словами: «Здорово, вредитель!» [Булгаков 1992: 67].

«Вредитель» — значит нарушитель врачебной заповеди «не навреди»; и, хотя Бездомный, ничего не зная о Гиппократе, употребил это слово в расхожем идеологическом значении, вошедшем в советский лексикон после уголовно-политических процессов в 1930 и 1938 г., его определение заслуживает большего, чем снисходительное отношение. Прозревающий поэт, к тому же честный, принципиальный, остро чувствующий и различающий должное и недолжное, по-видимому, реагирует на суть происходящего, а не только на внешние обстоятельства.

Булгаков воспринимал «дела врачей» не только как гражданин, но как врач и как писатель — с особым, профессиональным вниманием, судя по дневниковым записям Е. С. Булгаковой [Булгакова 1990: 153, 188] и по тому, как отразились эти дела в его романе. Среди участников Бала у сатаны последними появляются два отравителя, начальник и подчиненный, — «новенькие», в которых исследователи узнали осужденных и расстрелянных в 1938 г. наркома внутренних дел Г. Яго-

ду и его секретаря П. Буланова [см.: Паршин 1991: 119–120; Лескис, Атарова 2007: 305–306].

В повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце» Булгаков, показывая суть революционных преобразований, использует образы ученых-экспериментаторов профессора Персикова и профессора Преображенского, которые, при всей их личной честности и порядочности, в сущности, тоже нарушали принцип «не навреди». Столь же неоднозначна деятельность профессора Стравинского. «Исцелить» — значит сделать вновь «целым» («неповрежденным»); исцелить от шизофрении — значит устранить раздвоенность, вернуть цельное, здоровое, материальное мировосприятие. Эта, казалось бы, очевидная и сама собой подразумеваемая предпосылка лечения оказывается проблемной, если задаться вопросом, какое отношение к миру следует считать целостным, соприродным, адекватным его структуре и сути. Например, русский ученый и богослов П. А. Флоренский, близкий Булгакову по духу и мироотношению, свою жизненную задачу определял как «проложение путей к будущему цельному мировоззрению» [Флоренский 1994: 37], однако в его понимании цельности религия не исключалась наукой, а, наоборот, органично с ней сочеталась. О путях преодоления нецельности современного мышления активно размышляли на рубеже XIX–XX вв. и другие русские философы — В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков. А в 1970-х гг. появилось философское обоснование мировоззренческой множественности, о которой в 1930-е гг. размышлял Михаил Булгаков: Ж. Делез и Ф. Гваттари осмыслили шизофрению как «болезнь эпохи» [см.: Делез, Гваттари 2007: 60, 208 и др.]. По другой, более ранней, версии их концепции, эта болезнь — нигилизм, возникающий вследствие неспособности осуществить кантовское «управляем <повелеваем> именно мы» [Делез 2001: 159] (в романе Булгакова герой-атеист на вопрос, кто управляет всем порядком на земле, так и отвечает: «Сам человек и управляет» [Булгаков 1992: 14]).

Первые шесть глав булгаковского романа сюжетно и логично взаимосвязаны и объединены общим героем — Иваном Бездомным, который оказывается в них не только основным субъектом событий, но и основным объектом их воздействия. Читатель воспринимает происходящее при посредстве сознания Ивана, вынуждается сопереживать его действиям и наблюдать последствия совершенных им поступков. Стремительный переход из статуса чуть ли не первого поэта в положение

ние душевнобольного — это первая, активная и наиболее зрелищная часть его жизни в романе, после чего главы с его участием чередуются с главами, где он физически отсутствует, но предполагается его неявное присутствие — одновременность его существования и уже сформированный ракурс восприятия.

Глава 8. Поединок между профессором и поэтом. Оказавшись в лечебнице, Иван испытывает на себе различного рода воздействия, которые должны вернуть ему единое мировоззрение, — физические (насильственное заключение в одиночном номере), химические (инъекции, таблетки), психологические (гипноз), а также логические (беседа).

Название главы ясно указывает на принципиальность представленного в ней противостояния. Между врачом и пациентом происходит не спор, не дискуссия, а поединок — старинный способ установления истины, ценой которого является жизнь. И это сражение не только конкретных личностей, гениального профессора и талантливого поэта, но и тех сил, которые они олицетворяют: науки и искусства, рационального и образного способов мировосприятия, логики и интуиции. Профессор Стравинский, подтверждая свою гениальность, ведет беседу в системе представлений пациента, вызывая у того расположение и доверие, но подводит к коренному тезису, которым и надламывает собеседника: «Не всему же надо верить» [Булгаков 1992: 92].

Глава 11. Раздвоение Ивана. Поэт побежден, и трудно представить, что могло быть иначе: в распоряжении профессора мощный арсенал всевозможных воздействий, к тому же гениальность и профессионализм, а у Ивана ни знаний, ни полемических навыков. Но он побежден не окончательно: увиденное и пережитое еще владеет им и раздваивает его сознание.

Глава 13. Явление героя. К герою, находящемуся в состоянии раздвоенности, называемом иначе сомнениями (сомнениями), приходит учитель, но не для того, чтобы устранить эту раздвоенность, а чтобы совместить представления, которые казались противоположными: «...вы свихнулись, так как у вас, очевидно, подходящая для этого почва. Но то, что вы рассказываете, бесспорно было в действительности» [Булгаков 1992: 134].

Встреча Ивана с мастером происходит с такой же симметричной неизбежностью, как и его встреча с Берлиозом и Стравинским. Это необходимые контрмеры для восстановления духовной целостности:

просьба не буйствовать и не писать стихи нейтрализуют воинственное безбожие и стихотворную риторику, в противоположность указаниям, которые давал поэту редактор. Под влиянием беседы с мастером Иван быстро и *неузнаваемо* меняется, и решающим в этом процессе оказываются не доводы и обещания, а отношения, которые складываются между учителем и учеником.

Глава 16. Казнь. Прямым следствием изменений, произошедших с Иваном, стали его видения: «...померещилась ему и пальма на слоновой ноге, и кот прошел мимо» [Булгаков 1992: 115]. Ему удается увидеть то же, что представлялось мастеру, писавшему роман, и теперь уже увиденное продолжило формировать воззрение Ивана. Ученик мастера в своем видении сближается с учеником Иешуа, тем самым уточняя и проясняя типологию ученичества.

Глава 27. Конец квартиры № 50. Беседа со следователем, который приходит в клинику уточнить обстоятельства произошедшего, никак не повлияла на Ивана, находящегося в состоянии полного безразличия к окружающему, но важна для читателя, который должен отметить радикальную перемену в состоянии героя. Двойственное чувство, вызванное этим безразличием, предполагает читательские размышления о его природе: то ли это спокойствие, о котором просил ученика мастер, или оно вызвано лечебными процедурами по указанию профессора Стравинского?

Глава 30. Пора! Пора! Покидая земной мир, мастер вновь является Ивану, чтобы проститься с ним. Во время этой встречи произносятся фразы, которые помогают понять смысл происходящего и предстоящего: Иван подтверждает обещание не писать больше стихов, но высказывает намерение написать нечто «другое»; растроганный мастер советует ему написать «продолжение» и называет «учеником»; явившаяся Маргарита целует Ивана в лоб и предсказывает, что у него «все будет так, как надо» [Булгаков 1992: 384]. У читателя не должно оставаться сомнений, что будет именно так, как предсказано, хотя понимание предсказания может различаться.

Эпилог. Здесь неожиданно предстает другая версия судьбы Ивана: он перестал быть поэтом, но не стал мастером. Он «все знает», как Берлиоз, и «все понимает», как Стравинский. И только ночь полнолуния, один раз в году напоминающая о прошлом, оставляет надежду, что его судьба еще не завершена. Совпадая с Берлиозом, Иван обрекает себя на окончательность и бесперспективность дальнейшего развития;

совпадая с мастером, он открывает перед собой новые возможности духовной жизни, но и открывается новым испытаниям.

Превращение целеустремленного Иванушки в уважаемого профессора — это многократно описанная в литературе «обыкновенная история», выражающая такой же неумолимый житейский закон, по которому живые души превращаются в мертвые, по которому реалист и скептик Онегин убивает романтика и идеалиста Ленского, а рационалист Сальери отравляет мистика Моцарта.

Необходимость эпилога художественно оправдана и концептуально необходима. Судьба Ивана Понырева замыкается в треугольник, который оказывается вписанным в круг — траекторию бега героя. Один раз в году у него появляется шанс вернуться на утраченный уровень.

Подобную надежду оставляет автор и читателю, чье чтение управляется такими же закономерностями. Находясь в воображаемом мире художественного произведения, он склонен верить всему, что там происходит, но стоит ему закрыть книгу, как отношение к только что пережитому меняется: воспринятое трактуется как художественная иллюзия, условность, фикциональность и т. д.

Главы с участием Ивана, динамика его превращений прошивают действие романа, и если читатель продолжает соотносить себя с этим героем, он становится ориентиром читательского восприятия. Читателю, чтобы удостоиться беседы с автором, нужно совершать такие же духовно-нравственные усилия: испытать чудесное воздействие, воспринять иррациональное, недоказуемое знание, которое содержит роман, устремиться в погоню за чудесным, в область неведомого, выйти на уровень, где различия художественного и научного сознания представляются несущественными, внешними, условными, а для этого смирить агрессивные проявления своей природы, успокоиться, воздержаться от деятельности, соотносимой с природными проявлениями, обрести способность воспринимать явления непредвзято и целостно, наконец — продолжить понятое своей жизнью.

Читателю, чтобы с ним произошли эти ментальные изменения, не обязательно переживать все то, что пережил Иван, — достаточно сопереживать прочитанному, воспринимая произведение как художественный тренинг судьбы и жизни. Такая же художественная возможность представлялась и Бездомному, когда на Патриарших, перед началом приключений, ему был рассказан фрагмент романа мастера; но осозна-

ние, что все могло быть иначе, приходит поздно, в клинике: «...вместо того, чтобы поднимать глупейшую бузу на Патриарших, не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри?» [Булгаков 1992: 115].

Очевидно, предполагалось, что чем последовательнее, прилежнее читатель станет выполнять авторские предписания, чем более отношения читателя и автора будут подобны описанным в романе взаимоотношениям Иванушки и мастера, тем ощутимее окажется результат — превращение ученика в мастера. Весь роман, прошитый судьбой Ивана, при последовательном осознании воспринимается как школа читательского восприятия, школа мастерства, школа жизни.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1992 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5.
Булгакова 1990 — *Дневник Елены Булгаковой.* М., 1990.
Бэлза 1978 — *Бэлза И.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-1978. М., 1978.
Виноградов 1968 — *Виноградов И.* Завещание мастера // Вопросы литературы. М., 1968. № 6.
Вулис 1966 — *Вулис А.* [Послесловие] // Москва. 1966. № 11.
Вулис 1987 — *Вулис А.* Серьезность несерьезных ситуаций. Ташкент, 1984.
Гоголь 1952 — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 8.
Делез 2001 — *Делез Ж.* Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. М., 2001.
Делез, Гваттари 2007 — *Делез Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007.
Лакшин 1968 — *Лакшин В.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6.
Лесскис, Атарова 2007 — *Лесскис Г., Атарова К.* Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 2007.
Михайлов 1967 — *Михайлов О.* Проза Булгакова // Сибирские огни. 1967. № 9.
Палиевский 1969 — *Палиевский П.* Последняя книга М. Булгакова // Наш современник. 1969. № 3.
Паршин 1991 — *Паршин Л. К.* Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991.
Серов 2005 — Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Авт.-сост. В. Серов. 2-е изд. М., 2005.
Скобелев 1967 — *Скобелев В.* В пятом измерении // Подъем. 1967. № 6.
Скорино 1968 — *Скорино Л.* Лица без карнавальных масок (полемические заметки) // Вопросы литературы. 1968. № 6.

- Утехин 1979 — *Утехин Н.* Исторические грани вечных истин: «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Современный советский роман (философские аспекты). Л., 1979.
- Фиалкова 1981 — *Фиалкова Л.* К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 6.
- Флоренский 1994 — *Флоренский П. А.* Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1.
- Яблоков 1997 — *Яблоков Е. А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М., 1997.
- Abraham 1993 — *Abraham P.* Роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Brno, 1993.
- Etkind 1968 — *Etkind E.* Manuskripte brennen nicht. Uber Michail Bulgakow // Akzente. 1968. Jg 15. Hf. 4.
- Lowe 1976 — *Lowe D.* Bulgakov and Dostoevsky: A Tale of Two Ivans // Russian Literature Triquarterly. 1976. № 15.
- Sharratt 1980 — *Sharratt B. K.* The Tale of Two Cities: The Unifying Function of the Setting in Mikhail Bulgakov's «The Master and Margarita» // Forum for Modern Language Studies. 1980. Vol. 16. № 4.

О.А. Казьмина
(Чунцин)

«Была на свете одна тетья»¹
(об ипостасях матери в драматургии
Булгакова)

Михаил Булгаков создал в своих произведениях множество непревзойденных образов персонажей. Они имеют разветвленные связи с мифологией, фольклором, литературой, философией, вместе с тем они очень самобытны и, в свою очередь, оказали существенное влияние на мировую культуру XX–XXI вв.

В данной статье мы обратимся к анализу женских образов в булгаковских произведениях. Женщина как первооснова, как источник жизни помогает понять многие ключевые мотивы и темы в творчестве писателя. Разумеется, проанализировать вопрос в полном объеме возможно лишь в большом исследовании, поэтому мы сосредоточим основное внимание на образах матери, которые присутствуют в драматических произведениях писателя, а эпические затронем лишь отчасти. Выбор драматургии в качестве материала обусловлен неравномерным изучением многожанрового наследия Булгакова. С сожалением приходится констатировать, что исследователи уделяют преимущественное внимание его романам, повестям и рассказам, а пьесы одного из величайших драматургов XX в., как это ни парадоксально, изучены далеко не в полной мере.

Прежде чем более подробно говорить о булгаковских персонажах, отметим важную особенность: основу художественной системы писателя составляет принцип *«зеркальности»*, благодаря которому реали-

¹ Фраза из романа «Мастер и Маргарита» [5: 233; здесь и далее булгаковские тексты цитируются по: Булгаков 1989–1990, с указанием тома и страницы].

зуется прием *двойничества*. В произведениях Булгакова выделяются двойники как внутри текста, так и «межтекстовые»².

Анализируя созданные писателем женские образы, нетрудно заметить, что у Булгакова практически нет счастливых и благополучных женщин. Отличительной чертой его героинь является то, что они всегда с трудной судьбой; у каждой свой крест и свое предназначение, но есть и универсальные, объединяющие черты: они несчастливы; если и замужние, то одиноки в своем браке и чаще всего (за редкими исключениями) бездетны [см.: Яблоков 2001: 317–322]. Последнее обстоятельство стоит рассмотреть подробнее, поскольку основной биологической функцией любой женщины является деторождение: «Плодитесь и размножайтесь» [Быт. 1:26–31], — наказал Господь людям. Через материнство женщина становится полноценной, реализуя свое истинное предназначение. Не случайно в народной культуре столь популярна матрешка — символический образ многодетной матери.

В славянской мифологии выделяются три материнских образа: *родная мать*, *Богородица* и *Мать-сыра земля* [см.: Кабакова 2004: 207]. В поэтическом мире Булгакова представлены все три ипостаси матери. Кроме того, можно выделить важный для писателя мотив *родной земли, земли предков* (дом, город, страна). Приведем конкретные примеры.

Для начала обратимся к типу женщин-матерей. Замужних героинь, у которых есть дети, в художественном мире Булгакова не так уж много. В пьесах это либо внесценические персонажи, либо те, чье материнство связано с тайной, то есть они не могут являться полноценными матерями или называться ими — например, Мадлена в драме «Кабала святош». В эпических произведениях Булгакова тип матери, хотя и не широко, но все же представлен, поэтому, не претендуя на полное освещение вопроса, отметим некоторые его ключевые особенности.

Эпизодические образы любящих и заботливых матерей встречаются в романе «Белая гвардия» — таковы мать полковника Най-Турса Марья Францевна и мать Петьки Щеглова Марья Петровна; характерно, что обе они носят «богородичное» имя Мария. В том же произведении есть две женщины-матери, не участвующие в событиях «физически»: это мать Турбиных Анна Владимировна [1: 186] и безымянная мать Лариосика. Основные события романа начинаются после того, как мать

² О «взаимопересекающихся» женских типах см.: [Яблоков 2001: 295–307].

Турбиных навсегда покинула своих детей. С уходом «светлой королевы» [1: 179], как называет ее рассказчик (ср. в «закатном» романе именование Маргариты — «светлая королева Марго» [5: 238]), в буквальном смысле наступает конец света — жизнь заканчивается:

Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи. Мать сказала детям:

— Живите.

А им придется мучиться и умирать [1: 181].

Образ матери Лариосика, в отличие от других матерей «Белой гвардии», возникает также в пьесе «Дни Турбиных». Это внесценический персонаж, не заявленный в списке действующих лиц, однако ее незримое присутствие играет важную роль. Читатель знает о ней только то, что она вдова (Лариосик упоминает «покойного папу» [3: 25]) и мать единственного сына [3: 72]. На самом деле в романе и пьесе есть больше информации, узнать которую можно, обратившись к «тексту» посланной материю Лариосика [3: 13], но затерявшейся телеграммы. Автор несколько раз указывает на важную деталь: телеграмма, отправленная Турбиным и сообщавшая о приезде сына, содержала *шестьдесят три* слова. Вероятно, цифры 6 и 3 — код, который следует использовать для «прочтения» отсутствующего текста. Мать отправила Лариосика к Турбиным «прямо по-родственному», дав им наказ: «...приютите и согрейте его, как вы умеете это делать» [3: 13], — передала единственное сокровище в спасительный дом-гавань. В этом контексте телеграмма — своеобразная материнская молитва за сына, а его имя соотносится с количеством слов: число 63, записанное римскими цифрами, — LXIII — можно представить как зашифрованное слово «Лариосик» (Larioxik) либо инициал L в сочетании с номером дома Турбиных — 13. Судя по тем же цифрам, молитва обращена к Господу Иисусу Христу: шесть и три дают в сумме девять, в римском варианте — IX, что является традиционной анаграммой Спасителя. Можно сделать вывод, что не дошедшая до дома № 13 по Андреевскому спуску телеграмма все же была «услышана» адресатом, поэтому с Лариосиком в дороге не случилось ничего плохого. А попав в дом к Турбиным, он признается: «...здесь мне лучше, чем в детстве» [3: 65]. При этом в романе «Белая гвардия» сам Лариосик предстает своего рода спасителем, например, для старшего Турбина: «появляется

в доме Турбиных одновременно с раненым Алексеем и является как бы его ангелом-хранителем» [Иваньшина 2010: 348].

В «Белой гвардии» замужня, но бездетная Елена, оставшись после смерти матери единственной хранительницей семейного очага, обращается к Богородице с просьбой умолить Господа Бога — помиловать всю семью Турбиных и сохранить жизнь брата Алексея. В этой сцене Елена выступает в материнской роли, о чем свидетельствует ее мольба не отнимать «старшего» [1: 411] («старший», «младший» — устойчивые обозначения родителями разновозрастных детей в семье). Характерно, что в молитве образы Христа и Алексея как бы сливаются, обозначаясь общим местоимением «он».

Мать-заступница, — бормотала в огне Елена, — уприси *его*. Вот *он*. Что же тебе стоит. Пожалей нас. Пожалей. Идут твои дни, твой праздник. Может, что-нибудь доброе сделает *он*, да и тебя умолю за грехи. Пусть Сергей не возвращается... Отымаешь — отымай, но *того* смертью не карай... Все мы в крови повинны, но ты не карай. Не карай. Вон *он*, вон *он*... [1: 311–412; здесь и далее курсив в цитатах наш. — О. К.].

«Материнская» функция Елены (хотя и в комичном варианте) подчеркнута также в диалоге с Шервинским:

Ш е р в и н с к и й. <...> Мы были одни — и ты поцеловала в губы.

Е л е н а. Я тебя поцеловала за голос. Понял? За голос. *Матерински поцеловала*. Потому что голос у тебя замечательный. И больше ничего [3: 31].

В поэтике Булгакова мать связана с домом, комфортом, теплом, счастьем, любовью. Например, в небольшом рассказе «Китайская история» в тяжелые моменты жизни героя-китайца, а также непосредственно перед смертью в его воображении возникают видения о детстве, где, естественно, появляется и мать. Картина детского дома³, золотого гаюляна, раскидистых дубов, жаркого солнца и матери, несущей в ведрах студеную воду, являет хронотоп потерянного рая, куда герой мечтает вернуться: «Ходю как бритвой резануло внутри, и он решил, что опять он поедет через огромные пространства. Ехать — как? Есть — что? Как-нибудь»⁴ [1: 450].

³ В тексте — «фанзы» (*кит.* 房子 fāngzi — дом).

⁴ Появление китайца в начале рассказа в Москве, «на берегу реки под изгрызенной зубчатой стеной» [1: 449], — пародийное «отражение» привычной ему действительности.

В пьесе «Зойкина квартира» китаец, которого все знают под именем Херувим, тоже мечтает любым способом вернуться назад в родной Шанхай⁵ [3: 124]. Таким образом, реализуется семантика *матери-земли*, возвращение в ее лоно ассоциируется со счастьем и радостью: «Херувим. Ниет, ниет. Тут каздый скучный Москве, давится, в Санхае китайский зивет веселый» [3: 125].

Заметим в связи со сказанным, что для художественного мира Булгакова *эскейпический* мотив является центральным и смыслообразующим. Причем если китайцы стремятся вернуться к себе домой, то советские граждане мечтают покинуть родину, уехать во Францию, Швейцарию, Германию, Испанию и пр.; в «Зойкиной квартире» лейтмотивом такой мечты становится строка дуэта из оперы Д. Верди «Травиата» — «покинем край, где мы так страдали» [2: 90]. Однако все булгаковское творчество доказывает, что побег невозможен и герои будут возвращаться к исходной точке. Нельзя отказаться от России (родной матери), вынужденно или добровольно, в пользу чужбины (мачехи): «Мышлаевский. Нужны вы там как пушке третье колесо, куда ни приедете, в харю наплюют. Я не поеду. Буду здесь, в России»⁶ [3: 73].

Итак, в художественном мире Булгакова мать — олицетворение добра и любви, хотя она никогда не главный персонаж, нередко — безы-

Во-первых, потому, что поросль гаюляна в воображении ходя также сравнивается со стеной [1: 450]. Во-вторых, стена здесь — аллюзия на самую известную и «свою» для героя стену: Великую китайскую. Оппозиция «золотая, великая» / «изгрызенная» подчеркивает уродливость, чуждость и опасность мира, в котором находится герой. Мотив усиливается указанием на то, что ходя стоит «на берегу *дявольски* холодной, *чужой* реки» [1: 449].

⁵ Заметим, что в «Китайской истории» и «Зойкиной квартире» китайцы имеют практически одинаковые имена: Сен-Зин-По [1: 455] и Сен-Дзин-По [3: 128]. Возможно, имя связано с широко известной, в первую очередь производством швейных машин, корпорацией «Зингер», названной по фамилии владельца. В «Зойкиной квартире» Херувим служит в мастерской по пошиву женской одежды, а в «Китайской истории» ходя виртуозно стреляет — *строчит* — из пулемета [1: 455]. В то же время финалия китайского имени напоминает об американском писателе-романтике Э. А. По. Сходство представляется случайным, поскольку первым поэтическим сборником Э. А. По была книга «„Тамерлан“ и другие стихотворения» (1827) — отсылка к образу великого полководца и завоевателя Тамерлана в контексте азиатской темы подчеркивает в образе Сен-Зин-По (Сен-Дзин-По) функцию воинственного захватчика.

⁶ Шарманочная «Разлука», звучащая в «Беге», — лейтмотив жизни вдали от родины; знакомая всем русским песня пророчесствует о драматизме расставания и роковой роли земли: «Никто нас не разлучит, лишь мать сыра земля». Заметим, что в славянской мифологии мать-землю представляет Мокошь — единственное женское божество в древнерусском пантеоне [см.: Фасмер 1986: 231–232; ЭССЯ 1992: 130–134].

мянный и подчас даже не вносимый в список действующих лиц. В этой связи отметим в «Беге» эпизодическую (однако присутствующую в афише пьесы) фигуру: «Турчанка, любящая мать» [3: 216]. Ее «статус» комично опровергается из-за того, что она пожалела денег на покупку детских игрушек (вследствие этого у героев нет возможности купить еды): «Чарнота. <...> Да у тебя и детей никогда не было!» [3: 251]. Данный образ, на наш взгляд, символически сопряжен с топосом, где оказались герои: турчанка-мать (ср. родина-мать) репрезентирует свою страну, которая не смогла заменить им Россию. Стоит отметить, что «турецкая» тема завуалированно возникает в пьесе «Бег» еще «до» ее начала — благодаря эпиграфу, взятому из стихотворения В. А. Жуковского «Певец во стане русских воинов». Здесь важны не только образ бега времени, жизненного пути⁷, но также сама личность автора: как известно, Жуковский был сыном пленной турчанки.

Пятый сон «Бега», в котором появляется турчанка-мать, озаменован тараканьими бегами и характеризуется разноязычием (реплики короткого диалога турчанки с Чарнотой произносятся на русском, французском, турецком, немецком языках; то же касается реплик других персонажей и представленных на сцене надписей), какофонией звуков (турецкие напевы, русская шарманка, уличные торговцы, трамваи, звончики продавцов лимонада, вопли продавца газет и пр.) [3: 250–255]. Образ «господствующего минарета» лишь подчеркивает явно актуализированную тему Константинополя-«Вавилона» — города, символизирующего гибнущую греховную цивилизацию. В «Зойкиной квартире» подобные ассоциации вызывают царящие в квартире Зои Пельц распутство, искушение, соблазн. Подтекстный мотив «Вавилона» здесь также усилен смешением языков, в частности «макаронической» речью Аметистова [см.: Яблоков 2001: 89].

Многоязычие присутствует и в финале пьесы «Адам и Ева» — оно связано с появлением испанской женщины-авиатора Марии Вируэс [3: 377–380]. Фамилия созвучна слову «вирус»: вероятно, имеется в виду, что иностранное — не просто чужое или потустороннее, но и опасное⁸.

⁷ «„Бег“ для Булгакова — это не только и не столько отступление и эмиграция... (хотя аналогия с „тараканьими бегами“, конечно, присутствует), но прежде всего, в духе Жуковского, — сам жизненный путь, линия судьбы, а также историософская метафора, знак всемирного катаклизма» [Яблоков 1997: 19–20].

⁸ Ср. фельетон «Багровый остров», где «огненная вода» попадает на остров в результате неравного товарообмена. Ее привозят на корабле с символическим названием «Надежда» ан-

Вместе с тем имя Мария вносит «спасительные» коннотации — Адам, обняв Вируэс, «вдруг» начинает плакать ей в плечо [3: 378]. Такова же реакция главной героини: «Женщина! Женщина! Наконец-то вижу женщину! (Плачет.)» [3: 380]. Поведение Евы можно объяснить тем, что она боялась остаться единственной в мире женщиной — реализовать «предначертание», заключенное в ее имени.

Важным признаком булгаковских персонажей является знание иностранных языков. Характерно, что Ева учится на курсах иностранных языков [3: 332]. Исходя из метафорического понимания перевода как *моста* для коммуникации и взаимопонимания между людьми разных стран, профессия ее мужа Адама — инженер, «специалист по мостам» [3: 332] — обнаруживает сходные функции. И если, по словам Ефросимова, любой мост можно взорвать в две минуты [3: 333], то знание иностранных языков, о чем свидетельствует финал пьесы, помогает в устройении собственной жизни. Своеобразной иллюстрацией этой мысли может служить реплика Дарагана: «Весь земной шар открыт, и визы тебе не надо» [3: 380].

Иностранными языками владеют Алла («Зойкина квартира») [3: 110], а также Елена («Дни Турбиных») — при указании на ее достоинства в числе прочих называется знание английского [3: 73]. Умение говорить на чужом языке связано с умом, красотой, интеллектуальной развитостью — теми качествами, которые позволяют Шервинскому охарактеризовать Елену как «женщину на ять» [3: 30].

Заметим, однако, что Булгаков противопоставлял живые языки искусственным. Об этом свидетельствует сцена в фельетоне «Самогонное озеро», где сильно пьяный сосед Иван Сидорыч в три часа ночи явился в комнату к рассказчику и, представившись эсперантистом, «вдруг заговорил на эсперанто» [2: 323], который охарактеризован как «удивительно противный язык»: «странные кургузые слова, похожие на помесь латинско-русских слов» [2: 323]. Вероятно, искусственный язык — метафора «фантастических» социальных проектов того времени; эсперанто — очередной *эксперимент*: замена живого на мертвое.

гличане (а до них — представители двух других стран) и как «английскую ценность» (вместе со стеклянными бусами, тухлыми сардинками и сахарином) меняют на «эфиопскую дрянь»: бобровые шкуры, слоновою кость, рыбу, яйца и жемчуг [2: 412]. Дальнейшие события — извержение вулкана, гибель представителей власти, братоубийство, карантин и т. д. — происходят, по всей вероятности, из-за этой привезенной иностранцами «ценности».

Возвращаясь к женским образам, отметим персонажей драмы «Кабала святош» Арманду и Мадлену — это героини, у которых дети есть и вместе с тем их «нет». Будучи биологической матерью Арманды, Мадлена скрывает это от своей дочери (и от всех остальных, кроме Лагранжа), выдавая ее за свою сестру. Арманда, не зная своего истинного происхождения, рождает от Мольера — возможно, собственного отца — детей, которые обречены на смерть в младенчестве:

Л ю д о в и к. <...> Как поживает мой крестник?
 М о л ь е р. К великому горю моему, ребенок умер.
 Л ю д о в и к. Как, и второй?
 М о л ь е р. Не живут мои дети, государь [3: 296].

Однако в булгаковских произведениях гораздо больше действительно бездетных замужних героинь. Таковы, например, жена Корзухина Серафима и походная жена Чарноты (затем любовница Корзухина) Люська («Бег»), Елена Турбина («Белая гвардия» / «Дни Турбиных»), Юлия Рейс (чье замужество [1: 353], однако, недостоверно) и жена Василисы Ванда Михайловна («Белая гвардия»), вдова Зоя Пельц («Зойкина квартира»), кухарка Дарья Петровна («Собачье сердце»), которая, по ее утверждению, была замужем [2: 196], Ева («Адам и Ева»), Маргарита («Мастер и Маргарита») и др.

Почему Булгаков упорно, из произведения в произведение, лишает героинь их главного женского предназначения? Можно предположить, что бездетность — отражение биографии самого писателя: будучи женат трижды, он не имел детей ни от одной из жен. Вместе с тем в художественном мире булгаковских произведений мотив бездетности намекает на очевидные последствия: прекращение рождаемости рано или поздно приведет к вымиранию людей на земле. Впрочем, истребить человечество можно и гораздо быстрее — с помощью революций, междоусобных войн, газа, смертоносных лучей и пр.

Мотив «конца света» — один из характернейших для булгаковского художественного мира, он в разных формах повторяется во многих произведениях. При этом, однако, как отметил Б. М. Гаспаров, писатель постоянно изображает «конец света, не имеющий конца» [Гаспаров 1994: 56] — мир у Булгакова гибнет, но не погибает. Ярким примером, иллюстрирующим данную мысль, может служить пьеса «Блаженство», большая часть действия которой происходит в будущем: в XXIII в. Показано идеальное общество людей 2222 г., но, как выясняется, царящая

здесь гармония — всего лишь видимость, иллюзия, которую пытаются выдать за действительность. При этом очевидно, что жизнь в Блаженстве унылая, однообразная и бездуховная. Острее всех это чувствует Аврора, которой не хватает активности, опасностей, приключений: «Очевидно, я выродок... мне опротивели эти колонны и тишина Блаженства, я хочу опасностей, полетов!» [3: 403]; «мне надоело Блаженство! Я никогда не испытывала опасности, я не знаю, что у нее за вкус! Летим!» [3: 417]. Аврора — имя греческой богини утренней зари, несущей свет, символизирующий начало новой жизни. Побег героини из Блаженства в XX в. — поступок, который можно толковать по-разному. Вряд ли правомерно утверждать, что появление Авроры в XX в. и в судьбе инженера Рейна должно принести за собой прогресс и надежду на новую жизнь (опять же с учетом того, что героини Булгакова по большей части бездетны). Для Блаженства бегство Авроры, с одной стороны, означает отсутствие будущего; однако, с другой стороны, «взамен» Авроры в Блаженстве остается частичка «прошлого» — ребенок от Милославского. Улетая в свой век, он дает наказ Анне: «Если будет мальчик — назови его Жоржем! В честь меня!..» [3: 135]. Появление в XXIII в. ребенка от человека XX в. смешает «хронологические карты», разрушит естественный ход истории и гармонию Блаженства; но самое главное: ребенок, названный в честь отца — вора и любителя выпить, «закрепит» типаж «неполноценного» человека в будущем. Тем самым драматургом ставится под сомнение сама возможность существования «светлого» будущего.

Мотив бездетности связан и с размыванием оппозиции мужское / женское. Недаром в булгаковских произведениях присутствует тип героев, наделенных (в трагестированном виде) как женскими, так и мужскими чертами. К числу таких «гермафродитичных» персонажей относятся Бунша-Корецкий (секретарь домоуправления в пьесе «Блаженство»), генерал Чарнота, который в Первом сне «Бега» вынужденно предстает в образе беременной и даже рожаящей мадам Барабанчиковой; таковы же юноша-женщина Вяземская в повести «Собачье сердце» и Василиса (Василий Иванович Лисович) в романе «Белая гвардия» [см.: Яблоков 2001: 312–316]. «Трансвестийный» мотив связан и с другими булгаковскими героями, в частности с Хлудовым: «...подпоясан он ремнем... не то по-бабьи, не то, как помещики подпоясывали шлафрок» [3: 227]. «Размытость» гендерной оппозиции — один из признаков зыбкости и неустойчивости мира и неопределенного положения

людей в нем. Яркий пример — эпизод комедии «Зойкина квартира», где Обольянинов рассказывает про «бывшую курицу»⁹, которая «тапача пятах» [З: 89] (подробнее о гендерных оппозициях в «Зойкиной квартире»: [Иваньшина 2010: 145]).

Замещение сущностей непосредственно связано с *зеркальностью* — важной особенностью поэтики Булгакова, о которой неоднократно писали исследователи. Она проявляется, в частности, в топографической системе координат (верх / низ), в оценке персонажей (хорошее / плохое, мужское / женское, живое / мертвое), а также в системе их имен. Например, существенны имена-палиндромы, которые можно читать как слева направо, так и справа налево: Анна¹⁰, Алла, отчасти Ева (в английском написании Eve). Данная особенность онимов свидетельствует об амбивалентности характеров их обладательниц, о том, что подобные женщины могут выполнять двойственную функцию или являться не теми, за кого себя выдают.

Так, Алла в комедии «Зойкина квартира»¹¹ просит у Зои 150 червонцев, чтобы уехать за границу, отрицая наличие мужчины, который мог бы помочь устроить ее жизнь: «С тех пор, как умер мой муж, у меня никого нет» [З: 108], — однако при этом спустя несколько реплик на слова Зои «Знаю. Знаю... В Париже любимый человек» Алла отвечает: «Да» [З: 109]. Далее читатель узнает, что Алла — любовница Гуся-Ремонтного: «Я с ней живу, между нами» [З: 139]. По плану Зойки и Аметистова роль Аллы должна была сводиться к убажанию самого кредитоспособного клиента и «излечению» его от любви к «светлой брюнетке», которой сама же Алла, как выяснилось в кульминации пьесы, и является. По мнению Е. А. Иваньшиной, Алла и Гусь меняются местами — «предназначенная в жертву Алла оказывается палачом, тогда как заложником и жертвой становится Гусь»¹² [Иваньшина 2010: 164].

⁹ Как отметил М. Н. Золотоносов, замечание о «бывшей курице» «задает существенную... антитезу жизнь / смерть: при большевиках вследствие искусственных ухищрений живут куры и собаки, которые должны были умереть, но обречены на смерть люди, которые должны были жить» [Золотоносов 1999: 435].

¹⁰ Подробнее о семантике имени Анна в произведениях Булгакова: [Яблоков 2001: 305–307].

¹¹ Подробнее об образе Аллы: [Иваньшина 2010: 164].

¹² Убитый Гусь имеет не только жертвенные, но и пародийные коннотации. Его фамилия подчеркивает значимый статус носителя (ср.: «...мы, гуси, гордые» [З: 135]), но после смерти, как известно, все становятся равными. Поэтому, превратившись в мертвое тело, он

Алла, принявшая предложение Зойки работать в заведении, которое «пишется ателье, а выговаривается веселый дом» [3: 138], имеет и «межтекстовых» двойников — с ней, например, сходны Люська и отчасти Серафима в «Беге».

В комедии несколько раз подчеркивается, что предназначенное для соблазнения Гуся платье на Алле — сиреневого цвета. Данная деталь, на наш взгляд, является значимой, поскольку отсылает к «*сиреневому трупiku*» [3: 117–118] из исполняемого в ателье известного романа А. Н. Вертинского «Кокаинетка». И эти слова, должно быть, являются пророческими для самой Аллы, которую после гибели Гуся, вероятно, ожидает не лучшая участь — Гусь перед смертью заявляет: «Будете вы вещи на Смоленском рынке продавать! Вы попадете в больницу, и посмотрю я, как вы в вашем *сиреновом туалете...*» [3: 142]. В то же время имя Алла ассоциируется с *алым* цветом и, соответственно, с кровью, поэтому «жертвенная» смерть Гуся, случившаяся, по сути, из-за Аллы, вполне объяснима на ономастическом уровне.

Анализ устойчивых, повторяющихся мотивов, связанных с женскими персонажами, позволяет сделать ряд выводов. Бездетность булгаковских героинь можно оценивать как проявление антиутопизма писателя, полагавшего, что в будущем нет места естественному развитию человечества. Выстроенный Булгаковым «сценарий», по которому женщина не выполняет своего природного материнского предназначения, приносит ощущение бессмысленности человеческого существования, обреченности цивилизации, служит одним из показателей «ненормальности» мира.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1989–1990 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1990.
- Гаспаров 1994 — *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994.
- Золотоносов 1999 — *Золотоносов М. Н.* Слово и тело: Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. М., 1999.
- Иваньшина 2010 — *Иваньшина Е. А.* Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова: Монография. Воронеж, 2010.

уподобляется одному из второстепенных персонажей пьесы, носящему «имя» Мертвое тело Ивана Васильевича [3: 77].

- Кабакова 2004 — *Кабакова Г.И.* Мать // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М., 2004. Т. 3.
- Фасмер 1986 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. М., 1986. Т. 2.
- ЭССЯ 1992 — Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд. М., 1992. Вып. 19.
- Яблоков 1997 — *Яблоков Е.А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М., 1997.
- Яблоков 2001 — *Яблоков Е.А.* Художественный мир М. А. Булгакова. М., 2001.

Е. А. Иваньшина
(Воронеж)

**Между живыми и мертвыми:
о генеративных узлах,
граничной семантике и обрядах перехода
в творчестве М. А. Булгакова**

М. А. Булгаков относится к числу тех писателей, художественная система которых отличается уникальной целостностью: элементы этой системы составляют устойчивый смысловой комплекс, реаранжируемый многократно и в разных комбинациях. Все булгаковские тексты подобны друг другу: они являются трансформациями одного и того же семантического «ядра», или кода. Этот код — память культуры — транслируется от текста к тексту, в основе своей оставаясь неизменным. Повышенный градус структурного сходства дает возможность представить булгаковское творчество в виде геральдической конструкции, где один текст вписан в другой и сам себя многократно воспроизводит. Именно такая конструкция («текст в тексте») смоделирована и в каждом отдельно взятом произведении. «Текст в тексте» — простейшая и наглядная модель культуры. Структурная изоморфность позволяет унифицировать смысл булгаковских текстов в рамках центрирующего метатекста.

Авторская рефлексия Булгакова направлена на порождающие процессы, в силу чего сюжетная завязка у него представляет собой *генеративный узел* —

...такую точку в процессе порождения или в некоторой последовательности действий, где одна дискретная фаза (шаг) завершена, а другая еще не начата и где порождение очередной фазы (шага) может получить как желательное решение (ход), так и нежелательное [Фарино 1988: 51].

Генеративный узел можно представить как столкновение двух семиотических систем, двух разных языков. В булгаковской версии это язык исторической современности («новое») и язык культуры («старое»)¹. Покажем это на примере повести «Роковые яйца», где все события разворачиваются вокруг куроводства и змееводства и связаны с культом Велеса², который в славянской мифологии является персонализацией мирового генерационного узла [см.: Фарино 1988: 51]. В повести эту мирогенную инстанцию представляет профессор Персиков — ученый покровитель голых гадов (= Змей). Циклично чередующиеся фазы жизни и смерти заданы сначала в истории профессора (уход жены, жилищное уплотнение, смерть жаб и сторожа Власа, промерзание института и болезнь профессора, затем появление сторожа Панкрата, расширение сферы научной деятельности Персикова, конец жилищного кризиса, ремонт и переоснащение института). Влас и Панкрат олицетворяют жизненные циклы, являясь заместителями Велеса в художественном мире повести. Имя *Влас* синонимично имени *Велес*, имя *Панкрат* соответствует значению *всемогущий* [см.: Яблоков 1997: 21–23]. История попады Дроздовой и ее промысла дублирует историю Персикова и является изнаночной по отношению к ней (ср. сбежавшую жену профессора и умершего мужа попады, разведение земноводных и пресмыкающихся, с одной стороны, и кур — с другой³). Вначале две системы (лаборатория Персикова и куроводческая артель попады Дроздовой) существуют автономно. Затем история профессора «встречается» с историей попады: появление кошмарной болезни кур в артели Дроздовой и кошмарное открытие «луча жизни» Персиковым сперва смонтированы в газетной рекламе, а затем соединяются волей Рокка, который в своем утопическом эксперименте сталкивает эти системы, замещая попадю в функции куроводства. Персикова замещает его завистливый ассистент Иванов, воспроизводящий уловленный профессором луч в своей оптической камере, которую отбирает для своего проекта все тот же Рокк.

Сплетение двух цепей подобно столкновению языков в семиотической системе; в функции языков здесь оказываются перепутанные Рок-

¹ Наиболее наглядно такое столкновение демонстрируется в двух эпиграфах к пьесе «Адам и Ева».

² И змеи, и куры являются мифологическими заместителями Волоса / Велеса [см.: Успенский 1982: 151, 162–163].

³ Налицо симметрия мужского / женского, гадов / кур.

ком яйца. Это сплетение приводит к катастрофе, которая соотносима со смысловым взрывом; в результате такого взрыва образуются новые тексты [см.: Лотман 2001: 26–30]. В данном случае результатом взаимодействия Рокка с двумя ранее автономными традиционными системами являются гигантские гады, которые есть не что иное, как новый текст, созданный историей. Однако этот «текст» хранит память о вошедшем в него материале⁴.

Открытие Персикова связано с уходом жены, неслучайно оно начинается с рассматривания цветного завитка, напоминающего женский локон, то есть как бы замещающего жену. Завиток — зрительный эквивалент генерационного узла. Связь завитка с волосами (сходство с женским локоном) актуализирует его мнемонический потенциал⁵. Открытие Персикова — освобождение памяти, разворачивающейся из цветного завитка и превращающейся в змею, которая «присваивает» жену Рокка, подобно тому, как некий оперный тенор ранее присвоил жену Персикова. Змея в повести — символ культурной памяти (памяти Персикова), вытесненное прошлое, которое возвращается.

Еще одним примером генеративного узла является «встреча» Шарика и Чугункина: в эксперименте Преображенского они эквивалентны текстам, которые смешиваются в новом лабораторном существе, «работающем» подобно семиотическому устройству. Шариков — новый текст-монстр, который получается в процессе их взаимодействия (вкладывания одного текста в другой)⁶. В функции языков здесь выступают гормоны⁷. В «Зойкиной квартире» генеративные узлы «завязываются» последовательно, когда в двусмысленную квартиру Зои Пельц приходят приглашенные самой хозяйкой змееподобный (драконоподобный) красавец Херувим и «модель» Алла Вадимовна (новая модель оказывается старой любовницей Гуся).

⁴ По Ю. Тынянову, результатом столкновения двух языковых систем является пародия; элементы одной системы заменяются элементами другой [Тынянов 1977: 300, 301]. У Булгакова «обменными» элементами становятся перепутанные Рокком яйца. Рокк не создает новый (куриный) текст, а преувеличенно воспроизводит (пародирует) старый (змеиный) текст Персикова.

⁵ Способность помнить / забывать непосредственно связывалась с волосами. Можно даже сказать, что память представлялась свойством волос [см.: Байбурун 1995: 677].

⁶ В «Роковых яйцах» Шарикову соответствуют гигантские змеи.

⁷ Собака подобна оптической машине, воскрешающей прошлое, тогда как само прошлое представлено материалом, взятым от покойного Чугункина и принесенным в чемодане Борменталем.

В каждом булгаковском произведении центральные персонажи по-своему сопротивляются диктату истории, противопоставляя ей определенную стратегию поведения. Каждый отдельно взятый булгаковский текст является моделью культуры и отражает конфликтные взаимоотношения культуры с исторической реальностью. При этом соотношении культура актуализируется как текст, а история — как не-текст. Текст культуры — самоорганизующийся феномен, функционирующий как память⁸. История, наоборот, характеризуется как энтропийный механизм, несмотря на выраженную тенденцию к организации человечества, представленную в таких персонажах, как Рокк, Швондер или Адам. Соотнесение текста реальности с не-текстом культуры у Булгакова оформлено в структуре «текст в тексте» (по сути «текст в не-тексте»). Ю. М. Лотман отмечает, что «вся система передачи и хранения человеческого опыта строится как некоторая концентрическая система, в центре которой расположены наиболее очевидные и последовательные (так сказать, наиболее структурные) структуры» [Лотман 2001: 487]. Именно они гарантируют сохранность мира, который подвергается исторической порче, с одной стороны, и возрождается посредством ритуалов — с другой.

Соположение истории с текстом культуры (внедрение образа текста культуры в образ изображенной истории) подчиняется задаче культурно «обжиться» в том по сути варварском, хаотическом процессе, каким является история, не оформленная по законам того или иного искусства (то есть придать истории отсутствующий у нее собственный смысл за счет культурных аллюзий). Так, в сущности, происходит в романе «Мастер и Маргарита», где генеративный узел представляет собой «встречу» двух романов, один из которых (новый, московский) адекватно прочитывается только на фоне другого (старого, ершалаимского), сквозь него. Подобная встреча двух артефактов — старого и нового — уже отыграна в пьесе «Адам и Ева» в тексте, который составляет новообращенный (точнее — старообращенный) писатель Генрих Маркизов, осмысливающий происшедшее с ним в обретенном старозаветном формате *неизвестной книжки*, к которой он приделывает фразы из известного ему колхозного романа.

⁸ Работа памяти направлена на восполнение отсутствующих объектов и создает замещающие их образы, то есть является репрезентацией отсутствующего как присутствующего.

История приводит к гибели культуры, уничтожает ее тексты; актуализируя те или иные культурные ассоциации, автор являет культуру субстанцией не просто сопротивляющейся, но оценивающей, подчиняющей историю своим (мифопоэтическим) закономерностям и тем самым вливающей в нее свою жертвенную кровь. Культура как текст предстает у Булгакова противовесом истории: подвергаясь порче и уничтожению, текст культуры в конечном итоге сохраняется и дискредитирует текст истории (актуализирует его как не-текст).

В повести «Роковые яйца» историей рекрутирован Рокк, тогда как Персикив представляет память культуры. Куриный и змеиный мор — зоологические проекции исторического времени (констатация конца старой исторической парадигмы). Но лента истории с определенного момента начинает раскручиваться в обратном направлении. Катастрофа, которая наступает вследствие эксперимента Рокка, запускает механизм узнавания: место, в котором выращивал своих цыпляток мобилизованный революцией Рокк, срабатывает как место памяти, где как бы заново начинает активироваться мифопоэтическая матрица событий 1812 г. Начало новой парадигмы оборачивается апокалипсисом, в котором присутствует и определенный «терапевтический» смысл: происходит *негация негативного* —

...не простое прекращение неправильного, а возврат, по крайней мере, к ближайшему генерационному узлу, с которого данный процесс (в данном случае процесс исторический. — *Е. И.*) может быть генерирован снова и уже в правильном (желательном) решении [Фарино 1988: 50].

История у Булгакова разворачивается в городе и захватывает дом, который традиционно является моделью культуры. Дом разрушается, перестает защищать своих жильцов от ветра перемен⁹. Культурное пространство сжимается до пределов отдельно взятой квартиры или комнаты, которые остаются последним оплотом старого в океане истории (вспомним квартиру семьи Турбиных в доме на Алексеевском спуске, квартиру профессора Преображенского в калабуховском доме на Пречистенке, квартиру Зои Пельц в доме на Садовой, комнату инженера Рейна / Тимофеева в Банном переулке). В пьесе «Багровый остров» таким оплотом культуры, напоминаящим оккупированный захватчи-

⁹ В «Беге» дом отсутствует совсем, он разрушен историей, вынудившей героев бежать за границу.

ками заповедный остров, показан театр, которому история вместе с новым репертуаром навязывает новые правила игры. Названные локусы культурной памяти встроены в историю как текст в текст (точнее, как текст в не-текст).

Заселяющийся новыми жильцами булгаковский дом как аналог гибнущей культуры нуждается в охранительных ритуалах. Одной из причин совершения ритуала является сужение «своего» пространства, размывание границ между «своим» и «чужим»¹⁰, стремление «чужого» поглотить «свой» мир [Байбурин 1993: 187].

Равновесие между этими сферами поддерживается постоянным обменом различными ценностями: людьми, урожаем, продуктами питания и т. п. Ситуация нарушения равновесия между ними разрешается с помощью (и в ходе) ритуала, в котором устанавливается прямой контакт между представителями своего и чужого [Байбурин 1993: 183].

Такой ритуальный контакт, в частности, устанавливается между Рокком и Персиковым через затеянный Рокком обмен ценностями (см. выше). Обратимся к повести «Собачье сердце», где в калабуховском доме тоже происходит столкновение и смешение языков двух разных ритуальных систем — традиционной и новой. Ритуальную ситуацию здесь можно обозначить как «чужое в своем», как в случае смерти или рождения ребенка (смерть представляет Чугункин, ребенком является Шариков); «своему» в этом случае отводится функция защиты границ. «Чужое» либо выпроваживается (выносит покойника), либо превращается в свое (превращение новорожденного в человека). «Свое» в «Собачьем сердце» — квартира Преображенского, обособленностью напоминающая остров, и собака Шарик¹¹. «Чужое» появляется в квартире сначала в лице Швондера и его шайки; «чужим» становится дом, перешедший в управление Швондера, так что «свое» пространство окружено «чужим» и угрожающе сужается (уплотнение).

«Собачье сердце» — святочная повесть; ее фабула приурочена ко времени, которое является временем кризиса, связанного с исчерпанием старого годового цикла и переходом в новый. Это время как нельзя

¹⁰ «Свое» и «чужое» — две сферы актуального членения пространства в ритуале, где «свое» — принадлежащее человеку, освоенное им, «чужое» — нечеловеческое, звериное, принадлежащее богам, области смерти [см.: Байбурин 1993: 183].

¹¹ Шарик здесь — аналог мира, подвергаемого исторической перделке (мир = шар).

лучше соответствует тому историческому перевороту, который осознавался как преобразование мира и который здесь художественно переосмыслен. В «Собачьем сердце» событие переворота удвоено: социальный переворот (революция и смена власти, инвертирующая отношения между верхами и низами) воспроизведен в научном опыте Преображенского, цель которого — *омоложение* — связана с временной инверсией. Проблема омоложения, которой занимается профессор, предполагает определенную стратегию управления временем — умение обращать его вспять, к точке Первотворения, что как раз характерно для ритуала, в котором суть и смысл обновления воплощены в максимальной степени [Байбурин 1993: 14].

Тема переделывания мира (или его преобразования) является ключевой и для календарных обрядов, и для обрядов жизненного цикла [Байбурин 1993: 126]. В булгаковской повести, тематизирующей переделку мира, ситуация перехода воспроизводится на трех уровнях: 1) смена исторической парадигмы; 2) смена календарного года; 3) завершение жизненного цикла (возможная смерть Шарика и смерть Чугункина). Как и Персиков, Преображенский — ритуальная фигура (сравнимая со жрецом), он хранитель традиций, выступающий оппонентом революционного переустройства мира. Преображенский подобен Персикову и как змей, в этой связи неслучаен его меховой наряд: тяжелая шуба «на черно-бурой лисе с синеватой искрой»¹² [Булгаков 2007–2011-2: 158]. По данным А. Н. Афанасьева, у греков змея была символом возрождения, обновляющейся жизни. Асклепий изображался с жезлом, обвитым змеею; сын Аполлона, бог врачевства («коллега» Преображенского) и целитель болезней, он обладал силой молодить старых и воскрешать мертвых. Такому искусству его научили змеи [Афанасьев 1995-2: 287].

Научный эксперимент Преображенского выполняет ритуальную функцию, разрушая границу между «своим» и «чужим» мирами (впускает смерть), что совершенно «законно» как раз в период основного годового ритуала, когда картина дезорганизации и бесструктурности создавалась намеренно (в частности, с помощью ряженья) как ситуация временного хаоса, необходимая для обновления мира, разделения сфер и упрочения границ между ними [Байбурин 1993: 133]. В событийной цепочке «Собачьего сердца» происходят нарушение грани-

¹² Мех связан с Волосом и змеем как его манифестацией.

цы между своим и чужим и ее последующее восстановление. Первая операция нарушает исходный порядок: совершается подмена живого («своего») мертвым («чужим»). В лице Шарикова происходит не утверждение нового (обновление существующего порядка), а вторжение «чужого» (смерти) в пределы «своего», что означает продолжение (усугубление) кризисной фазы: квартира Преображенского тоже получает признаки «чужести», которые еще раньше получил калабуховский дом (в квартире начинается разруха). Это негативное, обратное, по сути, действие имеет важное ритуальное значение, являясь «негацией негативного» (погашением нежелательного) и обеспечивая возврат к ближайшему генерационному узлу, из которого начнется правильная генерация¹³.

Изнаночные действия Преображенского (операция) как бы дублируют действия вредоносных сил (Швондера), но фактически (если исходить из ритуальной логики) направлены против них. Первая операция соотносима с изготовлением ритуального символа (куклы, чучела)¹⁴, который, пожив немного, будет уничтожен второй (обратной) операцией; уничтожение символа означает завершение кризиса и восстановление порядка в квартире (возвращение к изначальной ситуации), которое, в свою очередь, должно способствовать восстановлению порядка в доме / мире (одолению Швондера).

Как ритуальная фигура (жрец) Преображенский двумя операциями совершает магический акт, направленный на восстановление старого, традиционного порядка, то есть и в самом деле «лечит» время, воскрешает прошлое. Происходит возвращение действия в начальную точку, ритуально выворачивающее его наизнанку. Опыт Преображенского вписывается в опыт истории как текст в текст (подобным образом профессорская квартира вписана в калабуховский дом). Но исторический и научный эксперименты в повести зеркальны (направлены в противоположные стороны). Таким образом, в «Роковых яйцах» и «Собачьем сердце» автор — подобно Персикову и Преображенскому — осуществляет «негацию негативного» по отношению к *чудовищной истории*.

¹³ Наоборотность (изнаночность) в традиционной культуре означает «возврат к мировому генерационному узлу <...> к началу начал, к тому моменту, где возобновляется очередной мировой цикл и начинается его новая правильная генерация» [Фарино 1988: 51].

¹⁴ «Чучельный» мотив в повести связан с совой, вызывающей повышенный интерес Шарика. Чучело символизирует собой образ греховного, ветхого.

Булгаковские профессора — хранители культурной памяти, которая действует подобно ритуалу¹⁵.

Системность мифопоэтических подтекстов булгаковского текста¹⁶ позволяет говорить о генетическом родстве различных сюжетных версий и об инвариантном мифопоэтическом сюжете, который, по сути, является трансформацией сюжета волшебной сказки, в основе которого лежит представление о двух мирах. Прежде всего, это касается хронотопа. При этом оппозиция «свое — чужое» подчинена логике карнавальной инверсии: традиционно «чужое» (нечеловеческое, звериное, принадлежащее богам, области смерти) в булгаковской версии двоемрия представлено как «свое». Мир живых — историческая реальность, а мир мертвых (мир отсутствующих персонажей) — реальность культуры. Мертвое актуализируется как текстопорождающее, живое — как энтропийное.

Покойник у Булгакова — кодовое слово, подразумевающее культурного героя. Культурные герои — отцовские фигуры предшественников; они сродни богам-предкам и представлены отсутствующими персонажами. Отсутствующий персонаж — системное у Булгакова явление. В «Записках юного врача» отсутствует божественный Леопольд Леопольдович, в «Роковых яйцах» — жена Персикова, в пьесе «Зойкина квартира» — Мифическая личность, в пьесе «Багровый остров» — главный актер труппы Варрава Морромехов, в пьесе «Полоумный Журден» — приболевший Мольер, в пьесе «Адам и Ева» — ушедший на «Фауста» профессор Буслов (именно к нему направляется профессор Ефросимов). Пограничный вариант присутствия (скорее отсутствие, чем присутствие) имеет место в пьесе «Александр Пушкин»; то же можно сказать об Иешуа и мастере в романе «Мастер и Маргарита». Применительно к отсутствующим персонажам действует механизм замещения, в результате чего отсутствующий персонаж актуализируется как присутствующий, то есть живой.

Путешествие в царство мертвых и пребывание там с инициационной целью — скрытая интрига булгаковского сюжета. Глубинной мотивацией этого сюжета является утрата традиции как первозданного состояния, символически выраженного через образ сокровищницы.

¹⁵ Образцовые тексты ретранслируются; повторение имеет информационную ценность, поскольку восстанавливает утраченное знание и реставрирует деформированную структуру [см.: Байбурин 1993: 11–13].

¹⁶ Под текстом здесь понимается художественное творчество как единая система.

Утраченное сокровище — культурная память — подобно сказочной недостатке, для ликвидации которой герои и путешествуют в некое *запредельное* пространство, актуализирующееся как *иностранный* и эквивалентный *потустороннему* миру волшебной сказки. Реконструкция культурной памяти разыграна у Булгакова как нахождение сокровищ и их присвоение.

Отсюда пристрастие к сундукам, чемоданам, коробкам как манифестациям сокровенного. Вспомним чемодан юного врача, чемодан, в котором приносит донорский материал доктор Борменталь, яйцо (подобное ящику Пандоры, откуда вылупляется новая беда Московскому царству), гроб Пушкина, поименованный *каким-то ящичком*. Особо отметим коробку с пистолетами, которую в романе «Белая гвардия» хоронят Николка и Лариосик. Помимо пистолетов туда положена фотография царевича Алексея. Пистолеты здесь как бы замещают хозяев, одного из которых — Най-Турса — уже нет (другой — Алексей Турбин — вот-вот отправится в том же направлении). Коробка подобна гробу, а сама сцена — символические похороны оружия, которые прочитываются как похороны истории¹⁷. В «Багровом острове» есть персонаж по фамилии Сундучков, исполняющий роль царя Сизи-Бузи, которому по сценарию отводится досадно мало реплик, так как он умирает в самом начале пьесы от извержения вулкана; эту недостатку компенсирует сам актер Сундучков в своем разговоре с автором Дымогацким. В заветной коробке Маргариты хранятся обгоревшая тетрадка и засохшая роза — память о мастере и его романе. Все коробки, так или иначе, репрезентируют покойников и символически означивают мир мертвых. Пространственными аналогами мира мертвых являются у Булгакова подвал (место, где хранятся сокровища) и вертеп (архаическая форма театра)¹⁸. Самые ценные сокровища — старые книги (пье-

¹⁷ Николка радуется тайнику: «Как не идеально! Вещь под руками и в то же время вне квартиры» [Булгаков 2007–2011-1: 241]. У коробки такое же «промежуточное» положение (есть — нет), как и у Алексея Турбина. Мороз за вскрытым с усилием окном эквивалентен потустороннему холоду.

¹⁸ Одно из значений вертепа — «притон, скривище каких-либо дурных дел» [Даль 1935-1: 184]; как «пещера, подземный притон» вертеп соотносим с подвалом (= сокровищницей). Другое значение вертепа — «зрелище в лицах, устроенное в малом виде, в ящике, с которым ходят о святках, представляя события и обстоятельства рождения Иисуса Христа» [Даль 1935-1: 184]. Устройство вертепа совмещает в себе театральность, с одной стороны, и секретность — с другой. Такое устройство как нельзя лучше соотносится со спецификой булгаковского сюжета. Вертеп — театр, зрелище, но зрелище закрытое, камерное. Оба эти

сы). В отличие от артефактов истории, они, наоборот, извлекаются из подвала памяти и образуют новый генеративный узел, становясь тем текстообразующим началом, которое запускает процесс перевода негодной истории в бессмертную литературу. Это касается, в частности, книжки, найденной в подвале Маркизовым, и написанного в подвальчике романа безымянного мастера.

Общая ситуация резкого культурного слома, смены культурной парадигмы» реализуется у Булгакова в циклических фабулах, тяготеющих к переломным годовым периодам (Рождеству и Пасхе), означенным в традиционной культуре карнавалом, когда «старое» и «новое», «живое» и «мертвое» традиционно вступают в контакт. Переломные годовые периоды — временные маркеры границы. К пространственным маркерам границы относятся окна¹⁹ и зеркала.

Общение с покойниками у Булгакова — системный фабульный мотив, в котором осуществляется обретение культурной памяти как наследства (сравнимого с кладом). Отношения с мертвыми, которые разыгрываются в булгаковских фабулах (где граница между тем и этим светом размыта и проницаема), и тяготение этих фабул к переломным календарным периодам позволяют прочесть булгаковский текст как реализацию святочной обрядности, главным содержанием которой и является общение с потусторонним миром. Логика булгаковского сюжета — логика антиповедения, которая характерна для карнавального времени. Антиповедение предполагает изначальные действия и связано с культом мертвых: оно актуализирует представление о потустороннем мире как мире перевернутом, демонстрирует причастность к потустороннему миру и в ряде случаев направлено именно на вызывание мертвых или других представителей потустороннего мира [Успенский 1996-1: 461–476]. Одной из форм антиповедения является ряженье²⁰.

Булгаковские сюжеты разыгрывают универсальный мифологический комплекс «смерть — возрождение», создают карнавальный образ переходного времени и аккумулируют семантику переходных обрядов. В частности, текст пьесы «Александр Пушкин» устроен наподоб-

значения будут реализованы в устройстве квартиры-вертепа в «Зойкиной квартире», а затем в театре Варьете и комнате Берлиоза в «Мастере и Маргарите».

¹⁹ Окно интенсивно обыграно в начальной ремарке «Зойкиной квартиры» и в «Адаме и Еве».

²⁰ В частности, на семантике ряженья строятся сюжеты «Собачьего сердца» и «Зойкиной квартиры», «Адама и Евы» и «Мастера и Маргариты».

бие ритуала [см.: Иваньшина 2012] — своей структурой он зеркально удваивает событие перехода, которое становится здесь центральным. Ритуальной функцией текста, соотносимого с погребальным обрядом, объясняется отсутствие Пушкина в списке действующих лиц. С помощью ритуала осуществляется связь с высшими представителями иного мира, ритуал — единственный регламентированный способ общения людей и богов. В данном случае в функции божества выступает Пушкин, изображенный здесь как *солнце русской поэзии*.

Системные переходные локусы в булгаковском мире — квартира, клиника, баня и прачечная²¹, кухня, театр, сад, магазин — могут взаимно перекодироваться. Так, в «Собачем сердце» квартира Преображенского актуализируется как кухня²², в «Роковых яйцах» в функции кухни показана оранжерея, в пьесах о машине времени и романе «Мастер и Маргарита» в функции театра оказываются город, клиника, тюрьма, квартира (а театр выполняет функцию клиники). При этом актуальна мифопоэтическая семантика, связанная с манифестацией границы.

В системе булгаковских персонажей следует особо выделить тех, кто выполняет сторожевую функцию. Кроме сторожей как таковых²³, это мифологическая стража. К ней относятся петухи и змеи, собаки

²¹ Прачечная — аналог бани: и то и другое имеет отношение к чистке, мытью (в мифологическом смысле — к обновлению). Сюда относится, например, трест очистки, в который устраивается работать Шариков, прачечная-наркопритон, из которой приходит к Зойке Херувим; в функции прачки изображена Серафима в «Беге», в корзине с грязным бельем находит выигрышную облигацию мастер. «И мне казалось, будто я в бане», — пишет юный врач о своей первой операции [Булгаков 2007–2011-2: 278]. Комплекс прачечной раскладывается на водную и огненную составляющие. Огонь и вода и сами по себе представлены у Булгакова достаточно репрезентативно. Особое место в его мифопоэтике отведено дыму (Дымогацкий), курению и сжиганию, через которые осуществляется медиация. С банно-прачечными мотивами связан булгаковский сюжет судьбы.

²² Кухня у Булгакова — мастерская, лаборатория новых форм, подобие алтаря; алтарь — очаг, на котором традиционно поджаривались жертвоприношения. В «Записках юного врача» читатель сталкивается с медицинской кухней, куда попадает начинающий медик, в «Багровом острове» — с кухней театральной, в которой проходит инициацию начинающий драматург, в «Адаме и Еве» — с кухней литературной, где опять же начинающий писатель Маркизов переписывает книгу об Адаме и Еве, соревнуясь с маститым романистом Пончиком-Непобедой. В своем негативном значении кухня синонимична вертепу.

²³ Это Максим в романе «Белая гвардия», Панкрат и Влас в «Роковых яйцах», швейцар Федор в «Собачем сердце»; в «Мастере и Маргарите» это редактор Берлиоз и критик Латунский, вахтеры и швейцары, приставленные к разного рода дверям, чтобы не впускать в них кого попало, начальник тайной стражи Пилата Аффраний и сопровождающий Иешуа Левий Матвей; в пьесе «Александр Пушкин» это тайная канцелярия и, в частности, приставленный следить за Пушкиным филер Битков.

и волки — пограничные персонажи, наделенные оптическими «преимуществами». Родственные этим мифологическим предкам булгаковские персонажи осуществляют медиацию между пространственными сферами «живого» и «мертвого». Кроме сторожей системно представлены у Булгакова повара²⁴ и врачи. В совокупности профессиональные функции этих персонажей образуют мифопоэтический комплекс, который можно назвать комплексом жреца или комплексом Бабы яги.

В особую группу следует выделить связанных²⁵ и гостей²⁶. Функционально к ним относятся иностранцы. Сфера иностранного широко и разнообразно представлена в пьесах «Зойкина квартира», «Багровый остров» и «Адам и Ева» и в романе «Мастер и Маргарита»; главный булгаковский иностранец — Воланд. Все самое ценное в булгаковском мире так или иначе связано с заграничной областью. Из-за границы присылается оптика для персиковских камер, оттуда же прибывают яйца («Роковые яйца»), платья («Зойкина квартира»). С границей непременно связаны по роду деятельности булгаковские профессора, склонные одеваться в заграничные костюмы; заграничное может быть маркировано именем (Рокк, Берлиоз, Генрих), сравнением (например, с французскими древними рыцарями сравнивается Преображенский).

²⁴ Образ повара является травестийной проекцией образа жреца [см.: Фрейденберг 1997: 212]. У Булгакова в ряду таких поваров — «повар-каторжник», обваривший бок собаке, и Дарья Петровна в «Собачьем сердце», повара в «Полоумном Журдене», и в сне Босого в «Мастере и Маргарите», повар-Вельзевул в инсценировке «Ревизора», приготавливающий убийственно-живительный Фьерабрасов бальзам Дон Кихот, пекарь Маркизов в «Адаме и Еве». Пекарем предстает и Рокк, ожидающий, когда поспеют «пирогов» в волшебной печи. Повар — тот, кто знает некий рецепт (ср. с врачом или аптекарем). К этому же ряду относятся и Леопольд Леопольдович, и юный врач, и Херувим, и Стравинский, и Воланд. Процесс приготовления пищи (а также кухня, понимаемая и как процесс, и как место, в котором этот процесс развернут) в булгаковском мире соотнесен с творчеством. Смысл существования жреца — в обладании тайнами искусства, которому он служит. Жрецы — булгаковские врачи и ученые; жрец — одна из трансформаций образа творца, в том числе творца произведений искусства. В функции жреца входит контакт с мертвыми.

²⁵ К ним относятся журналист Бронский в «Роковых яйцах», вестовой Крапилин в «Беге», Манюшка в «Зойкиной квартире», Шервинский, Лариосик и Николка в «Белой гвардии». Лариосик и Николка выполняют функцию связанных между этим и тем светом. Николка помогает привести в чувство замерзшего Мышлаевского, который является из «того» мира, потом становится свидетелем смерти Най-Турса, спускается за его телом в ад морга.

²⁶ Лариосик — странный гость с чемоданом, узлом и клеткой — является подобно ангелу-хранителю, как душа-птица умирающего Алексея. К гостям относятся Херувим в «Зойкиной квартире», Савва Лукич и иностранцы на туземном острове в пьесе «Багровый остров». В «Адаме и Еве» гостем в квартире Адама становится профессор Ефросимов, в «Мастере и Маргарите» Воланд со свитой гостит в Москве в квартире Берлиоза.

К области иностранного у Булгакова относятся инструменты, книги и аптечные препараты, оставленные в наследство Леопольдом Леопольдовичем, донорские органы, пересаженные Шарику, деньги Корзухина, платья, сшитые знаменитыми французскими портными, иностранец и его свита, затеявшие валютные операции в Москве, клиника Стравинского, на которую приходят глазеть иностранцы. Заграничное — ценное, раритетное. Иностранное в художественной системе Булгакова актуализируется как синоним культурного²⁷. Иностранное указывает на высокое место в культурной иерархии²⁸. Контакты между «своим» и «чужим» предполагают обмен ценностями, составляющий суть ритуала. К обмениваемым ценностям у Булгакова относятся спиртные напитки, костюмы, артефакты, деньги, книги, музыка, а также оптическая аппаратура.

Особенно значима у Булгакова оптическая семантика, актуализирующая мифологические представления о взаимной невидимости двух миров. С их мифологическим разграничением связана смысловая оппозиция «зрение — слепота». Посредством различной оптической аппаратуры (зеркало и предметы, сходные с ним по функции) несводимые в реальности миры и исторические моменты сводятся в булгаковском сюжете в общей пространственно-временной конфигурации. Булгаковская оптика всегда удваивает историческую реальность, отражая ее в тексте культуры и придавая ей пародийный ракурс. Оптика связывает два мира в сюжет судьбы, понимаемой как связь того, что «до», с тем, что «после». Кроме всего прочего, граница является зоной особой видимости, что также означено оптическими коллизиями. В «Роковых яйцах», например, оптика представлена микроскопом и камерой. Камеры Персикова / Иванова — машина времени, точнее, машина памяти, которая реактивирует память места. В «Собачем сердце» функцию волшебной камеры выполняет собака, в которую, как в инкубатор, помещаются гормональные «фрагменты» покойного,

²⁷ Подробно об этом мы писали ранее [см.: Иванышина 2004].

²⁸ Ср. с отмеченными Ю. М. Лотманом фактами, когда национальность могла делаться как бы профессией: «Врачество, ремесло разного рода, „хитрости художнические“, связанные с приобщением к знанию, одновременно означают и постижение некоей тайны. Человек же, приобщенный к тайне, воспринимается как „чужой“, и опасный. Это отразилось на национальном распределении этих профессий... Иноземцы этих профессий допускались или даже приглашались... ко двору, что не отменяло настороженного к ним отношения. Одновременно русский человек, приобретая любую из профессий этого рода, становился как бы иноземцем» [Лотман 2002: 225].

преобразующие Шарика по своему «образу и подобию». По сути, все оптические машины у Булгакова являются функциональными аналогами текста.

В культе Велеса особым смыслом наделяются волосы, мех (шерсть), пряжа и нить, которые воспринимаются как его прямые аналоги [см.: Успенский 1982: 106, 166–167]. Нити, веревки, шитье, рукоделие, плетение (узлы), грязное белье, одежда — актуальные в булгаковском тексте мотивы, в семантическом поле которых осуществляется осмысление феномена судьбы как связи, моделирование ее механизма. В булгаковском сюжете язык описания судьбы разработан системно и представляет собой переплетение нескольких кодов. В частности, для булгаковского языка описания судьбы актуален текстильный код, аккумулярующий, в числе прочих, «швейные» мотивы. К ним относится и инвариантный мотив нити, который имеет широкий спектр вариаций. Варьируется «толщина» нитей судьбы, соотносимых, с одной стороны, с волосами, а с другой — с веревками.

Смерть — неизбежное и рубежное событие сюжета судьбы. Но в пространстве культуры смерть не финал, а начало, с которого начинается преображение, смысл которого — в преодолении смерти. Основной функцией подтекста является у Булгакова воскрешение культурного героя и освященной его именем традиции, вынесенное «на рамку» в «Мастере и Маргарите». Так как местом зарождения культурной памяти является смерть, а первичной формой культурного воспоминания — память об умерших [см.: Ассман 2004: 64], смерть и представляет собой в булгаковском сюжете основной генеративный узел.

Стратегии реконструкции «испорченной» памяти, актуализированной в фабульном плане (мир персонажей), соответствует в сюжетном плане (мир автора и читателя) стратегия дешифровки (ср. с толкованием сновидений), то есть перепрочтения текста вспять, по принципу палиндрома. В свете значимости изначальных действий народной культуры смысл такого чтения — в аннулировании неправильных текстов и возвращении читателя к истокам культуры, то есть к повторным открытиям образцовых текстов, составляющих сокровищницу традиции (ср. с развязыванием узлов или отпиранием сундуков). При палиндромном прочтении читаемый текст становится зеркалом других текстов (как неправильных, так и образцовых). Негация негативного [см.: Фарино 1988: 51], сохранение сокровенного и возвращение утраченного (проявление невидимого) — основные модусы булгаковского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

- Ассман 2004 — *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.
- Афанасьев 1995 — *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995.
- Байбурин 1993 — *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семиотический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993.
- Байбурин 1995 — *Байбурин А. К.* «Развязывание ума» // Лотмановский сборник. М., 1995. Вып. 1.
- Булгаков 2007–2011 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 2007–2011.
- Даль 1935 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1935.
- Иваньшина 2004 — *Иваньшина Е. А.* Национальное и профессиональное как семиотическая проблема в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: О смысле ритмических повторов // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2004. № 1.
- Иваньшина 2012 — *Иваньшина Е. А.* Смерть Пушкина как ритуальный текст (Пьеса «Александр Пушкин» и «врачебный» рассказ «Вьюга» М. А. Булгакова) // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. СПб., 2012. № 4. Т. 1. Филология.
- Лотман 2001 — *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2001.
- Лотман 2002 — *Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры. СПб., 2002.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Успенский 1982 — *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей: Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982.
- Успенский 1996 — *Успенский Б. А.* Избр. труды: В 3 т. М., 1996.
- Фарино 1988 — *Фарино Е.* Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. 1988. Bd. 21.
- Фрейденберг 1997 — *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Яблоков 1997 — *Яблоков Е. А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997.

И. Кишш
(Москва)

Диалог на обрыве (К вопросу о формообразующих принципах в творчестве М. Булгакова)

Образ «обрыва» пронизывает весь роман «Мастер и Маргарита» и все его редакции, становясь одним из важнейших визуальных форм пространства, времени и повествования. Обрыв в природе, обрыв в истории, обрыв в сердце, обрыв в тексте — все эти мотивы проявляются на уровне сюжета и описания в самых разных эпизодах и входят в самые неожиданные связи с аналогичным рядом мотива «обрывок». Сравним: в воспоминаниях Степы Лиходеева «как черви, закопошились воспоминания вчерашнего. Это вчерашнее прошло в виде зеленых, источающих огненную боль, обрывков» [Булгаков 2006: 101]; Босой «завернул червонцы в обрывок газеты» [Булгаков 2006: 433] и засунул в вентиляцию. Деньги превращаются то «в иностранную валюту, то в обрывки газет» [Булгаков 2006: 614], а то и в обрывки «страниц маленького формата из „Заколдованного места“ Гоголя» [Булгаков 2006: 28].

Овладение обрывистым городским и природным пространством представляет для героев такую же задачу, как осмысление обрывистого, фрагментарного текста. Для них это не дано, а задано. Два рода актов — освоение пространства и освоение текста — представляют собой принципиально двуединую задачу: привести фрагментарные образные и словесные знаки в общую концептуальную систему. Итак, можно предположить, что образно-мотивный ряд «обрыв» и «обрывки» — не просто элемент хронотопа, сюжета и описания, а один из ключевых формообразующих компонентов текста. Более того, «обрыв» текста парадоксальным образом превращается в связующее звено повествования, в принцип наррации. И не только в романе, но даже в конспекте

учебника истории, за разработку которого Булгаков берется в 1936 г., прерывая работу над главным романом.

Бахтин-философ и Булгаков-историк

В данной статье я предлагаю подход к заявленной проблеме путем переосмысления категории Бахтина «диалог на пороге», которая была выдвинута в его книге о Достоевском. Достоевский, как пишет Бахтин, «всегда изображает человека на пороге последнего решения, в момент кризиса и незавершенного — и непредопределимого — поворота его души». И далее: «Этот большой диалог у Достоевского художественно организован как незабытое целое самой стоящей на пороге жизни» [Бахтин 1972: 103, 106; разрядка автора].

Диалог на пороге (в немецкой терминологии — *Schwelldialog*) у Булгакова подвергается радикальному видоизменению. Диалог с порога перемещается на край обрыва, и сам текст превращается в некий диалог на обрыве. Что это за диалог на обрыве? Что это за «текст на обрыве» (*Lückentext*)? Чем оправдано введение этой новой, весьма метафоричной категории?

По нашему мнению, данный термин позволит критически осмыслить один из важнейших аспектов булгаковского текста, сохранив его внутреннюю многомерность, и воспринять «обрывистый» текст именно как экзистенциальную задачу, дойдя до краев «обрыва». Как герои Достоевского, дойдя до порога, вынуждены принять экзистенциальное решение, так и герои Булгакова должны принять либо отвергнуть вызов, поставленный перед ними в образе обрыва или обрывистого текста.

Обрыв как хронотоп и обрывистый текст как словесная форма проявляются на трех уровнях: в качестве предмета изображения как описательный элемент, в качестве формообразующего принципа как нарративный элемент, в качестве смыслообразующего принципа как ориентир в повествовании личной истории и истории как таковой.

Подобно портретному эссе С. Г. Бочарова [Бочаров 2007], в котором «Бахтин-философ» рассматривается как филолог, я постараюсь взглянуть на Булгакова-историка в роли литератора. Эта попытка обосновывается также наблюдениями М. Л. Гаспарова:

...В культуре есть области творческие и области исследовательские. Творчество усложняет картину мира, внося в нее новые ценности. Иссле-

дование упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности. Философия — область творческая, как и литература. А филология — область исследовательская [Гаспаров 2004: 8].

О том, как примыкает к этой цепочке история, речь пойдет ниже.

Самоопределение Бахтина «я — философ» звучит точно так же, как слова Воланда в ответ на вопрос Берлиоза: «Я — историк» [Булгаков 2006: 655]. Однако в этой реплике в название профессии вносится некоторая двойственность, которая создает непосредственную связь между актом самоопределения и актом повествования: Воланд знает не только то, что было, но и то, что будет, — он предсказывает, какая «история» произойдет в этот вечер на Патриарших. В образе Мастера тоже устанавливается непосредственная связь между ролями историка и литератора-повествователя, но в момент его появления эта связь еще не интегрируется в единое целое. По профессии Мастер — историк, а, решив написать роман, превращается в литератора. Он продолжает иметь дело с историей в таком же двойственном смысле, как Воланд. История для него и способ узнавания («О, как я угадал! О, как я все угадал!» [Булгаков 2006: 741]), и способ повествования о событиях прошлого (включая свою личную историю). Но актом наррации Мастер, в отличие от Воланда, пока не владеет полностью: его повествование о Пилате обрывается на полуслове. Он сумеет окончить свой роман только в последнем эпизоде, на обрыве, сказав Пилату: «Свободен!» [Булгаков 2006: 923]. В этом завершающем словесном акте замыкаются в одно целое и знание истории, и делание истории, и повествование истории. Мастер одновременно и историк, и повествователь, но путь к этому единству ведет через обрыв. Иван Бездомный проходит тот же путь в обратном направлении (из поэта-литератора превращается в историка), но также через обрывы — и в пространственном (см. ниже эпизод купания на Москве-реке), и во временном смысле (жизненное время каждый год обрывается в ночь полнолуния, в силу этого возникает обрыв в памяти героя и т. д.).

На ряде других примеров можно показать, что у Булгакова существует такой же непосредственный переход между «должностями» литератора-повествователя и историка, как у Бахтина между «должностями» филолога и философа. Этот переход у Бахтина проведен — обрывно говоря — через порог, через диалог на пороге, а у Булгакова —

через обрыв, через диалог на обрыве. Булгаковские литератор и историк разделены и связаны — обрывом.

Могут возразить, что тексты Булгакова-литератора и Булгакова-историка, то есть его литературное и биографическое «я», это две разные ипостаси. Несомненно. Но если мы обратимся к его первому известному опубликованному тексту — статье «Грядущие перспективы» (1919), то сможем убедиться, что здесь представлен четкий анализ историка, а не литератора. В текст статьи для описания катастрофы в качестве исходной точки введен и один из элементов образно-метафорического ряда «обрыв»: «...наша родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую ее загнала „великая социальная революция“» [Булгаков, эл. публ.]. Это — первый и (за исключением «Дневника») последний случай, когда Булгаков непосредственно фиксирует выводы своего исторического анализа. Но и этот единственный случай, благодаря метафорам «обрыва», «провала» и «бездны», совпадает с художественным анализом Булгакова. Его исторический опыт является одновременно и сугубо личным. В газетной статье он сформулирован в конвенциональном риторическом образе «ямы». Но, почти параллельно, для выражения этого опыта уже формируется и литературно-образная система — сравним такие произведения, как «Записки на манжетах», «Необыкновенные приключения доктора», «Морфий». Фрагментарный, обрывистый текст, отрывистые записки проявляются как обновленный вариант вполне традиционной жанровой формы (записки, дневники, *historia morbi*), но уже прокладывают путь к открытому роману как принципиальному нововведению Булгакова. Исторический и личный опыт автора (обрыв во времени, обрыв в пространстве) приводит его к новому литературному опыту: к формам обрыва в языке и обрыва в наррации. Этот опыт, получивший первые публицистические и художественные воплощения, превращается десять лет спустя в принципиально новую открытую форму романа.

Книга Бахтина о Достоевском вышла в 1929 г., в том же году Булгаков начал писать роман «Мастер и Маргарита». Теория полифонического романа с диалогом на пороге и практика открытого романа с диалогом на обрыве — это и есть та специфическая система, в которой Бахтиным и Булгаковым решается проблема словесного выражения общего для них исторического и личного опыта. Этот опыт заключается прежде всего в том, что «главные вопросы» не могут открыто и свободно обсуждаться:

Сорок лет спустя он (Бахтин. — *И. К.*) будет мучиться этим — тем, что прямо не мог говорить «о главных вопросах». «О каких, М. М., главных вопросах?» — я его тогда спросил. — О философских, чем мучился Достоевский всю жизнь, — существованием Божиим. «Ты еси» в молитве и есть утверждение существования Божия. <...> ...утверждение человека у Достоевского: «*Ты еси — и я уж не ничто!*» Бахтин этот тезис философский понял как тезис филологический [Бочаров, эл. публ.].

Вопросы бытия Божия в 1920-х гг. уже не могли быть обсуждены в качестве философских вопросов, поэтому Бахтин прибегает к филологическому обсуждению: пишет литературоведческую книгу о Достоевском. Булгаков планировал написать историческую книгу о «главных вопросах», в том числе трилогию о революции, но даже первая ее часть, «Белая гвардия», не могла быть полностью опубликована, прервалась чуть ли не на полуслове. Из опыта «обрыва» возникает литературная форма «Мастера и Маргариты»: Lückentext — текст на обрыве.

От киевского обрыва до московского

Без преувеличения можно сказать, что мотив обрыва проходит сквозь все творчество Булгакова, начиная с ранней публицистики до последней редакции «закатного» романа. В романе «Белая гвардия» визуальная система образно-мотивного ряда «обрыв» занимает ключевое место. Стоит вчитаться в описание из главы 4:

Сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днепром, и, уступами поднимаясь, расширяясь, порою пестря миллионами солнечных пятен, порою в нежных сумерках царствовал вечный Царский сад. Старые сгнившие черные балки парапета не преграждали пути прямо к обрывам на страшной высоте [Булгаков 1989: 83].

Сравним кульминационный момент в главе 13:

Нужно было бы Турбину повернуть сейчас от Золотых ворот влево по переулку, а там, прижимаясь за Софийским собором, выбрался бы к себе, переулками, на Алексеевский спуск. Если бы так сделал Турбин, жизнь его пошла бы по-иному совсем, но вот Турбин так не сделал. Есть же такая сила, что заставляет иногда глянуть вниз с обрыва в горах... Тянет к холодку... к обрыву. И так потянуло к музею [Булгаков 1989: 216].

Что это за сила? Ее природа пока не раскрывается, Алексей сам не отдает себе в ней отчета, отделяваясь лишь шуточной поговоркой «Не теряйте, куме, силы, опускайтесь на дно» [Булгаков 1989: 348], и сразу же поворачивает к очередному обрыву: на роковую Мало-Провальную. От обрыва — к провалу.

Его неосознанный поступок — почему он поддался этой странной-страшной силе, почему повернулся к обрыву, чтобы глянуть вниз, — можно осмыслить задним числом с позиции Мастера. Ведь такая же сила заставляет его на Воробьевых горах взглянуть вниз с обрыва на город, прежде чем улететь навсегда. Он захвачен тем же предчувствием, что Алексей Турбин: «сладковатой тревогой», «бродячим цыганским волнением» [Булгаков 2006: 640, 918]. Позицию Турбина стоит сравнить с позицией киевского дяди Берлиоза. Плановик Поплавский не поддается никакой особой силе, его не тянет взглянуть вниз с обрыва, ему не интересны ни горизонт Днепра при разливе, ни перспектива, которая открывается с подножия памятника Святому Владимиру [см.: Булгаков 2006: 787]. Для него существует один-единственный «горизонт» — Москва и московская прописка, и его обрадует лишь телеграмма от покойного Берлиоза, пусть с самым что ни есть обрывочным текстом: «Меня только что зарезало трамваем на Патриарших» [Булгаков 2006: 786].

Можно полагать, что Маргарита, покинув Москву и наслаждаясь «ведьминой свободой», тоже прилетает на своей щетке на обрывистые берега Днепра. В тексте и в самом деле есть некоторые основания для такой интерпретации: берег Днепра на территории Киева действительно обрывист, холмист, и рядом находится островок. Но это городской пейзаж, а Маргарита прилетает в подчеркнуто природное пространство. Далее: обрывистый берег Днепра в Киеве — часть исторического пространства¹, на которое открывается вид с подножия памятника

¹ Благодаря участникам международной конференции «Михаил Булгаков и славянская культура» (2016) в Институте славяноведения РАН, которые при обсуждении доклада, лежащего в основе данной статьи, обратили мое внимание на весьма важную параллель в изображении киевского исторического пейзажа у Булгакова и Ф. И. Тютчева. Тютчевское стихотворение, посвященное А. Н. Муравьеву (1869), начинается с такого образа:

Там, где на высоте обрыва
 Воздушно-светозарный храм
 Уходит ввысь — очам на диво,
 Как бы парящий к небесам;
 Где Первозванного Андрея
 Еще поднесь сияет крест... [Тютчев, эл. публ.]

Владимиру — то есть с отправной точки русской истории как таковой. Но Маргарита прилетает не в историческое, а во вне-историческое, точнее, до-историческое пространство. Ее знаменитый возглас «Невидима и свободна!» [Булгаков 2006: 814] обозначает именно такую двойственность: она освободилась от чего-то, но еще не ясно, ради чего освободилась героиня от мест московских событий. Она пока не задается вопросом, зачем этот полет, — она просто наслаждается им. Так же, как Мастер будет наслаждаться «бродячим цыганским волнением» [Булгаков 2006: 918] на обрыве Воробьевых гор.

Спуск и полет

Можно провести параллель между сценами, когда Маргарита и Иван Бездомный в одиночестве погружаются в реку. Этот мотив включает ряд оппозиций — вот некоторые из них.

Иван Бездомный спускается в воду по ступенькам гранитного амфитеатра Москвы-реки постепенно — а Маргарита сразу прыгает в реку с обрывистого берега.

В оппозиции амфитеатр / обрыв проявляется, с одной стороны, оппозиция городское, социальное пространство / природное, не тронутое цивилизацией пространство, а с другой стороны, оппозиция историческое пространство / доисторическое пространство.

Маргарита достигает этого пространства благодаря неким языческим, дохристианским ритуалам — ее погружение никак нельзя называть «крещением». А Иван Бездомный достигает «купели» как раз после приобщения к церкви в квартире номер 66, где сосредоточены чуть ли не все «реквизиты» семи таинств христианской церкви [см.: Булгаков 2006: 681]. Не сознавая этого, Иван инстинктивно присвоил иконку и свечи, чтобы пойти с ними к «купели», где стоял храм Христа Спасителя, четко обозначенный в ранних редакциях [см.: Кишиш 2016, эл. публ.]. Так — по уступам христианских таинств — Иван достигает низшей точки реки-«купели».

Оппозиция амфитеатр / обрыв включает еще одно противопоставление, выражающее разницу в качестве движения и изменений: это скачкообразное, радикальное изменение (в случае Маргариты) и постепенное, непрерывное изменение (в случае Ивана). Так характеризуются не только качество их движения в пространстве, но и изменения во времени. Когда Маргарита говорит Мастеру: «Я из-за тебя... потеря-

ла свою природу и заменила ее новой» [Булгаков 2006: 912], ее слова четко и тонко соотносены с образной системой описания: перед ней «вертикальный обрыв», к этому обрыву ее тянет, к нему она стремится в полете. Ее радикальное личное-личностное решение связано с образом «вертикального обрыва». Мастер лишь поддается энергии любви Маргариты и достигает такого же вертикального обрыва на берегу Москвы-реки намного позже, приняв и осознав значение радикальной смены своей позиции.

С этого момента, с Воробьевых гор, их совместный полет подвергается коренному видоизменению: их «кони неслись по обрывам» [Булгаков 2006: 199], «скакали над обрывом» [Булгаков 2006: 202]. Происходит некий синтез по дороге к вечному приюту. Во время полета по обрывам и над обрывами в образе полета интегрируются оба качества изменений: непрерывное, плавное движение и прерывистое, скачкообразное.

Тонкие трансформации между состояниями прерывности / плавности достигают кульминационной точки в сцене прощения, когда Пилата отпускают на волю. Приведем сначала фразу из редакции, датированной автором 22–23 мая 1938 г.:

Висящий где-то над обрывом подточенный черными водами камень сорвался и полетел в пропасть [Булгаков 2006: 643].

Сравним с так называемой окончательной редакцией, возникшей в 1938–1940 гг.:

— Отпустите его! — вдруг пронзительно крикнула Маргарита... и от этого крика сорвался камень в горах и полетел по уступам в бездну [Булгаков 2006: 923].

На первый взгляд текстовая модификация незначительна: вставлено всего одно слово. В ранней редакции камень просто полетел в пропасть, а в окончательном варианте он *по уступам* полетел в бездну. Но это единственное слово существенно модифицирует и временной аспект, и качество движения. Это уже не обрушение, знак катастрофичности исчез. Движение камня вниз определяется ступенчатостью, а временной аспект характеризуется сукцессивностью. Данное движение не имеет цели: камень просто падает в бездну. Но уступы по стенам обрыва превращаются в некую траекторию для ориентации движения камня.

Параллельно с этим изменяется и поверхность. На одной стороне возникает лунная дорога, по которой пойдут Пилат, Иешуа и Банга, на другой — песчаная дорога в сторону вечного приюта Мастера и Маргариты. Обозначена очередная оппозиция — наверное, важнейшая в романе: природный (естественный) закон движения камня в пропасть противопоставляется внутреннему нравственному закону героев романа, который был выбран ими самими. Этот личный-личностный смысл становится главным. По сравнению с ним временной аспект уже абсолютно нерелевантен: важно только быть в пространстве, то есть находиться в пути. Конечной цели нет, есть лишь общие интенции, намерения, которые совпадают: договорить, дослушать то, что раньше было пропущено. Благодаря общим интенциям обрывистый текст превращается в непрерывный диалог. Единственное содержание пути — постоянное приближение к вечному приюту.

Курс и русло истории

Образ «обрыва» является центральным хронотопом не только в романе. Тот же визуальный элемент оказывается ключевой позицией в «Курсе истории СССР», к которому Булгаков приступил в 1936 г., прервав работу над «Мастером и Маргаритой». На основе сохранившихся фрагментов можно реконструировать основные методологические установки Булгакова: по какому принципу отдельные «обрывки» прошлого превращаются в события истории и могут ли быть вписаны в нее как однородные и единые?

В подходе Булгакова к описанию истории весьма существенно то, как он описывает ее кульминационное событие — начало наполеоновской кампании против России. В текст соответствующей главы включен образ реки Неман, в котором проявляется хронотоп истории в буквальном смысле слова. Древнее название реки — Chronus, позднее она получает имена на языках стран, через которые протекает. Неман — от финского корня *niemi* — «обрыв», «пропасть», «овраг» [Фасмер, эл. публ.]. По фонетическому сходству в немецком названии появилось другое значение: *Memel* — «тихий», «немой». Так случайный на первый взгляд топографический элемент превращается в русло наррации о поворотном событии русской истории.

Вечером 11 июня 1812 года на реке Неман в трех верстах от города Ковно разъезд лейб-гвардии Казачьего полка заметил подозрительное движение по реке и стал наблюдать за ней.

Когда совсем стемнело, через реку возвышенного и лесистого берега на русский берег на лодках и паромках переправилась рота сапер.

Кзаки поближе подошли к реке и были обстреляны саперами, после чего ускакали донести начальству о том, в чем не было сомнений: неприятель [без объявления войны] входил в пределы России. <...> Это была армия Наполеона I, во главе которой он шел сам в Россию [Булгаков 1991: 393].

Согласно концепции учебника, в России как раз с этого «вертикального обрыва» отсчитывается современное восприятие истории, возникают историческое сознание как таковое и четкое понятие историчности. Таким же образом определяет возникновение *par excellence* исторического повествования Д. Лукач в своем труде об историческом романе, который начал публиковаться в журнале «Литературный критик» практически в тот же день, когда Булгаков прервал работу над учебником истории, вернулся к роману и начал диктовать его первую машинописную редакцию. Совпадают и дальнейшие выводы философа в роли филолога и историка в роли литератора: время как природное явление и как общественно-историческое явление резко противопоставлены как у Лукача, так и у Булгакова.

Только в результате Французской революции 1789 г., революционных войн, возвышения и падения Наполеона интерес к истории пробудился в массах, притом во всеевропейском масштабе. <...> Частая смена придает этим переворотам особенную наглядность: они перестают казаться «явлением природы», их общественно-исторический характер становится много очевидней, чем в прежние годы, когда они представлялись только единичными случаями [Лукач, эл. публ.].

Как было отмечено, Маргарита, покинув московское время и пространство, полетит по обратной перспективе, в доисторическое время: она воспринимает историю своей жизни в качестве явления природы. Отсюда, с обрыва реки, героиня возвращается уже в новом качестве, происходит синтез природного и исторического времени — благодаря лично выбранным нравственным законам. Это синтетическое время определяется межличностными интенциями.

Заключение

Я стремилась показать, как «обрыв» превращается из единичного мотива в единицу хронотопа, а затем в один из формообразующих принципов романа и каким образом все это связано с булгаковским восприятием истории. В заключение хочу отметить, что данная проблематика становится центральной во всем творчестве писателя. Эпиграф для своего письма к И. В. Сталину от 30 мая 1931 г. Булгаков взял из «Авторской исповеди» Н. В. Гоголя: «Чем далее, тем более усиливалось во мне желание быть писателем современным» [Булгаков 1990: 454]. Но современность осмысляется Булгаковым как один из аспектов истории, а оба измерения — современное и историческое — воспринимаются лишь с одной определенной точки зрения пространства: поднимаясь на высоту чужих краев.

Но для того чтобы дать стройную структуру «путаному материалу» [Булгаков 2006: 978], возникшему в течение 12 лет в ходе бесчисленных переработок и правок, подъем ввысь был недостаточен. Недостаточным оказалось и линейное, хронологическое повествование о событиях. Необходимо было внести в структуру романа строгое вертикальное измерение, то есть следовало углублять текст по внутренней оси, размещая изоморфные эпизоды друг над другом. Эти изоморфные образы на первый взгляд плавно включаются в порядок традиционной наррации. Это непрерывное продвижение есть не что иное, как «полет над обрывами», такое же движение, которое совершается Воландом и свитой, а также Мастером и Маргаритой во время их последнего пути.

«Полет над обрывами» нелегко, и следить за летящими тоже трудно. Но Булгаков и не хотел облегчить задачу читателя. Его текст может быть воспринят в своей глубине только таким же образом, каким был создан. Писатель встроил в текст романа «уступы» — структурные единицы, определяющие метод чтения текста. Данные текстовые и субтекстовые элементы содействуют погружению в текст, его серьезному осмыслению. Автор преднамеренно разрушает иллюзию «легкого восприятия» и выстраивает сложную структуру, глубина которой раскрывается лишь путем осмысления всех «уступов» текста. Это не эзотерическая загадка, не тайнопись со случайными знаками, а труднейшая экзистенциальная задача. Без принятия данного вызова текст романа остается лишь развлекательным чтивом с приятным, но не освежающим вкусом — абрикосовой водой, причем теплой.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1972 — *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
- Бочаров 2006 — *Бочаров С. Г.* Бахтин-филолог: книга о Достоевском // Вопросы литературы. 2006. № 2. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/bo3.html>
- Булгаков 1989 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1.
- Булгакова 1990 — *Булгаков М. А.* Собр. соч. М., 1990. Т. 5.
- Булгаков 1991 — *Булгаков М. А.* Курс истории СССР // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Л., 1991. Кн. 1.
- Булгаков 2006 — *Булгаков М. А.* «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита». М., 2006.
- Булгаков эл. публ. — *Булгаков М. А.* Грядущие перспективы. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.lib.ru/BULGAKOW/perspect.txt>
- Гаспаров 2004 — *Гаспаров М. Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX–XXI вв.: проблемы теории и методология изучения. М., 2004.
- Кишш 2016 — *Кишш И.* Геопозтика «Мастера и Маргариты» М. Булгакова: Карта русской истории и невидимой Москвы // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/7207#sthash.9KNjSlge.dpuf>
- Лукач 1937 — *Лукач Г.* Исторический роман. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-sod.htm>
- Тютчев, эл. публ. — *Тютчев Ф. И.* Андрею Николаевичу Муравьеву // Электронный ресурс «Тютчевiana». Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/stihi/bp/313.html>
- Фасмер, эл. публ. — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer-term-8361.htm>

Н. М. Куренная
(Москва)

Тема усадьбы в раннем творчестве М. А. Булгакова

Булгаков занимает особое место в истории мировой литературы — у него нет подражателей, отнести его к какому-либо литературному направлению или группе тоже невозможно. При чтении Булгакова складывается впечатление, что его художественный мир, представляющий собой синтез иронии, сатиры, философского видения мира, и поэтика, отмеченная многозначностью и многослойностью, таинственными и мистическими чертами, родились сразу и навсегда, а периода ученичества, для которого свойственны, как правило, подражательность или искусственная оригинальность, в творческой судьбе писателя не существовало вовсе. Произведения, созданные писателем в первой половине 1920-х гг., уже были наполнены основными мотивами и глубоко индивидуальными художественными приемами, которые получают свое развитие позднее.

В русской художественной литературе XIX — начала XX в. дворянская усадьба — один из наиболее часто встречающихся локусов, жизненных пространств, где неровный пульс национальной действительности был наиболее ощутим, где близко соприкасались и вступали в отношения два основных социальных класса той поры — дворянство и крестьянство. Дворянская усадьба на протяжении двух веков была типичным для России центром культурной и экономической жизни, своеобразным социокультурным локусом. Как известно, именно здесь родились и сформировались как личности многие выдающиеся отечественные деятели культуры.

После 1917 г. мотив усадьбы по понятным причинам почти исчез из творчества отечественных писателей (мы не имеем в виду эмигран-

тов) — за редкими исключениями, к которым относятся и анализируемые ниже произведения Булгакова. Писатель, духовно крепко спаянный с предыдущей эпохой, в рассказе «Ханский огонь» (1923) и в повести «Роковые яйца» (1924) создал своеобразную символическую эпитафию дворянской усадьбе, несмотря на определенную лаконичность этой сюжетной линии.

История «Ханского огня» навеяна посещением Булгаковым подмосковного имения князей Юсуповых Архангельское. В рассказе усадьба — не только родовое гнездо, где прошла жизнь не одного поколения ее владельцев, не только завораживающие интерьеры, уникальные коллекции картин и скульптурных изображений, выполненных выдающимися мастерами, богатейшие библиотеки. Архангельское в рассказе — символ культуры, ушедшей вместе с ее создателями и носителями, место которого в новой жизни неопределенно и почти призрачно. Булгаков ощущает происходящее после 1917 г. не просто как изменение в социально-политическом устройстве России, а как распад и исчезновение старой культуры, истории, привычного образа жизни, сметенных октябрьскими событиями, но и как время появления «новых людей». В этом мире, по ощущениям писателя, царит безобразие и хамство, в старом осталось все близкое и родное — корни, связующие поколения, утерянные надежды на будущее. Однако Булгаков хорошо осознает несовершенство старого мироустройства и потому «показывает экстремизм и варварство обеих враждующих сторон» [Яблоков 1997: 158].

«Ханский огонь» — одно из немногих произведений русской литературы, в котором главным, особенным неодушевленным персонажем стал усадебный дворец. Булгаков, описывая его убранство и устройство, наделяет наполняющие дворец предметы человеческими свойствами, они, как живые существа, дышат, смеются, страдают:

Белые боги на балюстраде приветливо посмотрели на гостей. Вечерний свет сочился наверху через большие стекла. Колонны возносились радостно и целомудренно. Под ногами разбежался скользкий шашечный паркет [Булгаков 1989: 386].

Дворец был бел от луны, слеп, безмолвен [Булгаков 1989: 396].

Именно с помощью антропоморфизма писатель приоткрывает читателю собственное щемяще-нежное отношение к прошлому. Из прошлой, прежней жизни и старый камердинер князя Иона, продолжающий нести верную службу по охране хозяйского дворца даже в отсутствие

владельцев. В его «старорежимном» сознании с гротесковой экспрессией сталкиваются две эпохи [см.: Яблоков 1997: 157]. Его образ писатель наделяет своеобразной «охранительно-сторожевой» функцией. Подобный персонаж, правда безымянный, присутствует и в повести «Роковые яйца». Возможно, продолжив галерею образов верных слуг, которая сформировалась в дооктябрьской русской литературе, писатель подтвердил свою приверженность ее художественным традициям.

Свойственные творческой манере Булгакова символическая точность, тщательность и минимализм в выборе деталей проявились в полной мере и в «Ханском огне». Характеры действующих лиц экономно обозначены писателем одной-двумя наиболее существенными чертами, например их отношением к дворцу, усадьбе и шире — к прошлому. Именно этим отношением Булгаков маркирует основные личностные черты своих персонажей.

Трепетно, с нескрываемой гордостью близкого человека относится к усадьбе Иона, ставший при новой власти сторожем национализированного поместья, которое новая власть превратила в музей «Ханская ставка»; ответственно и с уважением — Татьяна Ивановна, смотрительница музея; с интересом и любопытством, но несколько снисходительно и сдержанно, как к чужому, — молодые экскурсанты; с почтением и завистью — городская дама: «Смотри, смотри, Верочка, как князья жили в нормальное время» [Булгаков 1989: 386], — говорит она дочери. Единственный из экскурсантов, которого Булгаков, думается, случайно наделил именем, отчеством и фамилией — «товарищ Антонов Семен Иванович», выделяется в группе не только своим диковинным видом, но и повышенным градусом ненависти к бывшим владельцам дворца. Его обличительные откровения из истории княжеского рода удивляют даже молодежь, которая призывает его быть снисходительнее. Вполне закономерно, что особое отношение к усадьбе испытывает ее последний владелец, князь Тугай-Бег. Писатель не раскрывает историю его приезда инкогнито в советскую Россию, но намекает на какую-то таинственность появления князя среди экскурсантов. Князя обуревают смешанные чувства — любовь и ностальгия по прошлому, ненависть к настоящей судьбе усадьбы и виновникам ее нынешнего «национализированного» положения.

Несмотря на небольшой объем «Ханского огня», Булгаков в рассказе решил довольно сложную задачу: показал два мира — новый и старый — и поделился с читателями собственным футурологиче-

ским прогнозом дальнейшей судьбы России: обреченность и безвозвратность старого мира дворянской рафинированной культуры, который представляет Тугай-Бег, отпрыск старинного рода, и наступление мира нового, только-только приобретающего физиономию и характер, который принадлежит молодым, безмянным, постоянно смеющимся жизнерадостным экскурсантам, впереди у которых жизнь, кардинально отличная, не похожая на старую.

Описывая ситуацию пока неявного, только намечающегося, но неперемennого скорого противостояния двух культур, Булгаков, как мастер двух параллельных сюжетов, тайного и явного, ведет на первый взгляд нейтрально окрашенное повествование, без малейших намеков на неприятие существующих порядков или нового идеологического мироустройства России. Однако в рассказе одной-двумя метафорами, эскизно намеченными параллелями создается атмосфера предчувствия предстоящей борьбы, в которой пророчески предсказывается победа новой культуры:

Поодаль в кресле сидел князь и смотрел. В глазах его теперь были слезы от дыму и веселая бешеная дума. Опять он пробормотал: «Не вернется ничего. Все кончено. Лгать не к чему» [Булгаков 1989: 399].

Это ответ писателя на иллюзорные мечты многих о скором возвращении старого миропорядка, которым жило, в первую очередь, эмигрантское сообщество, рассеянное по странам и континентам.

Повествование оканчивается по-булгаковски парадоксально. Дворец Тугай-Бегов «Ханская ставка», в котором хранилась история их рода, история России, библиотека с редчайшими книгами, художественные шедевры и другие артефакты прошедших эпох — по существу, отечественные наука и искусство, — сгорает в огне пожара. Однако подожгли дворец не крестьяне соседних с усадьбой деревень, как это часто случалось в то время, а ее владелец князь Тугай-Бег, «у которого ненависть к „варварам“ пересилила любовь к прошлому» [Яблочкин 1997: 161]. На этот роковой шаг он решается после обличительной иронично-злой речи товарища Антонова перед экскурсантами о развратной жизни матери князя, о безалаберной бесцельной жизни высшего общества. Молодежи, с любопытством осматривающей паркет, искусно сделанный крепостными, товарищ Антонов разъясняет: «Видно долго народ гнул спину, выпиливая эти штучки, чтоб потом тунеядцы

на них ногами шаркали. Онегины... трэнь, брень... Ночи напролет, вероятно, плясали. Делать-то ведь было нечего» [Булгаков 1989: 387]. Слова товарища Антонова о никчемности высшего сословия справедливы, но лишь отчасти. Не все в высшем обществе, в том числе и присутствовавшие на балах у Тугай-Бегов, были тунеядцами. Однако нетерпимая и безапелляционная интонация Антонова подобна приговору судьбы, который не подлежит обжалованию. В этой фразе слышны и отголоски дискуссий начала 1920-х гг. о классике, в том числе о роли и значении А. С. Пушкина для нового времени.

«Ханский огонь» — своеобразный художественный портрет России послереволюционного периода, с еще зыбкой, несформировавшейся, пестрой политической, культурной и социальной физиономией. В своем рассказе Булгаков, блестящий сатирик, колоритно, часто с едкой иронией, высмеивает наиболее раздражавший его многочисленный разнообразный слой пытающихся примкнуть, приспособиться к новой власти, в лице товарища Антонова Семена Ивановича. Подобный человеческий тип одновременно отталкивал и интересовал писателя. Антонов был только первым в ряду подобных персонажей Булгакова. Позднее в драме «Адам и Ева» (1931) появится действующее лицо с аналогичным характером и говорящей фамилией — Пончик-Непобеда, указывающей на его непобедимо постоянное существование при любом государственном устройстве. Сгущенная метафоричность описания наружности товарища Антонова наводит читателя на мысль о характере той общественной силы, которая примкнула к новой власти и во многом определила или будет определять ее лицо:

И вот среди молодых оказался немолодой лет сорока, сразу поразивший Иону. Человек был совершенно голый, если не считать коротеньких бледно-кофейных штанишек, не доходивших до колен и перетянутых на животе ремнем с бляхой «1-е реальное училище», да еще пенсне на носу, склеенное фиолетовым сургучом. Коричневая застарелая сыпь покрывала сутуловатую спину голого человека, а ноги у него были разные — правая толще левой, и обе разрисованы на голених узловатыми венами [Булгаков 1989: 385].

Можно предположить, что Булгаков, с одной стороны, имел намерение показать подчеркнуто бедный духовный и материальный мир тех, кто в лице товарища Антонова представляет непривычный для российского общества слой, не имеющий собственных вещей, истории,

традиций, однако наделенный чутьем на будущий тип гражданского поведения, который будет востребован новой властью. До поры вся их деятельность направлена только на голословные поиски врага. Обращаясь к Ионе, который проводит экскурсию по дворцу вместо заблужшего экскурсовода, товарищ Антонов запальчиво говорит: «Однако, я вам скажу, ваши симпатии к царству небесному и к князьям довольно странны в теперешнее время» [Булгаков 1989: 386]. С другой стороны, весьма убедительно предположение Е. А. Яблокова о присутствующей в «Ханском огне» аллюзии на Л. Д. Троцкого:

Это персонаж «лет сорока» (Троцкому в 1924-м было 45 лет), у него «пенсне на носу... бородка подстрижена, как у образованного человека», среди немногочисленных предметов одежды отмечен ремень с бляхой «1-е реальное училище» — как раз в таком учебном заведении получил образование Троцкий [Яблоков 2014: 158].

Автор наделяет персонажа еще одной сущностью. Антонов — «человек редуцированный» [Никольский 2009: 4]. На его почти не-человеческую суть указывает отсутствие стыда, он не ощущает холода и боли (ходит голый, босиком). Он неглуп, умеет произвести впечатление знающей, образованной личности на молодежь, мало знакомой с историей старой России: «Голый между девушек, задрав голову, шел от ворот ко дворцу, и один ус у него было лихо закручен и бородка подстрижена, как у образованного человека» [Булгаков 1989: 385].

Товарищ Антонов — прообраз будущего многочисленного слоя «образованщины», по выражению А. И. Солженицына. При всей странности и карикатурности этот персонаж не производит впечатления сумасшедшего. Да, он необычен, он другой, но экскурсанты в силу своей молодости снисходительны и незлобивы к таким типам, да и время, в которое они живут, тоже необычно. Иначе относятся к «голой чуме», как окрестил товарища Антонова Иона, старшие по возрасту экскурсанты — они его активно не понимают и не принимают, чувствуя исходящую от него неясную угрозу. Размышляя об эффекте воздействия образа «псевдо-человека», С. В. Никольский отмечает двоякий характер этого воздействия, поскольку «ассоциации читателя все время колеблются между представлением о человеке и не-человеке, оказываются то по одну, то по другую сторону разграничительной черты, что позволяет фиксировать внимание на принципиальных слагаемых, которые и делают человека человеком» [Никольский 2009: 27]. Угрозу, даже

предчувствие ощущает и старый пес, живущий в усадьбе: «...Цезарь... всех пропустил беспрепятственно, а на голого залаял с особенной хриплой, старческой злобой, давясь и кашляя. Потом завыл — истошно, мучительно» [Булгаков 1989: 385]. Цезарь бросается с лаем и на переодетого князя, что по народным поверьям означает, что человек пришел с дурными намерениями. Следуя славянской мифологии, собака — существо, обладающее свойством предсказывать будущие несчастья и даже смерть. Таким же образом — страшным воем — реагируют собаки в повести «Роковые яйца» на предчувствие будущей катастрофы: «...в Концовке собаки, которым по времени уже следовало бы спать, подняли вдруг невыносимый лай, который постепенно перешел в общий мучительнейший вой» [Булгаков 1989: 92].

Одним из мест, где разворачивается действие повести «Роковые яйца», является богатейшая усадьба графа Шереметева с построенным лучшими зодчими своего времени барским домом, в котором новая власть разместила «дворец-совхоз» «Красный луч» [Булгаков 1989: 91]. Описанию дворца Булгаков отводит совсем незначительное место, только несколькими штрихами он маркирует нынешнее послереволюционное состояние усадьбы, которая по решению властей была превращена в место проведения небывалого эксперимента по ускоренному выращиванию цыплят с помощью волшебного луча. «Луна светила и такую красоту навела на бывшее имение Шереметевых, что ее невозможно выразить. Дворец-совхоз, словно сахарный, светился...» [Булгаков 1989: 91].

Один из главных персонажей — бывший музыкант, а ныне комиссар Александр Семенович Рокк, имеющий привычку после обеда отдыхать на «бывшей оттоманке графа Шереметева» [Булгаков 1989: 96]. Камеры с яйцами устанавливаются «в бывшем саду — оранжерее Шереметевых» [Булгаков 1989: 87]. Здесь же работает «кривой бывший садовник бывших Шереметевых, а ныне служащий в совхозе на универсальной должности сторожа, охранитель, обреченный на житье в совхозе» [Булгаков 1989: 86].

«Бывший, бывшие» — основные, ключевые слова той части повести, где автор повествует о жизни во дворце-совхозе. Используя лексический повтор, Булгаков, казалось бы, несложным приемом обозначает главный трагический мотив повести — завершение и гибель прежней цивилизации: конец старой культуры и людей, живших по другим, чем нынешние, законам. Жизнь, «как видение старого и все-таки бесконеч-

но милого, до слез очаровывающего режима» [Булгаков 1989: 91], пришла к концу. Об этом же свидетельствует музыка, которую исполняет Рокк:

В 10 часов вечера, когда замолкли звуки в деревне Концовке, расположенной за совхозом, идиллический пейзаж огласился нежными звуками флейты. Выразить неммыслимо, до чего же они были уместны над рощами и бывшими колоннами шереметевского дворца. <...>

Угасают... Угасают... —

свистала, переливая и вздыхая, флейта [Булгаков 1989: 91].

Повесть «Роковые яйца» и рассказ «Ханский огонь» роднят не только общность основного мотива — гибели дворянских усадеб, но и литературные реминисценции, например, как уже упоминалось, фигуры преданных слуг, подходящих на старого Фирса из «Вишневого сада» А. П. Чехова, или упоминание Онегина в разоблачительной речи товарища Антонова: «Онегины... трэнь...брень...» Вальс из оперы «Евгений Онегин» наигрывает на флейте накануне катастрофы комиссар Рокк. Удивительным образом, совершенно как товарищ Антонов, реагируют на мелодию невиданные рептилии: «...Александр Семенович поднес флейту к губам, хрипло пискнул и заиграл, ежесекундно задыхаясь, вальс из „Евгения Онегина“. Глаза в зелени тотчас же загорелись непримиримою ненавистью к этой опере» [Булгаков 1989: 98]. Тем самым вновь возникает параллель с не-человеческой сущностью товарища Антонова. Перекликаются и имена центральных персонажей: в «Роковых яйцах» — Александр Семенович, в «Ханском огне» — Семен Иванович.

В рассмотренных нами ранних произведениях Булгакова представлены два фантастических варианта гибели русской дворянской усадьбы, олицетворявшей былую Россию. В первом случае главным виновником пожара усадьбы стал ее владелец — князь Тугай-Бег, который, даже несмотря на то, что художественно-уникальное поместье содержалось новой властью в идеальном состоянии, не смог пережить потерю родового гнезда. Ненависть победила в нем память, воспитание, логику разума. «Огонь в булгаковских рассказах начала 20-х годов не „лечит“, а лишь губит, ибо это огонь „внутренний“, напоминающий дьявольское пламя» [Яблоков 1997: 161]. Во втором случае — причиной уничтожения роскошной шереметевской усадьбы явилось ее разграбление и нашествие невиданных рептилий. В обо-

их случаях результат одинаков: усадьбы исчезли с лица земли, унося с собой мир дворянской культуры.

К 1920-м гг. в России были разрушены, сожжены или разграблены многочисленные богатые и едва влачившие свое существование дворянские усадьбы, за исключением очень немногих, которые приняло под свою опеку новое государство. Это были или самые богатые из них, или же связанные с именами наиболее известных деятелей русской культуры; те и другие, как правило, становились музеями. Знаменательно, что агонию русской усадьбы как живого организма и культурного феномена описал именно Михаил Булгаков, к тому времени еще малоизвестный писатель, глубоко прочувствовавший символичность массовой гибели дворянских усадеб как завершение и гибель прежней цивилизации и культуры, на смену которой шла новая — с неясными очертаниями, пестрая, порой непримиримая и агрессивная.

ЛИТЕРАТУРА

Булгаков 1989 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2.

Никольский 2009 — *Никольский С. В.* Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова: поэтика скрытых смыслов. М., 2009.

Яблоков 1997 — *Яблоков Е. А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997.

III. ВОПРОСЫ РЕЦЕПЦИИ БУЛГАКОВСКОГО НАСЛЕДИЯ

Е. Н. Ковтун
(Москва)

Михаил Булгаков и славянская фэнтези

Тема «Поэтика М. А. Булгакова и славянская мифология» для автора этих строк, занимающегося изучением литературной фантастики, связана прежде всего с периодически встающим в нынешнем фантаствоведении вопросом о соотношении произведений Булгакова (главным образом романа «Мастер и Маргарита») с одной из популярных разновидностей современной отечественной фантастической литературы — так называемой славянской фэнтези¹.

Этот вопрос, с нашей точки зрения, содержит три смысловых компонента. Первый: что представляет собой данная разновидность фантастики? Второй: насколько допустимо включать Булгакова — наряду с А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем, А. К. Толстым или А. С. Грином — в число ее предшественников и даже «отцов-основателей», как это делается нередко критикой фэндом (сообщества поклонников фантастической литературы)². И третий: если при определенной трактовке (какой — покажем ниже) понятия «славянская фэнтези» указанные

¹ Грамматический род пришедшего к нам из английского языка понятия «фэнтези» не определен до сих пор. Наиболее употребителен средний (славянское фэнтези), однако мы используем женский род по аналогии с понятием «фантастика». Далее в статье приведен пример употребления термина также во множественном числе (славянские фэнтези).

² «Англоязычное фэнтези насчитывает уже более века — если вспоминать предтеч жанра У. Морриса, Дж. Макдональда и Э. Дансени. В России же особенно и назвать некого. Часто упоминают Н. Гоголя, иногда А. Грина или даже М. Булгакова» [см.: Невский, эл. публ.]. «Предтечей славянского фэнтези нередко называют такие произведения Гоголя, как „Вечера на хуторе близ Диканьки“» [СФ, эл. публ.].

имена и попадают в ее предысторию, то в чем именно состоит вклад автора романа «Мастер и Маргарита» в развитие фэнтезийной традиции?

Начнем с первого. В литературе XIX–XXI столетий традиционно принято выделять два базовых типа фантастического повествования: «научную фантастику» (НФ), основанную на посылке, исходящей из потенциально возможного (еще не сделанные научные открытия, изобретения и т. п.), и «фэнтези», или «волшебную фантастику», базирующуюся на категории сверхъестественного [см.: Нудельман 1972: 887–895]. В эпоху социализма второй тип фантастики был фактически вытеснен из нашей литературы как не соответствующий идеологии строителей коммунизма. С середины же 1990-х гг., напротив, занял лидирующее место на постсоциалистическом пространстве, оттеснив НФ на второй план и почти прервав традицию аналитического фантастического повествования с социально-философской проблематикой, ранее составлявшего гордость как российской, так и восточноевропейской фантастики (Е. Замятин, М. Булгаков, К. Чапек, А. и Б. Стругацкие, С. Лем)³.

Возрожденная волшебная фантастика России и Восточной Европы первоначально использовала почти исключительно западные образцы, подражая корифеям англо-американской фэнтези Д. Р. Толкиену, У. Ле Гуин, М. Муркоку, С. Кингу⁴. По их рецептам написаны «Эльфийский клинок» (1993) Ника Перумова, «Меч и радуга» Мэделайн Симонс⁵ (1993), «Кровь эльфов» А. Сапковского (1994), «Живущий в последний раз» Г. Л. Олди⁶ (1995) и многие другие художественные тексты. Совсем скоро, однако, начиная с романов «Трое из Леса» Ю. Никитина (1993), «Волкодав» (1995) М. Семенович и ряда иных аналогичных произведений, внимание российских и инославянских авторов привлекли собственные культурные архетипы. Вот как вспо-

³ Подробнее об этом: [Ковтун 2010: 43–68; Ковтун 2015: 53–71].

⁴ Западное влияние было настолько велико, что сам термин «фэнтези» в восточноевропейском фэндоме оказался прочно связан прежде всего с жанром фантастического квеста в условно-средневековом пространстве. «Произведения фэнтези чаще всего напоминают историко-приключенческий роман, действие которого происходит в вымышленном мире, близком к реальному Средневековью, герои которого сталкиваются со сверхъестественными явлениями и существами» [Фэнтези, эл. публ.].

⁵ Псевдоним россиянки Елены Хаецкой.

⁶ Псевдоним харьковских фантастов Дмитрия Громова и Олега Ладыженского.

минает об этом, в автобиографическом очерке одна из основательниц жанра М. Семенова:

Что ж, деньги зарабатывать надо — и я опять же килограммами переводила импортное фэнтези. Литературные достоинства большинства этих книг можно описать словом «макулатура», но бум есть бум — как их раскупали! Дошло до того, что отечественные авторы, начавшие тогда выступать в жанре фэнтези, брали себе «зарубежные» псевдонимы, да и писали все на тот же западный лад — о драконах, эльфах и гоблинах. Тут уже во мне возмущился этнограф: хотите фэнтези — будет вам фэнтези, но почему предпочтение отдается уже десять раз съеденному «толкиновскому» бутерброду, а наш богатейший родной материал должен оставаться в загоне? Результатом этого возмущения явился «Волкодав»... Книга, как выяснилось, заполнила определенную нишу читательского интереса [Семенова А, эл. публ.].

Итак, жанрообразующим принципом новой славянской фэнтези стало использование этнографических данных о древних славянах, их мифологии и фольклора. Этот принцип активно постулируется в критических работах и по сей день:

В писательской кухне для каждого жанра есть свой рецепт. Славянское фэнтези не исключение. С одной стороны, главные составляющие — историко-мифологические данные: предания, былины, мифы. С другой — стандартные фэнтезийные каноны: любовь, приключения, странствия. От пропорций, в которых смешиваются эти ингредиенты, и зависит конечный результат. Славянский фольклор так и просится улечься в фэнтезийные рамки [Гарцевич, эл. публ.].

С точки зрения науки, однако, достоверность подобного материала в подавляющем большинстве случаев является по меньшей мере спорной. Даже в текстах, устойчиво относимых к классике жанра — таких, например, как упомянутый роман (позже цикл романов) Семеновой «Волкодав»⁷, — речь идет отнюдь не о художественном осмыслении быта и духовной культуры древних славян в том виде, в котором они представляются современной славистике.

⁷ «Признанный флагман славянского фэнтези — Мария Семенова. Она далеко не лидирует ни по тиражам, ни по числу книг, но блестящий стиль писательницы, умение выстроить сюжет, выписать персонажей и гармонично свести историю и выдумку завоевали Семеновой первое место в сердце каждого любителя жанра» [Гарцевич, эл. публ.].

Перед читателем предстает скорее комплекс смутных и противоречивых, многократно ремифологизированных и трансформированных по отношению к этнографическим источникам представлений о наших предках, характерных для нынешней массовой культуры. Древние славяне интерпретируются ею в навязчивом патриархально-идеализированном ключе: как миролюбивые земледельцы, имеющие развитую материальную и духовную культуру, бережно хранящие этнические традиции, стойко сопротивляющиеся иноземным захватчикам и демонстрирующие в столкновении с ними высокие нравственные качества.

Несмотря на новизну славянской фэнтези, ее концептуальное ядро демонстрирует явственную близость к представлениям о собственном прошлом (также романтизированным и адаптированным к массовому восприятию), присущим славянским народам еще в XIX столетии — в эпоху национального возрождения. В подтверждение достаточно привести выдержку из известного труда чешского будителя Ф. Палацкого «История народа чешского в Чехии и Моравии» (1848–1876):

Как только немец путем захватов присвоил себе наследие великого древнего Рима, кроткий славянин, тихо за ним продвигавшийся, обосновался подле него <...> Свобода и равенство всех граждан между собой, как сыновей одной семьи, были главными признаками древних славян <...> Набожность, простодушие и мягкость сочетались в славянине со своенравностью и упорством. Не признавая господства государства, но лишь общину, он не связывал народное единство с тесными путями порядка и власти; одинаковых прав и свобод соотечественникам желая, требовал лишь, чтобы они одной колеи старых обычаев держались, не склонный к воинственности, он сам едва ли умел обороняться; стремясь мирно убирать урожай с полей своих, он все чаще подчинялся приказам чужеземцев [Palacký 1928: 47–48].

Сопоставим данное высказывание с одним из ключевых эпизодов романа Семеновой, в котором повзрослевший герой после долгих мытарств возвращается в родные пенаты.

...С высокого, крутого холма перед ним открылась деревня. Взгляд Волкодава мгновенно отыскал один из домов под низко нахлобученной земляной крышей — и больше не покидал его. Посередине крыши, возле охлупня, светилось отверстие дымогона. Когда-то, очень давно, в этом доме жил мальчик из рода Серого Пса... На двенадцатую весну мужи рода должны были отвести его в мужской дом для испытаний, назвать мужчи-

ной и, сотворив обряды, наречь новым именем <...> А прежде чем увидеть его лесными тропами, собирались устроить пир, на котором должно было хватить места всем: и родне, и соседям, а может, даже и чужеземцам — сегванам кунса Винитария, поселившимся за поворотом реки... Но именем мальчика так и не нарекли. Потому что в самый канун праздника наемные воины кунса Винитария пристегнули мечи к поясам и напали на спящую деревню ночью, по-воровски. Как говорили, задуман был этот набег не ради пленников или наживы — ради захвата обжитых земель и устрашения окрестных племен. Явившись гостем, Винитарий устраивался в этих местах надолго [Семенова В, эл. публ].

Данный отрывок, так похожий по смыслу на высказывание Палацкого, содержит квинтэссенцию опорных мотивов славянской фэнтези. Мы видим здесь и миролюбие соплеменников героя, и развитую культуру (обрядность), и приветливость к иноземцам. Наконец, проникается этнической свежестью «охлупня» и «дымогона». Собственно, при чтении подобных текстов незыскательным читателем как «истинно славянские» воспринимаются отнюдь не реконструкция быта или воссоздание психологии наших предков, но всего лишь устойчивые смысловые маркеры: славянизированные имена героев и обозначения локусов («Ингвар и Ольга» Ю. Никитина, «Летописи Владигора» Л. Бутякова, «Травень-Остров» А. Семенова), упоминания мифологических и сказочных персонажей («О бедном Кощее замолвите слово» О. Громыко, «Тайный сыск царя Гороха» А. Белянина), истинных или мнимых верований древних славян: «Вытащив нож, Волкодав проколол себе палец и начертал на обнаженном, лишенном коры стволе священный Знак Огня — колесо с тремя спицами, загнутыми посолонь» [Семенова В., эл. публ.].

Историческая точность и художественная убедительность этих «славянских декораций» остаются на совести авторов и понимаются весьма разнообразно. Если М. Семенова⁸ или Е. Дворецкая⁹ стремят-

⁸ «Если в основе львиной доли „традиционного“ фэнтези лежат легенды артуровского цикла, то „Волкодав“ покоится на совершенно иной культурной традиции. В аррантах, веннах, вельхах, сегванах несложно разглядеть знакомых со школьной скамьи варягов, греков и славян. Быт, нравы, антураж — все это частью взято из истории, частью заимствовано из мифологий других народов, а частью и придумано, — но историческая составляющая в книгах Семеновой всегда на ведущем месте» [Гарцевич, эл. публ.].

⁹ «Е. Дворецкая, например, полагает своей задачей „изобразить древнюю жизнь во всей полноте — и область материальной культуры, и представления о мире, воплощенные в верованиях и обрядах“» [Абашева, Криницына 2010: 7].

ся к относительной объективности, то Ю. Никитин, по мнению добровольных рецензентов его произведений на сайте «Лаборатория Фантастики», нередко и демонстративно грешит против очевидных фактов [см.: Никитин, эл. публ.].

Частое пренебрежение приверженцев славянской фэнтези к данным истории и этнографии заставило мэтра нынешней польской фантастики А. Сапковского еще в 1993 г. иронично заключить в эссе «Нет золота в серых горах»:

Неожиданно в нашей фэнтези стало славянско, пресно и красно, похотливо, кисло и льняно. Свойски. Поваяло фермой, деревушкой об одну улочку <...> Ни с того ни с сего исчезли вампиры, появились вомперы и стрыгаи, вместо эльфов мы имеем божетят и небожитят, вместо великанов и троллей — столинов. Вместо чародеев и магов обрели ведунов, волхвов и жрителей. И что нам Конан, у нас есть родимые вояки, именуемые, разумеется, столь же по-родному: Вареник, Збирог, Пэрог, Котей, Потей, Заграй, Сыграй, Прибей и Заметай! И двинулись эти Вареники от мызы к мызе, конечно, зигзагами, двинулись через леса, дубравы и велесы, через трамы и храмы, скожни, млаки и котолаки, через нивы буйные и степи, поросшие бурьяном и хреном, через святые гаи и ручьи <...> О, Лада, Лада, Купала! Перевернись в гробу, Толкин! Рыдай, Ле Гуин! Грызи губы от бессильной ревности, Эддингс! Дрожи от зависти, Желязны! [Сапковский, эл. публ.].

Впрочем, немало сторонников имеется и у серьезной трактовки славянской фэнтези в духе национальной самоидентификации.

Утративший в 1990-е гг. самосознание гражданина великой державы, россиянин восстанавливает его через идеализацию нации <...> В такие периоды важно изучение любых нарративов о национальной самоидентификации. Литературные нарративы, и массовая литература особенно, дают возможность наблюдать процесс формирования нации как «воображаемого сообщества» <...> Популярными на рубеже веков славянские фэнтези стали наиболее выразительным примером нарратива о происхождении и ценностях русского народа <...> Идеологической основой и претекстом этого жанра становится неомифологический... дискурс о судьбе русского народа. Это контаминация сциентистского и обыденного знания, совокупность взглядов на вопросы происхождения славян, их генетические связи, историю [Абашева, Криницына 2010: 7–8].

Обратимся, однако, к творчеству Булгакова. Можно ли именно в нем отыскать истоки использования «славянского мифа» отечествен-

ной волшебной фантастикой, ныне живущей под западным именем «фэнтези»?

Славянские мотивы, как и отголоски мифологии славян, конечно, можно выявить в том числе в наиболее известном булгаковском тексте — романе «Мастер и Маргарита». Здесь и «киевский дядька» М. А. Берлиоза, и бухгалтер Варенуха, приобретший за время отлучки из театра Варьете в «нехорошую» квартиру на Садовой «отвратительную манеру присасывать и причмокивать» [Булгаков 1985: 424], а также, подпрыгивая, подолгу застревать в воздухе и качаться в нем. Во внешности и привычках Варенухи угадывается отсылка не к аристократической дракуловской традиции в интерпретации Б. Стокера, но скорее к фольклорным представлениям славян, отраженным в русской литературе XIX в.¹⁰

В полифоничной жанровой структуре булгаковского текста можно различить и переосмысленные автором элементы славянской народной сказки. Так, черты фольклорного Иванушки-дурачка просматриваются в образе Ивана Бездомного, прошедшего нелегкий путь от малограмотного поэта-конъюнктурщика до умудренного опытом сотрудника Института истории и философии. В пользу данной трактовки говорит открытая авторская подсказка. Оказавшись в психиатрической лечебнице, Бездомный, размышляя о встрече с Воландом, ведет диалог сам с собой, упрекая двойника в неразумности поведения:

Подремав немного, Иван новый ехидно спросил у старого Ивана:

– Так кто же я такой выхожу в этом случае?

– Дурак! — отчетливо сказал где-то бас, не принадлежащий ни одному из Иванов и чрезвычайно похожий на бас консультанта.

Иван, почему-то не обидевшись на слово «дурак», но даже приятно изумившись ему, усмехнулся и в полусне затих [Булгаков 1985: 383–384].

Приключения поэта Бездомного действительно могут быть интерпретированы в том числе и в сказочном ключе. В рамках данной интерпретации гибель Берлиоза воспринимается как «отлучка» или «недостача», инспирирующая оставление героем «дома» (привычных условий

¹⁰ Отталкивающий облик изменившегося Варенухи, его злобная ухмылка, грубый глухой голос и неестественность движений сближают этого персонажа, например, с героем рассказа А. К. Толстого «Семья вурдалака» (1884), действие которого происходит в сербской деревне в середине XVIII в.

жизни) и его отправку в путь (погоня за Воландом и его свитой), на протяжении которого он утратит прежний облик (кража одежды), но обретет волшебные предметы (иконка и свечка). Клиника профессора Стравинского в данной трактовке аналогична жилищу Бабы-яги — «избушке без окон, без дверей» (в больнице вместо дверей — раздвигающиеся стены, а окна забраны решетками и высочить из них нельзя). Не забудем и то, что в клинике Иванушку, как полагается у Яги, помыли, накормили и спать уложили.

Пребывание в клинике соответствует перемещению сказочного героя через медиатор в тридевятое царство, то есть мир смерти (свидание Ивана с умершими для современников Мастером и Маргаритой перед тем, как они с Воландом покидают Москву). За этим следует закономерное «второе рождение» персонажа с его превращением из «дурака» в «царевича», то есть мудреца — историка и философа.

Сказочные и былинные атрибуты в духе русского фольклора содержит сцена состязания в свисте Коровьева и Бегемота на Воробьевых горах.

Воланд кивнул Бегемоту, тот очень оживился, соскочил с седла на землю, вложил пальцы в рот, надул щеки и свистнул. У Маргариты зазвенело в ушах. Конь ее взбросился на дыбы, в роще посыпались сухие сучья с деревьев, взлетела целая стая ворон и воробьев, столб пыли понесло к реке, и видно было, как в речном трамвае, проходившем мимо пристани, снесло у пассажиров несколько кепок в воду <...> Бегемот горделиво огляделся.

— Свистнуто, не спорю, — снисходительно заметил Коровьев, — действительно свистнуто, но, если говорить беспристрастно, свистнуто очень средне! <...> А дай-кося я попробую по старой памяти <...> Тут он вдруг вытянулся вверх, как будто был резиновый, из пальцев правой руки устроил какую-то хитрую фигуру, завился, как винт, и затем, внезапно раскрутившись, свистнул.

Этого свиста Маргарита не услышала, но она его увидела в то время, как ее вместе с горячим конем бросило саженой на десять в сторону. Рядом с нею с корнем вырвало дубовое дерево, и земля покрылась трещинами до самой реки. Огромный пласт берега, вместе с пристанью и рестораном, высадил в реку. Вода в ней вскипела, взметнулась, и на противоположный берег, зеленый и низменный, выплеснуло целый речной трамвай с совершенно невредимыми пассажирами. К ногам хряпящего коня Маргариты швырнуло убитую свистом Фагота галку [Булгаков 1985: 649–650].

Б. М. Гаспаров в известной работе «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова „Мастер и Маргарита“» (1978) связывает ряд мотивов в нем с темой языческой Руси:

Судьба черепа (Берлиоза. — *Е. К.*), превращенного в чашу, — это судьба Святослава, последнего языческого князя древней Руси. Тема языческой Руси ретроспективно находит ряд поддерживающих ее ассоциаций и в предшествующем изложении: Стравинский (ср. его балет «Весна священная», с подзаголовком «Картины языческой Руси», и ряд других произведений), сказочность «Иванушки» Бездомного и т. д. [Гаспаров, эл. публ.].

И так далее. Однако, по нашему мнению, для Булгакова все приведенные выше мотивы и аналогии отнюдь не являются самоцелью, то есть демонстрацией именно «славянской» или «исконно русской» природы происходящего. А главное, славянские мотивы присутствуют в романе в неразрывном единстве с огромным количеством иных культурных мифологем, от библейских реминисценций до бытового фольклора советской поры. Анализ беспрецедентного по масштабам аллюзивного потенциала романа неоднократно проводился в специальных работах и не нуждается в повторении здесь¹¹.

Вот почему мы полагаем, что прямое отнесение Булгакова к «отцам-основателям» новейшей славянской фэнтези в рассмотренном выше узком значении термина, хотя потенциально и возможно, не является в научном плане особенно продуктивным.

Вопрос, однако, можно поставить шире, если под «славянской фэнтези» подразумевать традицию фэнтезийной (волшебной) фантастики России и славянских стран на протяжении XIX–XX вв. и вплоть до сегодняшних дней. Подобная трактовка также встречается в критике фэндома, хотя и реже, чем рассмотренная выше¹². С нашей точки зрения, широкое понимание фэнтези вообще («фантастика сверхъестественно-

¹¹ Подборку материалов о символике романа и источниках булгаковской образности можно найти, например, в [Бекетова, эл. публ.].

¹² «В качестве синонима для „славянского фэнтези“ используют термин „русское фэнтези“, хотя последнее словосочетание чаще используют для обозначения любого фэнтези, написанного на русском языке» [СФ, эл. публ.], — утверждает, например, «Википедия» со ссылкой на кандидатскую диссертацию Е. А. Сафрон «„Славянская“ фэнтези: фольклорно-мифологические аспекты семантики» (Петрозаводский государственный университет, 2012).

го», а не «повествование в стиле Толкиена») и «славянской фэнтези» («волшебная фантастика славянских авторов»), а не «замещение кельтской мифологии славянской в повествовании толкиеновского типа») гораздо более плодотворно с литературоведческой точки зрения.

В рамках же истории широко понимаемой волшебной фантастики роль Булгакова несомненна, велика и действительно сопоставима с ролью В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. К. Толстого и их преемников, поднявших славянскую фольклорную образность на высоты нового осмысления в духе романтического (позже неоромантического и далее вплоть до постмодернистского) мировоззрения.

Роман Булгакова стал в XX столетии столь же основополагающим для развития волшебной-фантастической традиции текстом, как некогда «Светлана», «Руслан и Людмила» или «Вечера на хуторе близ Диканьки». Возможно, эффект от его появления был и еще более масштабным, если учитывать абсолютное доминирование в сфере литературного вымысла в СССР фантастики иного, рационального типа.

Ошеломляющей для советского читателя, за полвека изрядно подзабывшего отечественные опыты вроде «Навьих чар» и «Мелкого беса» Ф. Сологуба, «Огненного ангела» В. Я. Брюсова, «Звезды Соломона» А. И. Куприна, «Крысолова» и «Фанданго» А. С. Грина, явилась сама идея создания «романа о дьяволе» в традициях мировой фаустианы. Но это еще не все: перед публикой предстал не беллетризованный трактат с закрепленным христианским канонизированным противостоением «ведомств» Добра и Зла, а современный фантастический текст, по многозначности и глубине смыслов превосходящий лучшие образцы «конкурирующей организации» — социальной фантастики.

Нам уже приходилось подробно анализировать художественные достоинства булгаковского романа [см.: Ковтун 2008], давшие импульс развитию советской, а затем и постсоветской фантастики. Нет нужды возвращаться к ним в деталях. Напомним лишь, что роман отличает уникальная смысловая емкость фэнтезийной посылки, сплавивающей воедино различные сюжетные планы (приключения столичных обывателей, быт древнего Иерусалима, историю любви Мастера и Маргариты) и соединяющей временные пласты (языческий мир, христианское Средневековье, «настоящее» Москвы 1930-х гг., личное прошлое заглавных героев, «вечность» Воланда и «двенадцать тысяч лун» заключения Пилата). Фантастическая гипотеза о визите Сатаны в Москву 1930-х гг., в духе лучших образцов волшебной фантастики, буквально «вышвыри-

вает» читателя из повседневности, лишая бытовых стереотипов и являя ему, в соответствии с авторским замыслом, мир «настоящим», то есть дополненным инобытийными слоями и усложненным бесконечно.

Беспорной булгаковской удачей стал синтез разных типов вымысла: наряду с волшебной фантастикой в «Мастере и Маргарите» присутствуют мифологическая, сказочная, сатирическая, философская условность. Отсылки к мифу углубляют основной конфликт романа (борьбу Света и Тьмы в душе человека), определяют его нравственный центр (мотив Поступка, решающего судьбу личности и мира), особую постановку проблемы Долга — преобладание коллективного и вечного над субъективным, частным, важным сию минуту и в данных обстоятельствах. Мифологическая условность привносит в роман героику и трагизм.

Сатира дополняет этот пафос игровым началом, превращая трагедию в фарс. Гротескное описание похождения нечистой силы в традициях «Хромого беса» или «Ночи перед Рождеством» придает роману и острую злободневность (комические характеристики советских чиновников), и актуальность для самых разных исторических эпох (иронические реплики по поводу гостей на балу Воланда). Философское же иносказание высвечивает в отдельных сюжетных планах ряд общих «архетипических» мотивов: учитель и ученик (Иешуа — Левий Матвей, Мастер — Иван Бездомный), предательство и возмездие (Иуда — Алоизий Могагыч), жертва и воздаяние (Мастер, Маргарита) и т. п.

Взаимодействие различных типов вымысла главным образом и порождает отличающую роман многомерность символики. «Мастер и Маргарита» являет читателю всю художественную мощь «повествования о необычайном» — литературы мысленного эксперимента, изображающей человека в обстоятельствах фантастических, но по своей глубинной сути максимально адекватных реальности.

Последующие поколения фантастов, конечно, не обошли вниманием эти художественные находки. По нашему убеждению, «воландовские» реминисценции можно проследить в немалом количестве текстов, относимых к новейшей фантастике и, шире, постмодернистской прозе — от цикла о Дозорах С. Лукьяненко (высшие маги Гесер и Завулон) и романной серии о Тайном Городе В. Панова (загадочный супергерой по имени Сантьяго) до, скажем, возрождающего «готическую» традицию романа современного чешского писателя М. Урбана «Семихраме» (таинственный меценат и инициатор «возврата к старине» Гмюнд).

Однако булгаковские мотивы в творчестве славянских фантастов — тема отдельной, гораздо более обширной, работы. Здесь же мы ограничимся одним, зато, на наш взгляд, чрезвычайно ярким примером: кратким экскурсом в проблему влияния личности Булгакова и его книг на ведущих отечественных фантастов, которые сами по праву могут считаться основателями многих фантастических традиций, — А. и Б. Стругацких.

Прямые отсылки к Булгакову присутствуют, прежде всего, в двух поздних романах¹³ АБС¹⁴ — «Хромая судьба» (1982) и «Отягощенные злом» (1988). В этот период творчества Стругацкие от научной фантастики конца 1950-х гг. («Шесть спичек», «Забытый эксперимент» и т. п.) через социальную фантастику 1960-х — 1970-х гг., принесшую им мировую известность (цикл о «мире Полудня», романы «Понедельник начинается в субботу», «Пикник на обочине» и др.), приходят к фантастике философской, уже практически потерявшей привычный советскому читателю рациональный облик. Последние тексты АБС по замыслу и художественной структуре близки к притче. Это литература условных конструкций, отказывающаяся от объяснений необычайных фактов и происшествий — как объяснений научных, так и объяснений мистических.

«Хромая судьба» и «Отягощенные злом» имеют сложную проблематику. Обычно наибольшее внимание привлекает ее биографический пласт, осмысление авторами собственного жизненного опыта (в «Хромой судьбе» АН — прототип главного героя; в «Отягощенных злом» совпадение ряда житейских обстоятельств сближает одного из основных персонажей с БН). Без труда, впрочем, улавливается читателями и второй слой: анализ судеб поколения, к которому принадлежат писатели, — поколения, разочаровавшегося в социализме, ушедшего, выражаясь языком АБС, от оптимизма коммунистического «мира Полудня» к пессимизму и скепсису «Жука в муравейнике» и «Града обреченного».

Но наибольший интерес представляют, на наш взгляд, глубинные пласты проблематики, связанные с размышлениями авторов на «вечные» темы, ставшие в их творчестве стержневыми. Это и стремление

¹³ «Хромую судьбу» нередко именуют также повестью.

¹⁴ Общепринятое в специальной литературе сокращение имен Аркадия Натановича и Бориса Натановича Стругацких, которым будем пользоваться и мы — как и условными обозначениями каждого из соавторов: АН и БН соответственно.

предугадать будущее, и анализ перспектив нравственной эволюции человека, и попытка осветить роль в этой эволюции Творца — во всей неоднозначности данного понятия: как Демиурга, создавшего наш мир, и как Художника, являющего собой его большую совесть. Именно с этими смысловыми пластами романов связаны, прежде всего, булгаковские аллюзии.

Творчество Булгакова оказало непосредственное влияние на замысел «Хромой судьбы». Об этом пишет Б. Стругацкий в мемуарной книге «Комментарии к пройденному»:

Роман этот возник из довольно частного замысла: в некоем институте вовсю идет разработка фантастического прибора под названием *Menzura Zoili*, способного измерить ОБЪЕКТИВНУЮ ценность художественного произведения. Сам этот термин мы взяли из малоизвестного рассказа Акутагавы <...>. К этому моменту... окончательно сформулировалась литературная задача: написать булгаковского «Мастера»-80, а точнее, не Мастера, конечно, а бесконечно талантливого и замечательно несчастного литератора Максудова из «Театрального романа» — как бы он смотрелся, мучился и творил на фоне неторопливо разворачивающихся, «застойных» наших «восьмидесятых»... Условное название романа в этот момент было — «Торговцы псиной» (из все того же рассказа Акутагавы: «С тех пор, как изобрели эту штуку, всем этим писателям и художникам, которые торгуют собачьим мясом, а называют его бараниной, всем им — крышка...») [Стругацкий 2003: 266–267].

Бюрократическая логика (писательская организация согласилась участвовать в научном эксперименте) сводит героя, прозаика и драматурга Феликса Сорокина, с упомянутым прибором и его изобретателем. Облик последнего («худощавый, с русыми, легко рассыпающимися волосами, с чертами лица в общем обыкновенными и в то же время чем-то неуловимо значительными»), его манера говорить, а главное — содержание разговора не сразу, но заставляют героя опознать собеседника. В последнем эпизоде «Хромой судьбы» он назван по имени — хотя сам и отрицает тождество с классиком: «Меня действительно зовут Михаил Афанасьевич, и говорят, что я действительно похож, но посудите сами: как я могу быть им? Мертвые умирают навсегда» [Стругацкие 1993: 208, 289].

Судить о том, кто прав, — здравый смысл или убежденный в том, что видит перед собой именно Булгакова, герой — авторы оставляют читателю. Данная сюжетная линия, как и прочие в романе, строится

именно на двойственности истолкования происходящего. Фантастика в «Хромой судьбе» при желании может быть воспринята как всего лишь причудливое сочетание вполне обыденных обстоятельств.

Беседа героя с загадочным персонажем ведется о Синей Папке — книге, которую Сорокин, маститый автор военной темы (роман «Товарищи офицеры!», пьеса «Равнение на середину!»), пишет «для души» и преднамеренно «в стол» ввиду ее (на этот раз несомненной) фантастичности (вымышленный мир, где с непонятной целью осуществляется глобальный социальный эксперимент) и абсолютной несочетаемости с идеологическими установками издателей. Втайне гордясь своим детищем, герой боится показать его кому бы то ни было — тем более вынести на суд бездушной машины. Собеседник же, не скрывая от Сорокина в том числе и негативных версий судьбы романа (канет в неизвестность из-за авторских страхов — или выйдет стандартным тиражом и сгинет на полках библиотек, не вызвав читательского интереса), побуждает героя вопреки всему быть верным собственному призванию. Речь собеседника содержит отсылки к центральным символам романа «Мастер и Маргарита»:

Единственное, что меня интересует, — это ваша Синяя Папка, чтобы роман ваш был написан и закончен. А как вы это сделаете, какой ценой — я не литературовед и не биограф ваш, это, право же, мне не интересно. Разумеется, людям свойственно ожидать награды за труды свои и за муки, и в общем-то это справедливо, но есть исключения: не бывает и не может быть награды за муку творческую. Мука эта сама заключает в себе награду. Поэтому, Феликс Александрович, не ждите вы для себя ни света, ни покоя. Никогда не будет вам ни покоя, ни света [Стругацкие 1993: 292].

И окрыленный этим напутствием герой кричит в финале официанту писательского ресторана — тоже булгаковскому тезке: «Мяса! Любого! Но только не псины. Хватит с меня псины, Миша!» [Стругацкие 1993: 293], признавая тем самым истинного или мнимого Михаила Афанасьевича высшим судьей любого писателя и текста.

Роман Стругацких, впрочем, содержит отнюдь не только смысловые отсылки к Булгакову. Сама его архитектоника стилизована под булгаковский текст. Как и «Мастер и Маргарита», «Хромая судьба» представляет собой повествование о писателе, создающем собственное произведение, текст которого непосредственно включается в сюжет. АБС обдумали эту композицию заранее:

...Для создания у читателя по-настоящему полного впечатления о второй жизни нашего героя — его подлинной, в известном смысле, жизни <...> надобно было бы написать специальное произведение, наподобие «пилатовской» части «Мастера и Маргариты» [Стругацкий 2003: 268].

В «Отягощенных злом» булгаковские аллюзии более тонки. Согласно замыслу авторов,

...это — история Второго (обещанного) пришествия на Землю Иисуса Христа. Он вернулся, чтобы узнать, чего достигло человечество за прошедшие две тысячи лет с тех пор, как Он даровал ему Истину и искупил его грехи своей мучительной смертью. И Он видит, что НИЧЕГО существенного не произошло, все осталось по-прежнему, и даже подвигек никаких не видно, и Он начинает все сначала, еще не зная пока, что он будет делать и как поступать, чтобы выжечь зло, пропитавшее насквозь живую разумную материю, Им же созданную и так любовно слепленную много тысячелетий назад [Стругацкий 2003: 294].

В изображении Стругацких Иисус (в романе он обозначен как Демиург; называют его и именами божеств разных народов — Кузнец, Ткач, Яхве, Хнум, Птах, Ильмаринен и т. п.) имеет облик, кардинально отличающийся от облика булгаковского Иешуа. Странные и непривычные детали его внешности (зеленоватый цвет лица, «изуродованный какой-то кожной болезнью» нос, «огромные и выпуклые, как яблоки» глаза [Стругацкие 1994: 329]) призваны, по решению писателей, подчеркнуть пережитое этим персонажем за прошедшие тысячелетия — в попытках принести спасение обитателям многих и многих миров: «Всякое пришлось ему перенести, случались с ним происшествия и поужаснее примитивного распятия — он сделался страшен и уродлив» [Стругацкий 2003: 294].

Тем не менее отсылки к Булгакову присутствуют и здесь. Мало того, что один из персонажей именует Демиурга «фигурой... наподобие булгаковского Воланда» [Стругацкие 1994: 329]. Роман содержит сюжетные соотнесения с «Мастером и Маргаритой». Так, например, линии «Иешуа — Левий Матвей» в «Отягощенных злом» соответствует линия «Демиург — Агасфер Лукич Прудков». Последний, человек обыденного, даже комичного, вида («больше всего напоминает артиста Леонова (Евгения) в роли закоренелого холостяка, полностью лишенного женского ухода» [Стругацкие 1994: 331]), представляет собой

оригинальную контаминацию образов Мефистофеля, Вечного Жида и автора «Апокалипсиса».

В «настоящем» романа он — скромный агент Госстраха, под этой маской ловко скупающий души у окрестных совслужащих и мещан — правда, не называя предмет сделок прямо, а прикрываясь цитатами из атеистических справочников («особая нематериальная субстанция, независимая от тела», «религиозно-мифологическое представление, возникающее на основе олицетворения жизненных процессов организма» и т. п.). В иерусалимском же прошлом, реминисценции из которого «по-булгаковски» пронизывают текст, он — апостол Иоанн, до последнего защищавший Учителя от пришедшей арестовать его стражи.

Композиция «Отягощенных злом», хоть и иначе, чем в «Хромой судьбе», вновь выстроена в духе «Мастера и Маргариты». Основной сюжетный план, связанный с Демиургом и оказавшимся у него в добровольном услужении бывшим астрономом Манохиным (действие происходит в середине 1980-х гг.), раскрыт в старой рукописи, которую изучает и комментирует молодой человек по имени Игорь Мытарин, живущий примерно сорок лет спустя — в двадцатые или тридцатые годы XXI в. Сюжетная же линия Мытарина знакомит читателя со вторым главным героем романа — учителем Георгием Александровичем Носовым. По признанию (от имени обоих соавторов) Бориса Стругацкого,

...мы сначала почти до конца... написали всю линию Манохин — Агасфер — Демиург, и лишь потом вышли на идею заслуженного учителя города Ташлинска — Г. А. Носова — с его печальной историей современного Иешуа <...> Учитель, проповедующий права людей, живущих в свое удовольствие и никому не мешающих. Общество его ненавидит. Уходят ученики, грозят родители, директор, РОНО, Академия педнаук... [Стругацкий 2003: 294–295].

«Никому не мешающими людьми» оказываются сторонники молодежного движения «Флора» — преемники битников и панков XX столетия. Те же странные нравы (возвращение к полудикому «растительному» существованию), вызывающая одежда, невнятный жаргон. В финале обыватели восстают против наносящей, по их мнению, ущерб окружающей среде загородной колонии флюверов. В ее сторону движутся бульдозеры, а на защиту новых робинзонов, органически не способных к сопротивлению, встает лишь учитель Носов, растерявший

в предшествующих драматических эпизодах всех учеников — за исключением описывающего события Игоря.

На тот случай, если читателю (а Стругацкие признавали, что «Отягощенные злом» — «самый сложный, даже, может быть, переусложненный, самый необычный» роман АБС [Стругацкий 2003: 268]) все же окажутся не вполне ясны и источник образов, и параллелизм судеб пришедших в мир неузнанных и непринятых мессий, авторы рассыпали по тексту ряд словесных — а также буквенных и звуковых — подсказок.

Имя учителя Г. А. Носова созвучно булгаковскому Га-Ноцри. Фамилия его ученика, Мытарин, отсылает к ученику Иешуа, мытарю Левию Матвею. Имя Игорь начинается на ту же букву, что Иоанн, подчеркивая общность «евангелических» функций персонажей (символика романа усложнена тем, что в первом веке нашей эры у Иоанна-Агасфера тоже есть ученик, записавший за ним знаменитое пророчество). Даже второй, остающийся нераскрытым, инициал рассказчика (он несколько раз подпишется как «Игорь В. Мытарин») может восприниматься как отсылка к прозвищу Воанергес (или Боанергес — Сыны громовы), данному некогда Господом апостолам Иакову и Иоанну, сыновьям Зеведея. Впрочем, в контексте сюжета обретает скрытый смысл и скандинавское значение имени Игорь (Ингвар) — «младший» (как Иоанн — младший из двух Боанергес).

Все это — отнюдь не полный список содержащихся в романе аллюзий, в том числе аллюзий булгаковских. Дело, однако, не только в них. Созвучие ощутимо в самой тональности текстов Булгакова и Стругацких, в общности мнений авторов об устройстве бытия и населяющих этот мир людей. И, мнится, писатель, так метко сказавший о «квартирном вопросе, испортившем москвичей», легко принял бы любимый тезис своих преемников и почитателей: «Человек разумный — не всегда разумный человек... хомо сапиенс — это возможность думать, но не всегда способность думать» [Стругацкие 1994: 329].

АБС, по их признанию, числили «Отягощенных злом» одним из лучших собственных творений:

...Слишком много душевных сил, размышлений, споров и самых любимых идей было в него вложено, чтобы относиться к нему иначе. Здесь и любимейшая, годами лелеемая идея Учителя с большой буквы — впервые мы сделали попытку написать этого человека, так сказать, «вживе» и остались довольны этой попыткой. Здесь старинная, годами лелеемая

мечта написать исторический роман <...>. Здесь даже попытка осторожного прогноза на ближайшие сорок лет, – пусть даже и обреченного изначально на неуспех, ибо нет ничего сложнее, чем предсказывать, что будет с нами на протяжении одной человеческой жизни [Стругацкий 2003: 296].

Не все ожидания авторов сбылись. Булгаковские подтексты «Отягощенных злом» остаются не замеченными многими, особенно современными, читателями. Более же явная булгаковская линия «Хромой судьбы» вновь и вновь порождает споры. Их вызывает не сама по себе идея АБС писать о Булгакове или «под Булгакова», но попытка понять причины выбора только этого имени для обозначения высших достоинств художественного текста, в том числе текста фантастического.

Вот как пишет об этом ученик теперь уже самих АБС Андрей Столяров, под псевдонимом Ант Скаландис издавший биографическую книгу «Братя Стругацкие»:

Есть одна загадка в повести, которая для многих так и осталась неразрешенной, ... почему именно Булгаков стал для них символом верховного судьи в литературе, почему именно он держит в руках пресловутую «мензурку». Виталий Бабенко как-то даже спорил с АНом, доказывая ему, что этот пиетет неуместен: «Аркадий Натанович, да вы же ровень с ним, с Михаилом Афанасьевичем! Зачем же голову задираешь?» А Стругацкий пыхтел в усы и говорил: «Ты ничего не понимаешь, Виталька, ничего ты не понимаешь...»

Задал и я свой вопрос об этом, уже БНу. Вот что он ответил:

«Впервые мне дали почитать Булгакова еще в университете. Ни „Рокковые яйца“, ни „Дьяволиада“ на меня, помнится, впечатления не произвели <...>. Настоящее обожание пришло... после „Мастера и Маргариты“... Наша с АНом оценка Булгакова совпадала на сто процентов... Булгаков для нас был не просто великолепным писателем, носителем и источником лучшего в современной России языка, он был еще и символом, кумиром, этическим образцом целой эпохи... Пушкин велик и любим, но — слишком далек. Он — все-таки Прошлое. Вечное, но Прошлое. Михаил же Афанасьевич — Настоящее. И даже в каком-то смысле Будущее» [Скаландис, эл. публ.].

Повторим в заключение: роман «Мастер и Маргарита» открыл читателю эры социализма малоизвестные ему дотоле горизонты вымысла мистического и метафорического, явившись в этом плане одним из пра-

родителей всей современной волшебной фантастики России и Восточной Европы. С опорой на Булгакова или в полемике с ним впоследствии были созданы многие и многие фантастические тексты — в том числе, не исключаем, и те, что ныне относят к узко понимаемой «славянской фэнтези».

Однако подлинной булгаковской традицией в фантастике постсоциалистических стран мы считаем иную. Это философичность и глубина проблематики лучших образцов отечественной и инославянской фантастической литературы 1990–2010-х гг. Проза В. Пелевина, М. и С. Дяченко, С. Лукина, С. Логинова, В. Рыбакова, И. Крадохвила, М. Урбана, О. Токарчук и иных писателей, выходящая за рамки «собственно фантастических» тем и смыслов, представляющая разные типы «повествования о необычном» — от фэнтези до утопии, притчи, сатиры, — демонстрирует в том числе и подлинно булгаковское умение раскрывать славянские мифологемы в их неразрывном единстве с культурным наследием человечества.

ЛИТЕРАТУРА

- Абашева, Криницына 2010 — *Абашева М. П., Криницына О. П.* Проблематика национальной идентичности в славянских фэнтези // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 332.
- Бекетова, эл. публ. — *Бекетова С. Е.* Только человек ответствен за добро и зло // Электронный ресурс «Методичный портал». Режим доступа: <http://metodportal.com/node/46060>
- Булгаков 1985 — *Булгаков М. А.* Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Минск, 1985.
- Гарцевич, эл. публ. — *Гарцевич Е.* Славянское фэнтези // Электронный ресурс «Мир фантастики». Режим доступа: <http://old.mirf.ru/Articles/art689.htm>
- Гаспаров, эл. публ. — *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Эл. ресурс «StudFiles». Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/3349605>
- Ковтун 2008 — *Ковтун Е. Н.* Художественный вымысел в литературе XX в. М., 2008.
- Ковтун 2010 — *Ковтун Е. Н.* Постсоветская фантастика: приобретения и потери // Иные времена: Эволюция русской фантастики на рубеже тысячелетий. Челябинск, 2010.
- Ковтун 2015 — *Ковтун Е. Н.* Научная фантастика и фэнтези — конкуренция и диалог в новой России // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 4.

- Невский, эл. публ. — *Невский Б.* Русское фэнтези // Электронный ресурс «Мир фантастики». Режим доступа: <http://old.mirf.ru/Articles/art342.htm>
- Никитин, эл. публ. — *Никитин Ю.* Трое из Леса // Электронный ресурс «Лаборатория фантастики». Режим доступа: <http://fantlab.ru/work14767>
- Нудельман 1972 — *Нудельман Р. И.* Фантастика // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972. Т. 7.
- Сапковский, эл. публ. — *Сапковский А.* Нет золота в серых горах // Электронный ресурс «Электронная библиотека ModernLib.Ru». Режим доступа: http://modernlib.ru/books/sapkovskiy_andzhey/net_zolota_v_serih_gorah
- Семенова А., эл. публ. — *Семенова М.* Автобиография // Электронный ресурс «Лаборатория фантастики». Режим доступа: <http://fantlab.ru/autor103>
- Семенова В., эл. публ. — *Семенова М.* Волкодав // Электронный ресурс «Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова». Режим доступа: <http://lib.ru/RUFANT/SEMENOWA/wolkodaw.txt>
- Скаландис, эл. публ. — *Скаландис Ант.* Братья Стругацкие // Электронный ресурс «Fantasy Read». Режим доступа: <http://fanread.ru/book/4128989>
- Стругацкие 1993 — *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1993. Т. 9.
- Стругацкие 1994 — *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собр. соч. М., 1994. Т. 10.
- Стругацкий 2003 — *Стругацкий Б.* Комментарии к пройденному. СПб., 2003.
- СФ, эл. публ. — Славянское фэнтези // Электронный ресурс «Википедия. Свободная энциклопедия». Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Славянское_фэнтези
- Фэнтези, эл. публ. — Фэнтези // Электронный ресурс «Википедия. Свободная энциклопедия». Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Фэнтези>
- Palacký 1928 — *Palacký F.* Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě. Praha, 1928.

Н. Муранска
(Нитра)

Словацкий Михаил Булгаков (переводы, театральные постановки, булгаковедение)

Восприятие текстов Михаила Булгакова иноязычным, нерусским / зарубежным реципиентом является специфической проблемой. Достижения литературной компаративистики свидетельствуют о том, что рецепция у разных народов неодинакова, так как существует разница в их культурном сознании.

Литературная компаративистика (А. Н. Веселовский, Д. Дюришин, А. Червеняк, И. Г. Неупокоева, Б. В. Томашевский и др.) пользуется понятиями «посылающий — принимающий». Одна литература шлет (идеи, образы, темы), а другая, в духе своих рецептивных возможностей, их осваивает и принимает.

Русская литература и культура направили миру Михаила Булгакова — словацкая литература и культура его восприняли. Возникают вопросы: *что* было послано и *что и как* было воспринято?

Булгаков родился в 1891 г., а не стало его в 1940 г. Первая публикация, фельетон «Грядущие перспективы», появилась в 1919 г. Как журналист и писатель он работал около 20 лет. Это было время «тотального эксперимента» в России в эпоху, когда старое разрушалось и формировались новые основы будущего.

Писатель активно использовал литературное наследие, как русское (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, М. Е. Щедрин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой), так и зарубежное (Э. Т. А. Гофман, Э. А. По, Г. Д. Уэллс и др.), но свой творческий путь завершил принципиально новым, новаторским творением — «закатным» романом «Мастер и Маргарита». Булгаков не принимал участие в литературных группировках, не объ-

являл себя модернистом, авангардистом, не участвовал в литературной борьбе 1920-х гг., однако эпоха роковым образом повлияла как на его жизнь, так и на его творчество.

«Год великого перелома» — 1929-й — стал переломным и для Булгакова. Все его пьесы были сняты с репертуара и запрещены, продолжалась травля писателя, однако вопреки всему он продолжал работать (в том числе над романом «Мастер и Маргарита», без надежды на его публикацию) до самой кончины.

После длительного периода почти забвения Булгакова в русской литературе (1940-е — 1950-е гг.) его произведения стали возвращаться к читателю; а в годы перестройки наступило время полной реабилитации и переоценки творчества писателя. Издаются его произведения, формируется булгаковедение как особое направление в литературоведении. Самым интенсивным и плодотворным периодом деятельности по изучению жизни и творчества Булгакова было начало 1990-х гг. В связи со 100-летней годовщиной со дня рождения писателя (1991) прошло много семинаров, конференций, вышло в свет большое количество монографий, статей, сборников.

Участие в этом процессе приняли такие представители русско-го и мирового булгаковедения, как М. О. Чудакова, В. Я. Лакшин, Л. М. Яновская, Е. А. Земская, Э. Проффер, А. Зеркалов, Н. Натов, Б. С. Мягков, Б. В. Соколов, В. В. Химич, П. Абрагам, А. Моравкова, А. А. Кораблев, Е. А. Яблоков и многие другие. Научные труды — монографии, статьи — помогли ликвидировать наследие вульгарного социологизма в интерпретации булгаковских произведений.

Судьба Булгакова в Словакии¹ похожа на его судьбу в России. В период до Второй мировой войны контакты Словакии и СССР были не слишком развиты, а после нее Словакия (тогда Чехословакия) смотрела на Булгакова глазами советского марксистского литературоведения.

Постепенно, медленно, с «опозданием» доходил Михаил Афанасьевич Булгаков и до словацкого читателя. Сначала это были переводы его произведений, затем театральные постановки, а потом — литературоведческие работы.

В 1960-х гг. начинают появляться словацкие переводы булгаковских романов, в конце 1970-х гг. печатаются в журналах переводы небольших произведений, с 1970-х гг. булгаковские пьесы и инсценировки

¹ О рецензии Булгакова в Словакии до 2010 г. см. также: [Муранска 2012: 687–698].

ставятся на словацких сценах, но словацкое булгаковедение начинает развиваться только в XXI в.

Переводы

Выпущенная в 1963 г. книга под названием «Moliér» [Bulgakov 1963]² была первым булгаковским произведением, которое мог прочитать словацкий читатель.

С 1978 по 1986 г. в журналах появились также некоторые рассказы писателя (из цикла «Записки юного врача») и «Записки на манжетах». Многотомных, тем более научных, изданий Булгакова в Словакии нет.

Ниже указаны все (до 2017 г.) книжные издания булгаковских произведений в Словакии.

| Год издания (год переиздания) | Название на словацком языке | Состав книги | Автор перевода |
|------------------------------------|---------------------------------------|--|--|
| 1963 (1986) | Moliér (Život pána Moliéra) | «Жизнь господина де Мольера» | Феликс Костолянски |
| 1965 | Útek | «Бег», «Кабала святош», «Александр Пушкин» | Вера Марушыкова + Иван Изакович |
| 1967 (2000) | V zákulisí | «Записки покойника» («Театральный роман») | Магда Такачова |
| 1968 (1972, 2002 2005, 2011) | Majster a Margaréta | «Мастер и Маргарита» | Магда Такачова |
| 1987 (2012) | Biela garda | «Белая гвардия» | Иван Изакович |
| 1990 | Psie srdce a iné | «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Дьяволиада» | Душан Слободник + Магда Такачова |
| 2002 | Diaboliáda | «Дьяволиада», «Роковые яйца» | Магда Такачова |
| 2010 | Moliér | «Жизнь господина де Мольера» | Иван Изакович |

² Перевод по изданию [Булгаков 1962].

| | | | |
|------|-------------------------------|-----------------------|---------------|
| 2010 | Puškin (Posledné dni) | «Александр Пушкин» | Иван Изакович |
| 2013 | Zápisky mladého lekára | «Записки юного врача» | Ивана Купкова |
| 2014 | Zápisky na manžetách | «Записки на манжетах» | Ивана Купкова |

Театр

В 1970-х гг. Булгаков появляется и на сценах словацких театров.

| Год постановки | Пьеса | Где |
|----------------|--|--|
| 1975 | Dni Turbinovcov «Дни Турбиных» | «Словацкий национальный театр. Новая сцена», г. Братислава |
| 1978 | Don Quijot «Дон Кихот» | Спектакль выпускников театрального факультета Высшей школы исполнительских искусств, г. Братислава |
| 1983 | Puškin «Пушкин» | Спектакль студентов театрального факультета Высшей школы исполнительских искусств, г. Братислава |
| 1984 | Zojkin byt «Зойкина квартира» | «Театр им. Андрея Багара», г. Нитра |
| 1987 | Útek «Бег» | «Театр Словацкого национального восстания», г. Мартин |
| 1988 | Psie srdce «Собачье сердце» | «Театр им. Андрея Багара», г. Нитра |
| 1989 | Purpurový ostrov «Багровый остров» | «Словацкий национальный театр. Новая сцена», г. Братислава |
| 1990 | Bratstvo tajných «Кабала святош» | «Государственный театр», г. Кошице |
| 1988 | Psie srdce «Собачье сердце» | «Театр им. Андрея Багара», г. Нитра |
| 2006 | Psie srdce «Собачье сердце» | «Театр Словацкого национального восстания», г. Мартин |
| 2013 | Majster a Margaréta «Мастер Маргарита» | «Театро Татро», г. Нитра |
| 2016 | Psie srdce «Собачье сердце» | «Театр им. Йонаша Заборского», г. Прешов |

Особенное внимание привлекли постановки булгаковских произведений «Зойкина квартира» (1984) и «Собачье сердце» (1988, 1990). Их режиссер Йозеф Беднарик (1947–2013) был одним из выдающихся режиссеров Словакии. Большой экспериментатор, он выводил на сцену актеров, кукол, певцов, танцоров, активно использовал музыку, различные спецэффекты (туман и пр.) в нескольких параллельных сюжетных линиях. Каждая инсценировка Беднарика становилась культурным событием, которого все и всегда с нетерпением ждали.

«Мастер и Маргарита» — словацкий спектакль в шатре

Сценические варианты сложной прозаической структуры романа «Мастер и Маргарита» вдохновляли многих русских и зарубежных режиссеров. При этом булгаковский текст воспринимался и интерпретировался по-разному (многие режиссеры сокращают роман, используя в спектаклях лишь его часть).

В 2013 г. состоялась первая словацкая инсценировка знаменитого романа. В Нитре независимая театральная труппа «Театро Татро» под руководством Ондreja Спишака показала полноценный, серьезный, впечатляющий и очень глубокий спектакль. Критики назвали его событием современной театральной жизни³. Словацкой труппе удалось в течение более трех часов (причем без антракта) не только показать на сцене все три сюжетные линии романа, но и представить перед зрителем квинтэссенцию булгаковских вопросов мира и не-мира, жизни и смерти, добра и зла, любви и ненависти. Как писал театральный критик Мирослав Баллай, О. Спишак смог расшифровать булгаковский ребус:

The director de facto resolved a significant rebus embedded in Bulgakov's novel: the metaphysical riddle on the present/non-present, existence / nonexistence — of Devil, God and death, on relativity of the world, and on its transcendental vision⁴ [Ballay 2015: 5].

³ Ср., например, рецензии: [Andrejčáková 2014; Ballay 2015; Juráni 2014; Данилова, эл. публ.]. О Булгакове-драматурге см. также: [Lindovská 2012].

⁴ Режиссер, в сущности, раскрыл важные вопросы, зашифрованные в булгаковском тексте: метафизические загадки существования / не-существования, наличия / не-наличия дьявола, Бога и смерти, а также относительность мира и его трансцендентального образа.

Режиссер действительно пластически раскрыл суть романа, используя целый спектр эмоций — комизм, сарказм, мистику и т. п. Баллай продолжает:

Spišák enjoyed violating the scenic illusion by changing various dimensions of acting expressions, which provided a broad spectrum of expressivity. He was quite obviously passing from the level of tragedy to one of naturalistic brutishness by way of alienated puppet techniques, theatrical properties, a scenic design full of action and dynamic changes, kinetic effects, anti-illusory means, such as the use of a timemachine. The effect of mysterious stranger Woland — as personification of evil on earth — was left rather implicit. It was thus able to evoke much more terrifying associations than it would have had it been portrayed by hyped-up roughness — even though this included expressiveness with clearly comical features⁵ [Ballay 2015: 7].

Спектакль очень сильный не только в идейном, но и в эмоциональном плане. Сам шатер (переносная, временная театральная сцена в палатке, где выступает бродячая театральная труппа) определяет карнавальную атмосферу (с небольшим количеством зрителей), когда все возможно и дозволено, все серьезно и очень реально. Актеры «Театро Татро» смогли показать свою специфическую актерскую школу и то, как может осуществляться контакт со зрителями, которые активно сопереживают сценическим событиям.

Словацкая постановка «Мастера и Маргариты» явилась достойной интерпретацией романа.

Наиболее популярным произведением Булгакова в Словакии является роман «Мастер и Маргарита» (издавался 5 раз), но в словацком театре огромной популярностью пользуется «несценичное» «Собачье сердце», которое ставили три разных режиссера — Йозеф Беднарик (2006), Додо Гомбар (2006) и Михал Нахлик (2016).

⁵ Спишаку прекрасно удалось менять атмосферу на сцене, чередуя разные манеры актерской игры и создавая таким образом широкий спектр выражений. Он легко строил тревожную атмосферу, используя суровых и отчужденных марионеток, сценические кулисы, различные горизонтально-вертикальные эффекты, антииллюзорные средства, такие как, например, машина времени. Образ таинственного иностранца Воланда — как представителя зла на земле — оставлен скорее неявным. Это вызвало более ужасающие ассоциации, чем изображение явной грубости, к тому же приобретающей комические черты.

Словацкое булгаковедение

В связи с переводами⁶ произведений Булгакова на словацкий язык и с появлением булгаковских спектаклей на словацких сценах в печати (в журналах и газетах) время от времени публиковались отклики, рецензии, комментарии разного характера и качества.

В ноябре 2005 г. в Нитре состоялась первая в Словакии булгаковская конференция под названием «Булгаков сегодня» [см.: Муранска 2006]. Она касалась проблем современного российского литературоведения, исследовательской рецепции; наиболее важная часть была посвящена Михаилу Булгакову. В ходе конференции прозвучали доклады информативного, сопоставительного характера, они были посвящены анализу стиля, языка, композиции произведений писателя. В сборнике, выпущенном по итогам конференции, находится анкета (общий вопрос — «Кем или чем для Вас является Булгаков?»), отвечая на которую, 10 современных словацких писателей выразили свое личное отношение к Булгакову. В конце сборника помещена библиография всех словацких изданий писателя и работ о нем.

В Словакии выпущены две монографии, касающиеся жизни и творчества Булгакова. Первая — «„Фантастическая трилогия“ Михаила Булгакова» [Muránska 2003] — посвящена генезису творчества писателя, его первым прозаическим произведениям и «фантастической трилогии» («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»). Этот этап булгаковского творчества, вместе с упомянутыми произведениями, воспринимается автором монографии как подготовка к роману «Мастер и Маргарита». В главе «Словацкая борьба за „фантастическую трилогию“» прослеживаются основные принципы встречи двух культур с точки зрения русского и словацкого понимания генологии (теории жанра), анализируются словацкие переводы булгаковских повестей.

Во второй монографии, «Роман Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита“» [Muránska 2005], это произведение анализируется в аспекте эстетико-антропологической концепции литературы, которую разрабатывают члены кафедры русистики философского факультета Университета им. Константина Философа в Нитре.

⁶ Обзор словацкого переводоведения см.: [Čejková, Kusá 2010].

Словацкий вариант романа «Мастер и Маргарита»

Первый перевод романа «Мастер и Маргарита» [Bulgakov 1973] на словацкий язык был сделан Магдой Такачовой на основе текста, опубликованного в СССР в журнале «Москва» (1966–1967). Так как роман «Мастер и Маргарита» является романом о Добре, которое распяли на кресте, и Зле, которому принадлежит абсолютная власть, возникали ассоциации с добром и злом в советской и словацкой повседневности (ссылка в ГУЛАГ, критика строя, Сталина и т. п.). Советская цензура устранила слова, выражения, предложения, абзацы, которые намекали на такие ассоциации. Как в русском⁷, так и в словацком тексте отсутствует приблизительно 1/7 часть авторской редакции романа. Приведем примеры изъятий «сомнительных» в тематическом отношении фрагментов.

Аресты в СССР:

Однажды в выходной день явился в квартиру милиционер, вызвал в переднюю второго жильца (фамилия которого утратилась) и сказал, что того просят на минутку зайти в отделение милиции в чем-то распечататься. **Жилец** приказал Анфисе, преданной и давней домашней работнице Анны Францевны, сказать, в случае если ему будут звонить, что он вернется через десять минут, и ушел вместе с корректным милиционером в белых перчатках. Но не вернулся он не только через десять минут, а вообще **никогда не вернулся**. Удивительнее всего то, что, очевидно, с ним вместе **исчез и милиционер** [Булгаков 2004-5: 177; выделено мной. — Н. М.].

Травля «несознательных» писателей в СССР:

Статьи не прекращались. Над первыми из них я **смеялся**. Но чем больше их появлялось, тем более менялось мое отношение к ним. Второй стадией была стадия **удивления**. Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон. Мне все казалось, — и я не мог от этого отделаться, — что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим. А затем, представьте себе, наступила третья стадия — **страха** [Булгаков 2004-5: 257; выделено мной. — Н. М.].

⁷ Сравниваем на основе издания, выпущенного в Германии [Булгаков 1969].

На бал к Сатане приходят самые значительные и жестокие представители своих эпох: Кесарь, Калигула, Мессалина, Малюта Скуратов — со своими лакеями. Это образ сталинской эпохи. Описание бала, 17 страниц, после обработки советской цензуры стало короче на 106 строк.

После Великого бала в романе стоит глава «Извлечение Мастера», причем с 28 страниц исчезло 185 строк — описания членов свиты, то есть мистические реалии, а также автобиографические части:

— У меня больше нет никаких мечтаний, и вдохновения тоже нет, — ответил мастер, — ничто меня вокруг не интересует, кроме нее, — он опять положил руку на голову Маргариты, — **меня сломали**, мне скучно, и я хочу в подвал [Булгаков 2004-5: 425; выделено мной. — Н. М.].

Таким образом, роман, написанный на 445 страницах, сократили на 70 (!) страниц. Почти не существует главы, которой не коснулась бы цензура (больше всего она проявилась в главе 15 — «Сон Никанора Ивановича»).

Первые словацкие переводы романа были сделаны на основе цензурного издания, и этот факт надо учитывать при анализе произведения, так как наши суждения могут быть деформированы неполнотой версии романа.

В 2002 г. Такачова переработала и дополнила свой перевод «Мастера и Маргариты». Она пыталась перекодировать эстетическую сущность оригинала и хорошо справилась с этой задачей. Определив три стилистических пласта романа (патетико-сакральный, связанный с Понтием Пилатом; трагико-мистериальный, связанный с Мастером и Маргаритой; феерично-карнавальным, продиктованный Воландом и его свитой), которые создают специфическую эмоционально-булгаковскую эстетическую оптику, Такачова достаточно адекватно передала концептуально важные семантические, модальные, ритмико-интонационные и эмоциональные моменты романа:

Сравним:

В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат [Булгаков 2004-5: 111].

V bielom plášti so šarlátovou podšívku šúchavým jazdeckým krokom vyšiel včasráno štrnásteho dňa jarného mesiaca nisana na krytú kolonádu

medzi dvoma krídlami paláca Herodesa Veľkého miestodržiteľ Judska Pontský Pilát [Bulgakov 2002: 22].

Переводчик сохранил патетико-сакральную модальность, заданную прежде всего стилистической инверсией (подлежащее в конце предложения) или семантической тавтологией (месяц нисан — mesiac nisan).

Словацкий перевод является адекватным, хорошо читается и воспринимается и будет успешно выполнять в Словакии свою «миссию».

«Мастер и Маргарита» является романом полифоническим, многоплановым, карнавальным, он скрывает ассоциации, аналогии, подтексты, нюансы разных уровней и смыслов. Перевести такое произведение на другой язык почти невозможно — приходится бороться как с объективными («непереводимое» в тексте), так и с субъективными препятствиями.

Цель нашего анализа — раскрыть возможности улучшения перевода романа на словацкий язык (возможно, и на другие языки). Начнем со сравнения микроэлементов текста, переходя к более сложным сегментам (вплоть до уровня структуры) булгаковского текста.

Предсемантические элементы художественного текста

Под предсемантическими элементами художественного текста имеем в виду его оформление, то есть графическое, визуальное членение на абзацы, употребление кавычек, тире, многоточий, дефисов и т. д.

Термин «абзац» обозначает «часть текста, связанную смысловым единством и выделенную отступом первой строчки» [Vlašín 1997: 257]. Абзац является пределом, ограничивающим начало и конец высказывания, выражая континуальность или дисконтинуальность. Автор строит свой текст, создавая эстетико-художественную реальность из абзацев — «кирпичей». Булгаков не был сторонником «потока сознания», «кирпичи» в его текстах строго функциональны.

Что касается абзацного членения, оригинал романа «Мастер и Маргарита» и словацкий перевод во многих местах различаются.

Сравним членение текста в главе «Понтий Пилат»:

| <u>Оригинал</u> | | <u>Словацкий перевод</u> |
|-----------------|---|--------------------------|
| 1 абзац | → | 3 абзаца |
| 2 абзаца | → | 1 абзац |
| 1 абзац | → | 2 абзаца |
| 2 абзаца | → | 4 абзаца и т. д. |

[Булгаков 2004-5: 111–138; Bulgakov 2002: 22–42].

При замене или удалении абзаца меняется психологическая реакция читателя. Собственно говоря, впечатление от взаиморасположения элементов текста мы можем называть эстетической реакцией. Ее стоит четко отличать от реакции на фактические сведения, которые также могут быть весьма значимы и эмоционально насыщены.

Если абзац не является только графической формой текста, а выполняет эстетическую функцию, выступает как смысловое единство, возникает вопрос: что для восприятия текста в двух разных языковых средах означает одно взаиморасположение элементов текста (абзацев) в оригинале и другое — в переводе?

Кавычки являются парным знаком препинания, выделяющим в тексте прямую речь. При отсутствии кавычек прямая речь героя совпадет, сольется с речью нарратора, автора, рассказчика. Должен ли переводчик соблюдать кавычки?

Например, в главе «Явление героя» Маргарита говорит Мастеру: «Я тебя вылечу, вылечу» [Булгаков 2004-5: 259; Bulgakov 2002: 143], однако графическое выделение прямой речи в оригинале переводчик не сохранил (совсем отсутствует в словацком языке), то есть в словацком переводе высказывание принадлежит рассказчику.

В главе «Раздвоение Ивана» [Булгаков 2004-5: 222–223; Bulgakov 2002: 112] в русском тексте четыре раза употреблены кавычки (прямая речь), которых в переводе не находим; таким образом, высказывания героя в словацком переводе вновь принадлежат рассказчику.

Итак, несоблюдение Пунктуации при переводе может привести к неадекватному, даже неправильному переводу.

Семантическая эквивалентность

Чтобы адекватно перевести художественный текст, переводчик должен владеть исходным и целевым языками на очень высоком уровне. Таково одно из основных требований переводоведения. С этой точки зрения словацкий перевод романа «Мастер и Маргарита» выполнен

почти безупречно. Но все-таки слово «почти» сигнализирует о неких проблемах.

Например:

Оригинал: кровавый подбой → Перевод (+ подстрочник из словацкого):
 šarlátová podšívka (красный подбой)
 [Булгаков 2004-5: 450; Bulgakov 2002: 134].

«Кровавый подбой», кроваво-красный — это кровь, которая на вечные времена останется на руках Понтия Пилата. В переводе оба слова — кровавый и красный — переданы лишь как «красный», сигнификативность этих цветов не различается.

ответил прокуратор → ubezpečil (убедил прокуратор)
 нехорошая квартира → prekliaty byt (проклятая квартира)
 [Булгаков 2004-5: 126, 175; Bulgakov 2002: 32, 74].

«Проклятая квартира» (в оригинале — «нехорошая») усиливает выразительность и эмоциональность перевода, так же как и словацкий глагол «убедил» вместо русского «ответил».

московское народонаселение изменилось → Moskva sa zmenila (Москва переменялась)
 [Булгаков 2004-5: 230; Bulgakov 2002: 118].

Перед нами неадекватный, редуцированный перевод.

явление героя → príchod hrdinu (приход героя)
 [Булгаков 2004-5: 242; Bulgakov 2002: 129].

«Явление» ассоциируется с чем-то метафизическим, словацкое «приход» эту коннотацию устраняет.

человек невежественный → nemá vysokú školu (без высшего образования)
 [Булгаков 2004-5: 246; Bulgakov 2002: 132].

«Невежественный» значит не только необразованный, но и чудной, странный, нелепый, малокультурный, малосведущий.

впал в забытье → stratil vedomie (потерял сознание)
 [Булгаков 2004-5: 297; Bulgakov 2002: 173].

Выражения «впал в забытьё» и «потерял сознание» обозначают неодинаковые психические состояния.

Проблемным может быть и перевод глаголов совершенного и несовершенного вида. М. Штур в своей статье рассматривает употребление совершенного и несовершенного вида в славянских и романских языках и приходит к заключению, что вид в этих языках существует, но как грамматическую категорию Штур признает его лишь «для языков славянских, что можно считать довольно интересным как для семантического значения, так и для изучения языков и для переводоведения вообще (на практике и в теории)» [Štúr 2009: 71–82].

Мастер не хочет, чтобы Маргарита жертвовала собой:

«Я не хочу, чтобы ты **погибала** вместе со мной» → «Nechcem, aby si zahynula (**погибла**) spolu so mnou».

Маргарита его обнимает и отвечает:

«Я **погибаю** вместе с тобой» → «Chcem zahynúť (**хочу погибнуть**) spolu s tebou».

[Булгаков 2004-5: 260; Bulgakov 2002: 143].

В этой части романа герои не хотят умирать, хотят жить, любить и бороться за свое счастье (особенно Маргарита). Мастер не хочет, чтобы его возлюбленная жила недостойно, а свою жизнь видит как постепенное умирание. Вопреки этому Маргарита тоже выбирает для себя «жизнь-умирание» — «погибание», но не гибель.

На семантическом уровне словацкий перевод адекватен, но о некоторых синонимических рядах можно было бы поспорить. Абсолютно неверным кажется нам, например, перевод разговора Понтия Пилата с Афранием об Иуде. Понтий Пилат — прокуратор Иудеи, Афраний — представитель тайной стражи. Служебная иерархия требует обращения на «вы». В оригинале они на «вы», но в переводе — на «ты» (!):

«Но ничего не услышите, пока не сядете и не выпьете вина». → «Neročuješ nič, kým si neľahneš a nenapiješ sa vína». (Ничего не услышишь, пока не ляжешь (?) и не выпьешь вина).

| <u>Оригинал</u> | → | <u>Перевод</u> |
|---------------------------------|---|---|
| Вы сами установили... | → | Ты sám si konštatoval... ..Ты... |
| Под вашим начальством... | → | Pri tvojom dvore... ..твоем... |
| Даже вы ... | → | Dokonca ani tyты... |

| | | |
|-------------------------|---|-----------------------------------|
| Я прошу вас ... | → | Žiadam Ľa тебя... |
| Говорю я вам ... | → | Vravím ti тебе... |
| Я вам должен... | → | Som ti dlžný... .. тебе... |

[Булгаков 2004-5: 432–443; Bulgakov 2002: 284–294
(выделено мной — Н. М.).]

Прокуратор и простой солдат разговаривают на «ты», как равноценные партнеры, — такая деиерархизация, фамильярность, по нашему мнению, недопустима.

В главе «Сон Никанора Ивановича» (фамилия героя — Босой) Булгаков описывает театральность, неестественность жизни [Булгаков 2004-5: 273–286].

Всемогущий следователь выслушивает Никанора Ивановича, обращается к нему по имени и отчеству. На первых пяти страницах этой главы имя и отчество Никанора Ивановича прозвучат 44 раза, фамилия «Босой» — три раза. В словацком переводе персонаж 24 раза назван Никанором Ивановичем, а 20 раз имя собственное заменено на «наш герой», «наш председатель», «он», «его», «преступник» или только на глагольную форму, например, (он) «ревел», «уснул» и т. п. [Bulgakov 2002: 155–165].

Употребление следователем имени и отчества создает атмосферу, с одной стороны, достойного обращения к Никанору Ивановичу, но вместе с тем — иронического, даже презрительного к нему отношения. Возникает напряжение между внешним событием и сущностью, которое является одним из основных идейных линий всего романа.

В оригинале обращение «Никанор Иванович» выполняет функцию лейтмотива (создает модальную, эмоциональную, даже ритуальную атмосферу). В переводе семантические варианты выполняют только сюжетную функцию. Надо сказать, что при переводе снижается семантический уровень текста, теряются закодированные в нем глубинные слои информации.

Перевод как встреча культур

В начале романа говорится: «В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан <...> первый из них — приблизительно сорокалетний...» В словацком переводе персонаж *сорокалетний*, а не *приблизительно сорокалетний*. Далее:

«...был маленького роста, темноволос, упитан, лыс...» → «...bol nízky, zavalitý brunet s plešinkou...»

[Булгаков 2004-5: 97; Bulgakov 2002: 11].

В словацком переводе он «низкий, полноватый брюнет с лысиной». В оригинале краткие формы «темноволос, упитан, лыс» вызывают ассоциации с ритмом необходимости, в словацком же переводе имена прилагательные создают атмосферу обыкновенности, повседневности и спокойствия.

Наш микроанализ начала романа показывает, что в процессе перевода встретились две самостоятельные языковые и модальные стилистические концепции, две культуры, которые очень близки, но имеют свою специфику. Можно констатировать, что перевод «Мастера и Маргариты» на словацкий язык является достойным и художественно выдержанным эстетическим продуктом, хотя, возможно, в известной мере подавляет полифоничность, иконичность, диффузность, мистериальность трех стилистических пластов романа. Это видно при сопоставлении конкретных семантических, стилистических эквивалентов, некоторых редуций (сокращений) или расширений текста, равно как и смысловых трансформаций, сдвигов перевода в сравнении с оригиналом. Иконическую выразительность оригинала перевод продвигает в более трезвую, рационально-прагматическую плоскость. Более глубокое сопоставление оригинала и перевода может помочь ответить на вопрос, насколько эти трансформации, субституции и модификации обусловлены иными социокультурными, психологическими и языковыми идиолектами и контекстом, в какой мере различия между оригиналом и переводом являются результатом встречи двух культур, а в какой обусловлены личностью переводчика (его психологическими, эстетическими и другими установками). «Перевод художественного текста является не только переводом слов и стилистических конфигураций, но и интерпретацией, декодировкой художественного текста для другой языковой культуры <...> переводчик является декодером» [Dekanová 2006: 130].

Как бы то ни было, деятельность по переводу «Мастера и Маргариты» в Словакии продолжается, над ним работают специалисты, принадлежащие к разным переводческим системам, имеющие новую концепцию мира, человека и искусства. Булгаковский роман — сложная, полифоническая художественная структура, звучание которой будет

в значительной степени меняться в зависимости от того, кто, где и как будет к ней прислушиваться.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1962 — *Булгаков М. А.* Жизнь господина де Мольера. М., 1962.
- Булгаков 1969 — *Булгаков М.* Мастер и Маргарита. Франкфурт-на-Майне, 1969.
- Булгаков 2004 — *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 2004. Т. 5.
- Данилова, эл. публ. — *Данилова Е.* Театро Татро, bravo! // Электронный ресурс «Областная газета „Заря“». Режим доступа: <http://www.zarya.by/event/message/view/509>
- Муранска 2012 — *Муранска М.* Михаил Булгаков в словацком восприятии // Михаил Булгаков, его время и мы. Краков, 2012.
- Andrejčáková 2014 — *Andrejčáková E.* Majster a Margaréta // TV oko. 2014. № 48.
- Ballay 2015 — *Ballay M.* Majster a Margaréta in Teatro Tatro, Slovakia // Электронный ресурс «European Stages». Режим доступа: <http://europeanstages.org/2015/06/25/majster-a-margareta-in-teatro-tatro-slovakia/>
- Bulgakov 1963 — *Bulgakov M.* Moliér. Bratislava, 1963.
- Bulgakov 1973 — *Bulgakov M.* Majster a Margaréta. Bratislava, 1973.
- Bulgakov 2002 — *Bulgakov M.* Majster a Margaréta. Bratislava, 2002.
- Čejková, Kusá 2010 — *Čejková V., Kusá M.* Slovenské myslenie o preklade / Slovak Thinking on Translation 1970–2009. Bratislava, 2010.
- Dekanová 2006 — *Dekanová E.* Problémy jazykového kódu a jeho dekodovania (M. Bulgakov — Psie srdce) // Bulgakov a dnešok / Под ред. Н. Муранской // Nitra, 2006.
- Juráni 2014 — *Juráni M.* Temný výlet za hranice reality. *Bulgakov M.*: Majster a Margaréta. Teatro Tatro, Cabaj-Čápor // kôd. 2014. № 9.
- Lindovská 2012 — *Lindovská N.* Od Antona Čechova po Michaila Čechova: pohľady do dejín ruského divadla a drámy: A. Čechov, K. Stanislavskij, V. Nemirovič-Dančenko, V. Mejerchoľd, A. Blok, V. Ivanov, A. Tairov, M. Bulgakov, V. Majakovskij, S. Ejzenštejn, J. Vachtangov, M. Čechov. Bratislava, 2012.
- Muránska 2003 — *Muránska N.* «Fantastická trilógia» M. Bulgakova. Nitra, 2003.
- Muránska 2005 — *Muránska N.* Román M. Bulgakova «Majster a Margaréta». Nitra, 2005.
- Muránska 2006 — Bulgakov a dnešok / Под ред. Н. Муранской. Nitra, 2006.
- Štúr 2009 — *Štúr M.* Aspecto y aspectualidad en el español y en las lenguas eslavas // ACTAS: XIII Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia. Bratislava, 2009.
- Vlašín 1997 — *Vlašín Š.* Slovník literární teorie. Praha, 1997.

И. А. Герчикова
(Москва)

Михаил Булгаков на чешской сцене

Русскую литературу и культуру в Чехии традиционно хорошо знают и изучают, ее знали и ценили раньше, огромный интерес есть к ней и сегодня. По словам русиста Владимира Сватоня (род. 1931), одного из ведущих чешских литературоведов, профессора Карлова университета, было три традиции восприятия русской литературы. Первая традиция связана со славянофилами, национальным Возрождением, с представлением, что русские — просто могучая защита от всех славянских народов. Вторая традиция шла от Т. Г. Масарика, она относилась критически к царскому самодержавию, к остаткам крепостного права, к бедности деревенского населения и т. д. Но она была пронизана просветительским духом, верой в то, что Россия просто постепенно станет таким же государством, как просвещенные европейские государства Западной Европы. И третья традиция — она самая живая — это усвоение искусства русского модернизма и авангарда. Здесь отношения были очень тесные. Русская эмиграция, которая поселялась в Праге, приносила много сведений о русской культуре, изобразительном искусстве, литературе, поэзии, поэтике [см.: Сватонь, эл. публ.].

Известные литературоведы Роман Якобсон, Альфред Бем поддерживали живые отношения с чешской культурной общественностью, русские эмигранты много сделали для знакомства с русской культурой, ее самыми интересными явлениями.

Имя Булгакова в Чехии появилось впервые в 1927 г. в статье «Русский обзор» («Ruský přehled»), автором была как раз русская эмигрантка Надежда Мельникова-Папоушкова, поместившая свои заметки в жур-

нал «Рассуждения Авентина» (журнал выходил в Праге в 1925–1934 гг. и информировал о культурной жизни в Чехии и за рубежом). Первой постановкой Булгакова в Чехии стала драма «Дни Турбиных», пьеса с драматичной, но очень интересной судьбой. Ни одно из булгаковских произведений при жизни автора не получило ни столь широкой известности, ни признания публики. Пьесу с огромным энтузиазмом восприняли белоэмигранты. Уже в 1927–1928 гг., когда за границей мало что знали о Булгакове и его романе «Белая гвардия» (хотя в 1927 г. роман вышел на русском языке в Риге и в Париже, а «Дни Турбиных» на немецком были изданы в Германии), текст пьесы переписывался от руки. Во многих центрах сосредоточения русской эмиграции — Берлине, Париже, Белграде — «Дни Турбиных» были поставлены русскими эмигрантскими театрами и самостоятельными коллективами. Праге тоже было близко то, что писал Булгаков.

По результатам исследований, на сегодняшний день существует 493 перевода произведений Булгакова на 37 языков мира. Чехи внесли значительный вклад. Первым чешским переводом Булгакова стал роман «Белая гвардия», вышедший в Праге в 1928 г., переводчицей была Людмила Вороновска-Мелихарова. В том же году появился перевод «Белой гвардии» Винченца Червинки (1877–1942), о котором надо сказать особо. Червинка первым перевел на чешский язык Л. Андреева, А. Аверченко, И. Бунина, В. Немировича-Данченко и других русских авторов, именно он ввел в чешский язык русские слова *bezprizorný*, *kulak*, *kerenština*. Червинка вообще больше всех сделал для популяризации Булгакова, работая в газете «Народни листы» и регулярно публикуя обзоры русской литературы под названием «Русские листки» («Ruské listy»). С 1919 по 1932 г. Червинка в издательстве «Отто» осуществил публикацию серии «Русская библиотека». Еще один перевод Булгакова, вышедший в 1929 г. («Роковые яйца»), сделала Камила Значковска-Нойманнова.

На чешском языке в 1930 г. появляются две постановки — «Белой гвардии» и «Зойкиной квартиры». В прессе того времени больше писали о «Белой гвардии», поставленной в 1933 г. в пражском театре «На Виноградех» (19 показов, режиссер Ян Бор), которая была принята очень хорошо. За основу был взят перевод Червинки. Рецензенты отмечали, что Булгаков следует традиции Чехова (а надо сказать, что Чехов был для чешского театра ключевым автором XX в.). В основном негативно оценил и пьесу, и постановку Ю. Фучик в статье «Белая гвардия», опу-

бликованной в газете «Гало новины» («Halo noviny») 8 ноября 1933 г. Он с уважением говорит о Булгакове, подробно описывает непростую судьбу романа и пьесы в СССР, отмечает, что в первой редакции «Белой гвардии» был важен контраст трагизма и гротеска, в постановке же Бора акцентирован не трагический накал, а элемент гротесковости [см.: Fučík 1956: 412]. Был и сугубо отрицательный отзыв — скорее не о постановке, а о Булгакове вообще: Мирослав Рутте в газете «Народни листы» утверждал, что пьеса привязана к своему времени, это документ эпохи, но никак не художественное произведение [см.: Rutte 1933: 45].

Первая премьера «Зойкиной квартиры» за рубежом состоялась в 1929 г. в Латвии (рижский Театр русской драмы) при содействии советского посла А. И. Свицерского. В Чехословакии Национальный театр города Брно (с 1931 г. он назывался «Земский театр», сцена «На Вевержи») представил 13 ноября 1934 г. премьеру «Зойкиной квартиры» под названием «Квартира пани Зои» («Byt paní Zoe»), последний раз спектакль был сыгран 23 февраля 1935 г. Перевод сделал в 1933 г. малоизвестный Ян Пеликан. Интересно, что на французский язык пьеса была переведена только в 1935 г. (переводчицей выступила актриса и режиссер М. Рейнгардт), а в мае того же года советский литератор Э. Л. Жуховицкий и секретарь посольства США в Москве Ч. Боолен перевели ее на английский. Так что чехи сделали это раньше. Режиссером постановки в Брно был Йозеф Скршиван (1902–1942) при участии директора театра Вацлава Йиржиковского (1891–1942). Йиржиковский часто вводил в репертуар пьесы славянских, прежде всего русских авторов (В. Шкваркина, В. Катаева, А. Афиногенова). В частности, поэтому деятельность театра казалась немцам в период протектората особо опасной. Кроме того, как утверждали оккупанты, театр стал прибежищем для лиц еврейской национальности. Йиржиковский имел возможность уехать из Чехии, но отказался покинуть родину. 12 ноября 1941 г. театр был закрыт, Йиржиковский и Скршиван были арестованы гестапо и погибли в Освенциме в 1942 г. Спектакль по пьесе Булгакова шел в Брно всего три месяца и, видимо, был принят не очень хорошо. Во всяком случае, если судить по единственной рецензии, обнаруженной К. Лготовой в газете «Народни политика» («Národní politika») от 16 ноября 1934 г.) Говоря о пьесе, рецензент утверждал, что в ней есть вещи, вызывающие отвращение, удивление, но нет ничего веселого и забавного, и укорял Булгакова за то, что он не вложил в пьесу никакой идеи,

не наполнил ее ни трагикой, ни нравоучительностью [см.: Lhotová, эл. публ.]. «Зойкина квартира» не была в Чехии самой популярной в те годы пьесой, но тем не менее к ней обращались некоторые театры. Волна интереса поднялась в 1980-х гг. В 1984 г. комедия была поставлена в Драматической студии города Усти над Лабем, в 1985 г. — в сатирическом театре «Вечерний Брно» (режиссер Йозеф Моравек). В Восточночешском театре города Пардубице «Зойкину квартиру» впервые поставили осенью 1989 г. — режиссером был Юрай Деак, нынешний художественный руководитель театра «На Виноградех». А через много лет комедия вернулась в этот театр — премьера спектакля, поставленного Янушем Климшей, состоялась 14 июня 2014 г. Хорошо известна постановка 1998 г. в пражском театре «Диск», осуществленная Сергеем Федотовым (род. 1961). Жанр «Зойкиной квартиры» сам Булгаков обозначил довольно необычно: трагическая буффонада. Спектакль Федотова, по его словам, полностью соответствовал такому определению. Режиссер против модернизации классики и всегда ставит классические произведения в стиле русского психологического театра. Для Федотова «Зойкина квартира» — пьеса потрясающе смешная, но одновременно страшная история [см.: Тух, эл. публ.]. И в финале зрители были шокированы, поскольку спектакль заканчивался очень неожиданно и трагически.

Если вернуться к истории, в военные и послевоенные годы вплоть до конца 1950-х гг. Булгакова на чешской сцене не было — лишь в 1940 г. в прессе появилось сообщение о его смерти. В некрологе, автором которого был В. Червинка, говорилось о том, что благодаря «Белой гвардии» Булгаков стал известен в Чехии, упоминалось о его непростой литературной судьбе, об оказывавшемся на него давлении и травле со стороны критиков. Червинка называет русского автора мужественным борцом, единственным из советских писателей творившим вопреки всему и сохранившим внутреннюю свободу [см.: Šervinka 1940: 3].

В послевоенной социалистической Чехословакии ставились пьесы, которые отражали проходящие в стране социальные процессы, в соответствии с теорией «бесконфликтности»: в обществе может быть только борьба «хорошего» с «отличным», искусство не отражает истинную жизнь, а лишь лакирует действительность. Булгакову там места не находилось. Зато выходят переводы его произведений: были изданы «Дни Турбиных» (1957, переводчик Франтишек Шец), «Бег» (1963) и «Багровый остров» (1967, переводчик Сергей Махонин).

С середины 1950-х гг. как в СССР, так и в Чехословакии идут процессы внутреннего оздоровления. Происходит обновление и в области культуры. Театр стремится к преодолению разрыва между жизнью и сценой, правдивому отображению явлений действительности, высоте и разнообразию эстетических поисков, очищению от догматизма и канонизации. Симптоматичной постановкой этого периода стал спектакль «Бег». При жизни автора пьеса не была поставлена, что было для Булгакова почти катастрофой. Премьера «Бега» состоялась только в 1957 г. в Сталинграде. Пьеса почти не имеет сценической истории: семь более-менее известных постановок за 87 лет — это совсем мало. В Чехии «Бег» поставили в 1959 г. в пражском Камерном театре. Это была лучшая режиссерская работа Мирослава Махачека (1922–1991) с великолепным актером Рудольфом Грушинским в роли генерала Хлудова. Режиссер и сценарист Э. Турновский отметил, что театр «открыл для современной сцены большого советского драматурга, а режиссер удачно преподнес особенный булгаковский текст» [Turnovský 1959: 4]. Главный переводчик Булгакова Алена Моравкова считает, что это была лучшая инсценировка «Бега» из всех существовавших в Чехии и она разительно отличалась от схематичных пьес того времени. Но, несмотря на высокий уровень, стиливую чистоту постановки, она не снискала популярности у зрителей (спектакль был сыгран только 23 раза) — возможно, из-за того, что коммунистическая газета «Руде право» отозвалась о ней весьма одобрительно. Хотя О. Ота, режиссер и бывший директор пражских театров, полагает, что чешский зритель был пресыщен советской драматургией [см.: Ота 1993: 309]. По мнению критика И. Гаека, «Дни Турбиных» были бы более приемлемы для чешских зрителей, нежели «Бег», поскольку в «Турбиных» есть социально-политический аспект, а в «Беге» доминируют этико-психологические проблемы [Hájek 1959: 6].

Период 1956–1970 гг. в Чехии характеризовался чередованием «оттепели» и «заморозков». Режим то лояльно относился к выходящим переводам, постановкам, то вновь закручивал гайки.

С середины 1960-х гг. интерес к Булгакову заметно растет; это время в Чехословакии было просто наполнено его произведениями. В 1967 г. пьеса «Бег» зазвучала по радио; радиопостановку по переводу С. Махонина подготовил Э. Турновский (спустя десятилетия, в 2011 г., «Бег» вновь прозвучит в эфире радиостанции «Влтава»). В 1968 г. в театре «Дивadlo АБЦ» состоялась премьера еще одной булгаковской пьесы —

«Багровый остров». В рецензиях эта постановка называлась наступлением на догматизм, очищением классики от расхожих сценических штампов. В 1969 г. на экраны Чехословакии выходит телепостановка «Жизнь господина де Мольера».

В 1966 г. появился сделанный А. Моравковой (род. 1933) первый перевод булгаковского романа «Записки покойника» («Театральный роман»). В течение почти 45 лет Моравкова являлась «придворной», как ее называли, основной переводчицей прозы Булгакова и автором посвященных ему литературоведческих работ. В частности, это фундаментальная монография «Крестный путь Михаила Булгакова». Моравкова рассказывает, что, когда она училась на отделении русистики в Карловом университете, Булгаков был в Чехословакии практически неизвестен. Однако в 1957 г. в Праге гастролировал МХАТ, и она работала с актерами в качестве переводчика. МХАТ привез спектакли «Три сестры» и «Мертвые души». Автор инсценировки «Мертвых душ» не был указан в программке, и от актера Михаила Яншина Моравкова впервые услышала имя Булгакова, который и стал ее судьбой. В 1960 г. Моравкова познакомилась с вдовой писателя Еленой Сергеевной и переписывалась с нею до конца ее жизни (1970). Это была большая дружба. Елена Сергеевна два раза приезжала в Карловы Вары на лечение, они встречались.

Итак, в 1966 г. вышли «Записки покойника» в чешском переводе. Тогда же в СССР в двух номерах журнала «Москва» впервые увидел свет роман «Мастер и Маргарита» (Моравкова в интервью ошибочно называет «Новый мир» [см.: Се́čkař 2011: 37]). Переводчица стала активно работать над текстом, но дело продвигалось медленно, надо было ждать русского издания — ведь благодаря Елене Сергеевне Моравкова могла переводить прямо по рукописи, не дожидаясь официального издания в СССР. Ее перевод вышел в 1969 г., и, по словам Моравковой, это было первое полное издание «Мастера и Маргариты» в странах Восточной Европы [см.: Се́čkař 2011: 38].

«Монополия» Алены Моравковой на Булгакова с 60-х гг. была нарушена несколько раз. Сначала появился сделанный Яной Клусаковой чешский перевод инсценировки Александра Червинского, вышедший в 1988 г. в пражском издательстве «Ди́лия» под названием «Собачье сердце. Драматизация» [Bulgakov Červinskij 1988]. Драматург и сценарист Червинский в своей интерпретации Булгакова размышлял на тему не только «Собачьего сердца», но и всего творчества писателя, у него

присутствовали мотивы и «Роковых яиц», и «Мастера и Маргариты». Собственно повесть Булгакова «Собачье сердце» вышла в конце 1989 г. в переводе Людмилы Душковой, а в начале 1990 г. с разницей в месяц появился перевод «Собачьего сердца» Моравковой. Из-за Булгакова в Чехословакии возникла своеобразная конкуренция. В 2005 г. вышел еще один перевод «Мастера и Маргариты», Либора Дворжака, в 2010 г. новый перевод «Собачьего сердца», Милана Дворжака.

Вообще выход книг Булгакова массовым тиражом, как рассказывает, например, знаменитый чешский бард Яромир Ногавица, являлся для чехов большим событием и для многих становился откровением. Булгаковские произведения в чешских переводах в 1970-х гг. разительно отличались от того, что в угоду официальной линии показывали по телевизору, на сцене, на концертных площадках — «из Советского Союза ведь приезжали деятели совсем другого пошиба, на что просто нельзя было порой смотреть» [Вашкова, эл. публ.].

В 1970-х гг. уже не появлялось новых булгаковских произведений; в основном все они были переведены, но знакомство с ними стало более массовым — благодаря теле- и радиопостановкам пьес: это были «Последние дни» (по пьесе «Александр Пушкин») и «Дни Турбиных». Была также попытка пражского театра «На окраин» (коллектив работал с 1972 по 1987 г. на Малой Стране) в 1978 г., практически сразу после Театра на Таганке, инсценировать роман «Мастер и Маргарита». Пьеса под названием «Маэстро!» режиссера Сватоплука Вальы шла в Праге совсем недолго и была запрещена, но эта смелая попытка обращения к Булгакову в годы «нормализации», несомненно, заслуживает упоминания [см.: Janoušek 2012: 455]. Новые, неизвестные чешскому зрителю, булгаковские пьесы появились на сцене в самом конце 1980-х гг. В 1988 г. в театре Й. К. Тыла в Плзени впервые показали «Адама и Еву», а в 1989 г. в Национальном театре Брно — «Собачье сердце». Отклики на спектакль «Адам и Ева» были достаточно негативными, отмечалось неприятие и непонимание спектакля публикой. Напротив, «Собачье сердце» в преддверии «бархатной революции» принималось зрителями как пророческое видение приближающегося распада тоталитарной системы, порождающей шариковых, как история общества, развивающегося по абсурдным законам.

В 1979 г. вышла на чешском языке «Жизнь господина де Мольера», и 9 января 1980 г. в театре «На Забрадли» состоялась премьера «Кабалы святош». Критика отметила, что Булгаков показал Мольера как

человека из плоти и крови, любящего жизнь, но также с его ошибками, ненавистью к фальши, лицемерию и унижению. И в XXI в. «Мольер» продолжает присутствовать в репертуаре чешских театров. Например, труппа брненского Национального театра предложила в 2003 г. свою сценическую версию пьесы, которую, однако, критика посчитала неудавшимся постмодернистским экспериментом. Режиссер Зденек Плахи попытался скомбинировать все театральные жанры в симфонической инсценировке — здесь и драма, и балет, и оперные арии. В результате вместо мультижанрового театра получился некий странный гибрид.

В 2006 г. в пражском «Театре в Длоуге» состоялась премьера спектакля «Мольер» в постановке С. Федотова. Его главной темой стала борьба за творческую свободу и независимость, столкновение художника с властью. Булгаков находил много сходных моментов между жизнью Мольера и своей собственной. Федотов также увидел в пьесе параллели со своим личным опытом [см.: Toufar 2006: 6]. Это был уже пятнадцатый спектакль, над которым российский режиссер работал в Чехии, и, по его словам, «Мольер» — его любимая пьеса. Федотов — заслуженный артист России, создатель и художественный руководитель пермского театра «У моста», лауреат Национальной премии Чехии, был удостоен Главной премии «За лучшую постановку 2003 года», когда в остравском Театре камерной сцены «Арена» поставил спектакль «Собачье сердце». Он был признан лучшим режиссером Чехии и стал первым в истории Национальной премии иностранцем, удостоенным этой высшей награды. В марте 2006 г. министр культуры Чехии вручил Федотову приз газеты «Пражские новости» за особый вклад в чешскую культуру. Его постановки получили более двадцати Гран-при международных фестивалей. Для Федотова Булгаков — один из любимых авторов, его энергетический двигатель, от которого режиссер черпает энергию. В списке Федотова свыше двадцати постановок булгаковских произведений в разных странах.

Самым популярным в чешских театрах произведением является, конечно, «Мастер и Маргарита». Как уже отмечалось, существует два перевода романа — Алены Моравковой и Либора Дворжака. Ряд чешских литературоведов считает, что, к примеру, иерусалимская часть сделана у Моравковой объемнее, но перевод, сделанный Дворжаком, более современен. В основу дубляжа российского фильма В. Бортко, вышедшего в Чехии в 2010 г., лег перевод Дворжака. Если не считать недолго продержавшейся постановки театра «На окраине» 1978 г. и великолепно-

ной радиопостановки 1987 г. (режиссер Иржи Горшчичка, в спектакле приняли участие лучшие чешские актеры: Милош Копецкий — Воланд; Эдуард Цупак — Пилат; Ладислав Фрай — Мастер; Гелена Фридрихова — Маргарита), спектакль «Мастер и Маргарита» появился на чешской сцене за несколько месяцев до «бархатной революции», в мае 1989 г. в театре «На Виноградех» (режиссер Ярослав Дудек). Затем в 1998 г. — в театре Клипперы города Градец Кралове (режиссер С. Федотов), в 1999 г. — в пражском Национальном театре (режиссер Оксана Милешкина-Смилкова), в 2001 г. — в театре Мнестске дивадло города Брно (режиссер Зденек Чернин), в 2005 г. — в театре Мнестске дивадло города Злин (режиссер Додо Гомбар), в 2007 г. — в Восточночешском театре города Пардубице (режиссер Виктор Полесны). В 2010 г. было сразу две постановки: в Пражской консерватории (режиссер Ян Новотны) и театре «Гуса на провазку» города Брно (режиссер Владимир Моравек). И это еще не все постановки.

Немного подробнее о постановках «Мастера и Маргариты», осуществленных в Чехии русскими режиссерами С. Федотовым и О. Милешкиной. Постановка Федотова была не первой в Чехии, однако такого ажиотажа, какой вызывали и до сих пор вызывают его работы, не удавалось добиться ни одному режиссеру. Свой секрет Федотов объясняет тем, что в своих постановках он показывает сущность русской души, отчаяние, взлеты, падения. Для него интересна классика, и в его родном театре «У моста» 99% репертуара — классические пьесы. Здесь, в Чехии, была особая ниша, которую до Федотова никто не занимал, — ниша психологического театра с элементами мистического реализма. Федотов считает, что чехов привлекает русская психологическая школа. В Чехии доминирует в основном развлекательный театр, а глубоких классических вещей не так много. Режиссер видел свою задачу в том, чтобы показать, как он видит русскую классическую литературу. На роль Воланда он решил пригласить французскую актрису Шанталь Пулен, которая живет в Чехии уже более 20 лет. Воланд не мужчина и не женщина — это дьявол. Со столь загадочным персонажем постановка была обречена на успех. Спектакль получился очень необычным, Федотов подтвердил репутацию экспериментатора, но в рамках классической школы психологического русского театра. В Чехии этого режиссера уже давно считают своим [см.: Císař 2000: 2].

Еще одна постановка «Мастера и Маргариты» в Чехии была осуществлена режиссером Оксаной Милешкиной-Смилковой (род. 1955 г.).

Она заслуженная артистка Украины, работала в театре русской драмы имени Леси Украинки в Киеве, а в Москве была главным режиссером Театра мимики и жеста, генеральным директором Центра визуального и драматического искусства. Затем работала в Англии. С 1996 г. живет в Чехии в городе Оломоуце. В 1999 г. поставила «Мастера и Маргариту» в пражском Национальном театре. Спектакль был номинирован на престижную театральную премию имени Альфреда Радока. В Словацком театре Милешкина ставила «Чайку» (2003), «Вишневый сад» (2012). На ее счету также чешские постановки чеховского «Дяди Вани» и лермонтовского «Маскарада». Ее спектаклю «Мастер и Маргарита» посвящено много рецензий. Надо учитывать, что к моменту постановки О. Милешкиной прошло менее десяти лет со времени «бархатной революции» и в Чехии еще сохранялась эйфория по поводу свержения коммунистического режима. Милешкина стремилась углубить это чувство. Главной ее задачей было выразить нелюбовь к советской власти и ощущение счастья от того, что она больше не живет в СССР. Почти во всех рецензиях на ее постановки есть такие слова — «режиссер, любящий конфликт» или «конструктивная скандалистка». Постановки Милешкиной всегда отличались особой символикой, игнорированием стилистических и языковых ограничений, отказом от общепринятых ценностей, норм, социальных и художественных традиций, нередко сопровождалась эпатажем публики. После спектакля в Национальном театре один из зрителей даже потребовал выдворить ее из страны. Различные аллегории советской власти подавались ею как шокирующее шоу, это были сплошные внешние эффекты, бешеный темп, экспрессивная фантастическая фантазмагория: здесь и Павлик Морозов, и говорящая скульптура Ленина, и коллаж транспарантов советской эпохи, в Варьете выступают и Карел Готт, и Паваротти. Такое мелькание деталей не позволило почувствовать глубокий смысл булгаковского произведения; абсурдность человеческого поведения, несвобода личности были превращены в некую схему; эффектные картинки для создания якобы атмосферы эпохи отодвинули булгаковский текст куда-то очень далеко. Шумовые эффекты вышли на первый план, затмив, по сути, довольно интимное философское звучание «Мастера и Маргариты» [Novák, эл. публ.].

В итоге можно сказать, что Булгаков был представлен на чешской сцене более чем достойно. Произведения писателя, особенно его сатирическая фантазмагория-феерия, совершили по Чехии триумфальное шествие. Постановки были в разных театрах и городах; не все

они оказались успешными и однозначно принятыми зрителем и критикой, некоторые спектакли имели поистине драматическую историю. В преддверии 125-летнего юбилея Булгакова многие литературоведы отмечали, что за все эти годы вокруг его личности сложилось огромное количество мифов, которые мешают серьезному восприятию творческого наследия писателя. Одним из главных специалистов по Булгакову считает себя Федотов, на счету которого многочисленные постановки булгаковских произведений в Чехии и других странах. Часто их объединяют в пару — «мистический режиссер Сергей Федотов и демонический драматург Михаил Булгаков» [Тух, эл. публ.]. Федотов уверен, что мистика — это самое главное у Булгакова. Более того, по словам режиссера, мы постоянно чувствуем булгаковское присутствие, знаем, что он наблюдает за нами и благословляет на постановку своих произведений [см.: Соколинский 2013: 50].

ЛИТЕРАТУРА

- Вашкова, эл. публ. — *Вашкова Л.* Самородок из Остравы для чешской фолк-сцены незаменим: Интервью с Я. Ногавицей // Электронный ресурс «Radio Praha». Режим доступа: <http://www.radio.cz/ru/rubrika/bogema/samородок-iz-ostravu-dlya-cheshskoj-folk-sceny-nezamenim>
- Сватонь, эл. публ. — *Сватонь В.* Русская литература в Чехии // Электронный ресурс «Радио Свобода». Режим доступа: <http://www.svoboda.org/content/transcript/393179.html>
- Соколинский 2013 — *Соколинский Е.* Мистика или мистификация? // Театральная жизнь. 2013. № 4.
- Тух, эл. публ. — *Тух Б.* Мистический режиссер Сергей Федотов и демонический драматург Михаил Булгаков. Электронный ресурс «Русский театр Эстонии». Режим доступа: <http://veneteater.ee/?cat=1&paged=8>
- Bulgakov 1928 — *Bulgakov M.* *Bílá garda* / Překlad Voronovská-Melicharová L. Praha, 1928.
- Bulgakov 1929 — *Bulgakov M.* *Osudná vejce* / Překlad Značková-Neumannová K. Praha, 1929.
- Bulgakov Červinskij 1988 — *Bulgakov M.* *Červinskij A.* *Psí srdce (dramatizace)* / Překlad Klusáková J. Praha, 1988.
- Císař 2000 — *Císař J.* Domestikace ruského režiséra v Čechách // Divadelní noviny. 2000. Č. 12.
- Červinka 1940 — *Červinka V.* Nekrolog // Národní listy. Praha, 1940. 3. března.
- Fučík 1956 — *Fučík J.* Stati o literatuře. Praha, 1956.
- Hájek 1959 — *Hájek J.* Analytik odumírajícího světa // Literární noviny. 1959. Roč. 8. Č. 12.

- Janoušek 2012 — *Janoušek P. a kol. Přehledné dějiny české literatury 1945–1989*. Praha, 2012.
- Lhotová, эл. публ. — *Lhotová K. Česká recepce prózy Michaila Bulgakova Osudová vejce* [эл. ресурс]. Режим доступа: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120199535a>
- Melniková Papoušková 1927–1928 — *Melniková Papoušková N. Ruský přehled // Rozpravy Aventina*. Praha, roč. 1927–1928. Č. 4.
- Moravková 1996 — *Moravková A. Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha, 1996. Vyd. 1.
- Novák, эл. публ. — *Novák M. Jediná moc, která přetrvá, je láska* [эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.i-divadlo.cz/recenze/jedina-moc-ktera-pretrva-je-laska>
- Ota 1993 — *Ota O. Hraje Váš tatínek ještě na housle?* Praha, 1993.
- Rutte 1933 — *Rutte M. Po stopách předků: Osmdesát let divadelní kritiky v Národních listech // Národní listy: Jubilejní sborník*. Praha, 1941.
- Sečkař 2011 — *Sečkař M. Bulgakov se stal mým osudem: Rozhovor s překladatelkou Alenou Morávkovou // Host*, 2011, Č. 9.
- Toufar 2006 — *Toufar I. Bulgakovův Molière v Divadle v Dlouhé // Hospodářské noviny*. Praha, 2006. 12. září.
- Turnovský 1959 — *Turnovský E. Objev velkého autora sovětské dramatiky // Lidová demokracie*. Praha, 1959. 15. března.

М. Лойк
(Любляна)

Постановки произведений М. Булгакова на словенской сцене

Введение

Знакомство с творчеством Михаила Булгакова началось в Словении в канун Рождества 1935 г., когда в Люблянском драматическом театре состоялась премьера спектакля «Мольер». Затем настала пауза почти в четыре десятилетия, которая была прервана в начале 1970-х гг. изданием перевода романа «Мастер и Маргарита». С тех пор произведения Булгакова постоянно присутствуют на словенской сцене и выходят в книжных публикациях.

На сегодняшний день в Словении осуществлено 14 постановок произведений Булгакова, причем «Дон Кихот» поставлен дважды, а «Мастер и Маргарита» и «Мольер» — трижды. В 1995 г. на Радио Словения известным московским радиорежиссером Д. Николаевым был сделан радиоспектакль по повести «Роковые яйца». В книжных переводах вышли романы «Мастер и Маргарита», «Жизнь господина де Мольера», «Белая гвардия», повести «Роковые яйца», «Дьяволиада», «Похождения Чичикова», пьесы «Багровый остров», «Мольер», «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Бег», «Адам и Ева». Большинство переводов для театра сделано поэтом М. Есихом, роман «Мастер и Маргарита» перевел Я. Градишник¹.

Булгакова в Словении ставили, главным образом, так называемые репертуарные театры, за одним исключением, о котором речь пойдет ниже. Естественно, наряду с булгаковскими произведениями в театрах

¹ Булгаковские произведения для театра переводили также Ф. Вурник, Й. Видмар, Л. Деяк, У. Забуковец, И. Ламперт, прозу — Д. Байт, Ц. Копчавар, Б. Крашевец, М. Полянец, С. Рендла, С. Шали.

идут пьесы и других русских авторов. Для сравнения: пьесы Н. В. Гоголя ставились 49 раз, А. Н. Островского — 15, А. П. Чехова — 76, М. Горького — 22.

Пьесы и инсценировки повестей

В 1970-х гг. на словенской сцене были поставлены четыре пьесы Булгакова: «Зойкина квартира», «Бег», «Иван Васильевич» и «Багровый остров»; возможно, стимулом стали появившиеся в то время переводы романа «Мастер и Маргарита» на славянские языки, в том числе на словенский. Комедия «Зойкина квартира» на профессиональной сцене шла лишь однажды, но после Второй мировой войны была чрезвычайно популярна у самодеятельных коллективов, ставилась едва ли не в каждой области Словении. Так, к моменту ее премьеры в театре города Целье в 1975 г. его труппа уже двадцать лет имела статус профессиональной. Вообще для развития театральной жизни Словении после 1945 г. была характерна тенденция к «профессионализации» самодеятельных коллективов. Театроведы отмечают, что выбор репертуара тогда был напрямую продиктован техническими и актерскими возможностями труппы, в состав которой могли входить как профессионалы, так и любители, что и обуславливало нетребовательность в выборе драматургического материала. Поэтому «Зойкину квартиру» ставили часто, она нравилась зрителям, хотя критики относились к этой комедии более прохладно.

Затем в Люблянском драматическом театре в 1976 г. состоялась премьера пьесы «Бег». В состав творческого коллектива входила группа коллег из Советского Союза, за год до этого их силами был сделан одноименный спектакль на русском языке. В группе постановщиков присутствовали тогдашний главный режиссер Московского драматического театра имени В. В. Маяковского А. Гончаров, художник Н. Эпов и композитор Э. Артемьев. Важную роль в их художественном решении играла музыка, спектакль был усложнен шумовыми и визуальными эффектами, но при этом авторские смысловые акценты были смещены. Один из критиков заметил, что словенский зритель, посмотрев эту постановку, невольно начинает искать параллели с революционными событиями на родине, однако русские белогвардейцы отличаются от словенских белогардистов, поэтому не лучше ли самим словенцам написать пьесу о трагедии национальной

революции [см.: Smasek 1976: 7]. По мнению критиков, пьеса Булгакова слишком привязана к русскому контексту, в ней трудно найти черты сходства со словенской историей.

Фантастическая комедия «Иван Васильевич» была поставлена в 1979 г. на сцене зарубежного словенского театра в Триесте (Италия) режиссером Звоне Шелдбауэром. Спектакль имел успех, исполнитель главной роли Антон Петье был отмечен наградой. Критика высоко оценила постановку, но прошла по драматургу, назвав пьесу слабой (подобные комментарии нередко сопровождали спектакли Булгакова до конца 1970-х гг.). В то же время критики с воодушевлением отмечали, что русский писатель остался верен своему художественному пути, не поддавшись соблазну работать в русле социалистического реализма и западным влияниям.

В 1979 г. Городской театр Любляны выпустил спектакль по повести «Собачье сердце». Инсценировка принадлежала известному словенскому сатирику Жарко Петану, он же выступил в роли режиссера. Главный акцент Петан сделал на сатирической и критической составляющих, отодвинув элементы фантастики на задний план. В сценическом оформлении, выполненном одной из самых известных словенских театральных художниц, Метой Хочевар, Й. Яворшек увидел «конструктивизм советского театра послереволюционного периода» и «запыленность социалистического реализма», отметив также, что «значение этого своеобразного советского автора [Булгакова] со всей очевидностью не переставая возрастает» [Javoršek 1979: 17]. То есть Булгаков-драматург был оценен по достоинству в Словении лишь на рубеже 1970-х — 1980-х гг.

В год провозглашения независимости Словении (1991) режиссером Катей Пеган был поставлен в городе Целье «Багровый остров» — пока это последний опыт обращения к творчеству Булгакова-драматурга. Практически все театральные критики сочли трехчасовой спектакль слишком затянутым, особенно для произведения, которое добралось до словенской сцены с опозданием в несколько десятилетий. «Коммунистический режим, который мог бы в изображаемых на острове событиях увидеть намек на свои перегибы, перестал существовать, так что бессмысленно теперь его высмеивать» [Reves 1991: 20].

Однако для многих театроведов происходящее в пьесе Булгакова вызвало ассоциации с ситуацией на Балканах, где в тот момент началась многолетняя война. Средства, полученные театром Целья от по-

каза «Багрового острова», были направлены на благотворительность — в помощь Дубровнику.

Сценическое воплощение «великих» тем

На словенских подмостках трижды ставились роман «Мастер и Маргарита» (в разных инсценировках) и драма о Мольере «Кабала святош», дважды появлялись спектакли по булгаковскому переложению «Дон Кихота». Пьесу о Мольере можно отнести к разряду наиболее популярных в словенских театральных кругах, к ней драматический театр в Любляне обращался трижды — в 1935, 1983 и 2009 г.; название спектакля корректировалось в зависимости от прочтения оригинала и режиссерского замысла. Первая постановка «Мольера» была осуществлена тридцатилетним режиссером и исследователем русской литературы Братко Крефтом, впоследствии видным драматургом и титулованным театральным деятелем. Критики тогда увидели в режиссерской интерпретации, прежде всего, желание представить публике биографические подробности жизни великого французского драматурга, показать, каким он был в последние годы. Практически все они, включая и ведущих театроведов своего времени, упустили из виду, что Булгаков в пьесе стремился показать конфликт художника и власти. Русский писатель был объявлен посредственным драматургом, искажившим факты биографии Мольера, автором, для которого личность гениального драматурга и актера слишком велика [см.: Pavšič 1936: 178]. Явно неприличным сочли критики то, что день премьеры совпал с празднованием католического Рождества — 25 декабря.

Второй раз пьесу под названием «Мольер (Кабала святош)» сыграли на той же сцене почти через 50 лет, в 1983 г.; к тому моменту произведения Булгакова уже десять лет являлись частью репертуара словенских театров. Режиссером выступил Звоне Шедлбауэр, большой поклонник творчества писателя (за пять лет он поставил три булгаковские пьесы: до «Мольера» — «Ивана Васильевича», а затем «Дон Кихота»). Мнения критиков разделились: одни полагали, что создателям спектакля удалось сделать акцент на положении творца, находящегося в зависимости от властей предрежущих, другие были уверены, что рамки сугубо биографического прочтения произведения не были преодолены. Уже признанный режиссер Шедлбауэр за постановку «Мольера» получил высшую театральную премию Словении — награду И. Борштника

в номинации «Режиссура»; награждены были также художник по костюмам и автор музыкального оформления.

Последняя постановка пьесы под названием «Кабала святош. Мольер» была осуществлена на сцене драматического театра Любляны в 2009 г. Спектакль подготовил незаурядный театральный режиссер, обладатель многих национальных и международных премий Томи Янежич. Он известен как специалист в области психодрамы, работал за рубежом, в том числе и в России (в основном в Санкт-Петербурге). В понимании Янежича центральным для Булгакова является вопрос свободы творчества, поэтому речь должна идти о драме художника вообще, а не о драматических перипетиях жизни именно Мольера. Режиссер отказался от классической театральной условности деления на публику и актеров и поместил зрителей на сцену. Таким образом, они могли наблюдать за всем происходящим за кулисами и сами становиться частью сценического действия, символической составляющей судьбы художника, который никогда не сможет оставаться просто художником, быть независимым от политики и идеологии.

Пьеса «Дон Кихот», написанная Булгаковым в 1939 г. по роману М. де Сервантеса, ставилась в Словении дважды — в театрах Новой Горицы и Копера. Постановка в Новой Горице (1984), которая была осуществлена Шелдбауэром, отличалась рядом особенностей. Премьера состоялась в середине лета, когда театральный сезон уже был завершен, действие разворачивалось под открытым небом на улицах небольшого городка Канал, расположенного на берегу реки Сочи в западной части Словении. Важную роль в художественном оформлении действия играли естественный свет, местные архитектура и ландшафт. Получился замечательный, искрометный, изысканный спектакль, «великолепное зрелище» [Kosjančič 1984: 21], в котором органически сочетались элементы уличного театра (жонглеры, клоуны) и классические сценические формы. Этот формат — игра в естественных декорациях, не ограниченная театральными стенами — еще больше подчеркивал главную мысль великого произведения: человек имеет право быть свободным и мечтать.

Вторая постановка «Дон Кихота» состоялась в 2007 г. в театре города Копер под руководством молодого режиссера Яки Иванца. Название спектакля имело подзаголовок «Комедия этого мира», акцент в постановке был сделан на мысли, что стремление к мечте продолжает оставаться для человека одной из движущих сил, что он вопреки все-

му продолжает сохранять надежду и сражаться за свободу. Одним из сценических приемов стало использование видеоряда, который демонстрировал, какое влияние на современное общество оказывает принцип неограниченного потребления. На фестивале словенских камерных театров спектакль был отмечен призом.

Роман «Мастер и Маргарита», вышедший на словенском языке еще в 1971 г., привлек внимание театральных режиссеров лишь в начале третьего тысячелетия, на волне усиления интереса к инсценировкам великих романов мировой литературы. Первым к этому произведению Булгакова обратился коллектив свободного театра «Senzorium» (работает с 1996 г.), поставив в 2005 г. сенсорный спектакль² «Полуночная Маргарита». В качестве драматургической основы режиссер Барбара Пия Енич выбрала одну сюжетную линию романа — судьбу Маргариты, выделив в ней ряд мотивов, прежде всего любовь героини к мастеру, ради которого она готова на все, даже стать хозяйкой на балу у Сатаны.

Через год Городской театр Любляны предложил зрителям свою версию романа, получившую название «Мастер и Маргарита / Маргарита и Мастер». Инсценировка была написана профессором-русистом Люблянского университета Михой Яворником, который строго следовал первоисточнику и сопровождал свое сочинение рядом конкретных указаний, например предложил, чтобы директора театра Варьете Степу Лиходеева сыграл настоящий директор Городского театра. Режиссер Эрней Лоренци, отличающийся ярко выраженной авторской манерой, проигнорировал инструкции автора инсценировки и сделал рафинированный спектакль, очень далекий от замысла Яворника. В итоге постановка была принята неоднозначно: кому-то понравилось, кому-то нет. Ее стержнем стала идея о том, что главным дьяволом современного общества является власть и все мы находимся во власти этого дьявола.

В третий раз роман был поставлен в 2013 г. в Мариборском драматическом театре польским режиссером Янушем Кицей, многие годы работающим в театрах Словении, являющимся лауреатом словенских и зарубежных театральных премий. Автором инсценировки стал хорватский драматург Горан Ферчек, причем в ее сюжет он включил эпизоды из жизни самого Булгакова, касающиеся его столкновений с со-

² Сенсорный спектакль — зрелище, в котором задействуются различные сенсорные системы человека: зрение, слух, вкус, осязание, обоняние, чувство равновесия.

ветской властью. Это углубило трактовку произведения и придало законченность спектаклю, в котором каждый из актеров играл по несколько ролей.

Последняя (к настоящему моменту) булгаковская постановка в Словении состоялась в 2014 г.: в Мариборском драматическом театре македонский режиссер Иван Поповски, работавший в том числе в России, выпустил спектакль «Мертвые души» на основе инсценировки, сделанной Булгаковым по поэме Н. В. Гоголя. Спектакль прошел всего десять раз и особого успеха не имел. Критика же попыталась найти в режиссерской интерпретации выходы в современность, связанные с поднятой в пьесе проблемой опустошенности и бездушия людей.

Выводы

Обзор постановок произведений Булгакова в Словении свидетельствует о том, что с его наследием работали в основном известные режиссеры. Среди них встречались те, кто был непосредственно связан с русской культурой и театральной жизнью (Крефт, Янежич, Поповски), иногда в Словении работали профессионалы из Москвы (Гончаров, Николаев). Булгакова играли на театральных сценах большинства словенских городов. С середины 1970-х гг. произведения писателя постоянно входили в театральный репертуар, к этому времени относится всплеск интереса к его творчеству. Несмотря на то что многие драматургические сочинения Булгакова становились фактом словенской культурной жизни с существенным опозданием, на что неоднократно обращала внимание критика, не следует забывать, что довоенная постановка «Мольера» в Любляне в 1935 г. состоялась раньше московской премьеры. В период первого знакомства с булгаковской драматургией словенские театроведы не увидели в русском авторе одного из ведущих драматургов современности, сочли, что он искажает исторические факты («Мольер») и предлагает слабые драматургические решения («Иван Васильевич»). Лишь на рубеже 1980-х гг. его творчество, в том числе произведения, попавшие на сцену, получили в Словении адекватную оценку.

Очевидно, что более интересными и резонансными были спектакли не по пьесам, а по эпическим произведениям Булгакова («Мастер и Маргарита»). Активный отклик вызывали обращения режиссеров к универсальным темам мировой литературы и выдающимся лично-

стям, попавшим в сферу интересов писателя («Дон Кихот», «Мольер»). По наблюдениям критиков, это связано с тем, что проблематика и контекст таких пьес, как, например, «Бег» или «Багровый остров», далеки от интересов словенского зрителя, попытки режиссеров адаптировать их к словенским реалиям были неудачными. Сатирическая окраска «Багрового острова», премьера которого состоялась в Словении в год обретения ею независимости, явно утратила актуальность, поскольку сам предмет высмеивания — политический режим — перестал существовать.

Пришедшие на словенскую сцену более восьмидесяти лет назад произведения Булгакова продолжают увлекать режиссеров, драматургов, актеров. Они постоянно входят в репертуар современных театров — это свидетельствует о том, что интересе к творчеству русского писателя в Словении отнюдь не иссяк.

Перевод со словенского *Н. Стариковой*

Постановки произведений Булгакова в словенских театрах

| № п/п | Название спектакля | Театр | Дата премьеры | Режиссер |
|-------|--|------------------------------------|---------------------|----------------|
| 1. | «Мольер» | SNG Drama Ljubljana | 25 декабря 1935 г. | Б. Крефт |
| 2. | «Зойкина квартира» | Slovensko ljudsko gledališče Celje | 3 октября 1975 г. | Ф. Крижай |
| 3. | «Бег» | SNG Drama Ljubljana | 15 мая 1976 г. | А. А. Гончаров |
| 4. | «Иван Васильевич» | Slovensko stalno gledališče Trst | 18 мая 1979 г. | З. Шелдбауэр |
| 5. | «Собачье сердце» (инсценировка Ж. Петана) | Mestno gledališče ljubljansko | 24 мая 1979 г. | Ж. Петан |
| 6. | «Мольер» | SNG Drama Ljubljana | 10 июня 1983 г. | З. Шелдбауэр |
| 7. | «Дон Кихот» | SNG Nova Gorica | 13 июля 1984 г. | З. Шелдбауэр |
| 8. | «Багровый остров» | Slovensko ljudsko gledališče Celje | 27 сентября 1991 г. | К. Пеган |
| 9. | «Полуночная Маргарита» (инсценировка Б. П. Енич) | Gledališče Senzorium | 12 мая 2005 г. | Б. П. Енич |

| | | | | |
|-----|--|-------------------------------|--------------------|-------------|
| 10. | «Мастер и Маргарита / Маргарита и Мастер» (инсценировка М. Яворника) | Mestno gledališče ljubljansko | 21 декабря 2006 г. | Е. Лоренци |
| 11. | «Дон Кихот» | Gledališče Koper | 19 октября 2007 г. | Я. Иванц |
| 12. | «Кабала святош, Мольер» | SNG Drama Ljubljana | 18 апреля 2009 г. | Т. Янежич |
| 13. | «Мастер и Маргарита» (инсценировка Г. Ферчеца) | Drama SNG Maribor | 25 января 2013 г. | Я. Кица |
| 14. | «Мертвые души» | Drama SNG Maribor | 04 апреля 2014 г. | И. Поповски |

Публикации, посвященные булгаковским театральным постановкам в Словении

1. *Berger A.* Mestno gledališče ljubljansko: Mihail Bulgakov — Žarko Petan: Pasje srce // Naši razgledi. 1979. № 11.
2. *Bogataj M.* Poligon stilizacij // Delo. 2006. № 298.
3. *Butala G.* K potovanju po sebi // Dnevnik. 2005. № 164.
4. *Crnica S.* Odrsko delo brez prekinitve // Delo. 1984. № 183.
5. *Cuder V.* Zgodba o vitezu žalostne pojave // Primorske novice. 1984. № 46.
6. *Čater T.* Škrlatni otok // Tribuna. 1991. № 15.
7. *Čuk M.* Smrt Don Kihota je smrt idealista // Primorski dnevnik. 1984. № 154.
8. *Ferletič F.* Tržaški igralec Anton Petje o Ivanu Vasiljeviču in sebi // Primorski dnevnik. 1979. № 129.
9. *Fridl J. I.* Ko se od lepote dreves ne vidi gozda // Dnevnik. 2009. № 101.
10. *Golob A.* »Vam je moje cvetje všeč?« // Večer. 2007. № 14.
11. *Golob A.* Kar je, beži // Večer. 2009. № 97.
12. *Inkret A.* Bulgakov // ITD. 1975. № 43.
13. *Inkret A.* Beg // ITD. 1976. № 25.
14. *Inkret A.* Tržačani bodo zaključili sezono z Bulgakovom // Delo. 1979. № 143.
15. *Inkret A.* Molière: Zarota svetohlincev // Delo. 1983. № 135.
16. *Inkret A.* Primorsko dramske gledališče Nova Gorica: Mihail Bulgakov: Don Kihot // Naši razgledi. 1984. № 18.
17. *Ipavec M.* Koliko si upaš verjeti? // Primorske novice. 2007. № 245.
18. *Jaklič A.* Šola prodajanja megle // Polet. 2014. № 18.
19. *Javoršek J.* Pretresljiva ljudska igra // Delo. 1976. № 141.

20. *Javoršek J.* Odličen uspeh igralca Hočevarja na odru MGL // Delo. 1979. № 152.
21. *Jesenko P.* Razvozlati estetiko // Delo. 2007. № 247.
22. *Jurca Tadel V.* Zalomi // Ampak. 2007. № 1–2.
23. *Jurca Tadel V.* Bleščeč gumb na telovniku sveta // Sodobnost. 2009. № 6.
24. *Jurca Tadel V.* Izgubljeno v nevtralnosti // Pogledi. 2013. № 3.
25. *Koblar F.* Dvajset let slovanske drame 2 (1930–1939). Ljubljana, 1965.
26. *Kocjančič V.* Ta svet je oder // Delo. 1984. № 186.
27. *Leskovšek N.* Malodane brezhibno ali Kako več kot 300 strani klasike strpati v tri ure // Dnevnik. № 31.
28. *Lesničar Pučko T.* Mrtvi tek Mrtvih duš // Dnevnik. 2014. № 91.
29. *Lukan B.* Na poti z zavezanimi očmi // Delo. 2005. № 144.
30. *Lukan B.* Molière kot paradigma // Delo. 2009. № 91.
31. *Marinčič V.* Don Kihot, vitez iz Kanala // Delo. 1984. № 156.
32. *Mermolja A.* Smešno, a hkrati tudi grenko // Primorski dnevnik. 1979. № 86.
33. *Ferčec G.* Mojster in Margareta. Maribor, 2012. [tipkopis]
34. *Miše E.* Hudičev ples // Mag. 2006. № 52.
35. *Novak J.* Komedijska zmešnjavi časov // Dnevnik. 1979. № 156.
36. *Novak J.* Zabavna lepljenka // Dnevnik. 1979. № 158.
37. *Novak J.* Spektakel po Bulgakovu // Dnevnik. 1984. № 188.
38. *Novak J.* Vse je plen gledališča // Dnevnik. 1991. № 268.
39. *Pavšič V.* Dramske novitete in režije // Ljubljanski zvon. 1936. № 3–4.
40. *Pevec M.* Slovensko ljudsko gledališče Celje, Mihail A. Bulgakov: Škratni otok // Naši razgledi. 1991. № 20.
41. *Pogorevc P.* Benigne scenske meditacije // Dnevnik. 2006. № 302.
42. *Povše J.* Molière ali Zarota svetohlincev // Primorski dnevnik. 1984. № 154.
43. *Predan V.* Redak jubilej // Politika. 1983. № 354.
44. *Rak P.* Jasni etični in emocionalni postulati // Delo. 2013. № 27.
45. *Rak P.* Mihail Bulgakov: Mrtve duše // Delo. 2014. № 85.
46. *S. P.* Naš prvi pristanek na Škratnem otoku // Delo. 1991. № 216.
47. *Smasek L.* Ruski namesto slovenskih belih // Večer. 1976. № 148.
48. *Smasek L.* Maščevanje mogočnih // Večer. 1983. № 136.
49. *Svilokos B.* Neprekinuti kontinuitet // Dnevnik (Novi Sad). 1983. № 165.
50. *Šuklje R.* Mihail Bulgakov: Molière // Naši razgledi. 1983. № 12.
51. *Taufner V.* Slovensko ljudsko gledališče Celje: Mihail Bulgakov: Zojkino stanovanje // Naši razgledi. № 2.
52. *Vevar R.* Polnočna Margareta // Delo. 2005. № 154.
53. *Vidali P.* Komaj verjetna kompleksnost // Večer. 2013. № 23.
54. *Vidali P.* (Operna) ruska freska // Večer. 2014. № 82.
55. *Vidmar J.* Mihail A. Bulgakov: Beg // Bulgakov: Beg. 1976. № 6.
56. *Vurnik F.* Za začetek Bulgakov // Dnevnik. 1975. № 226.
57. *Vurnik F.* Poráženci in emigranti // Dnevnik. 1976. № 146.

58. *Vurnik F.* Prispodoba z Molièrom // Ljubljanski dnevnik. 1983. № 144.
59. *Vurnik F.* Škrlatni otok M. Bulgakova kot teatralična burleska // Delo. 1991. № 224.
60. *Zagorac P.* I humor i irošeska // Borba. 1979. № 29.
61. *Željeznov D.* Bulgakov: Don Kihot // Večer. 1984. № 154.

ЛИТЕРАТУРА

- Javoršek 1979 — *Javoršek J.* Odličen uspeh igralca Hočevarja na odru MGL // Delo. 1979. № 152.
Kocjančič 1984 — *Kocjančič V.* Ta svet je oder // Delo. 1984. № 186.
Pavšič 1936 — *Pavšič V.* Dramske novitete in režije // Ljubljanski zvon. 1936. № 3–4.
Pevce 1991 — *Pevce M.* Slovensko ljudsko gledališče Celje, Mihail A. Bulgakov: Škrlatni otok // Naši razgledi. 1991. № 20.
Smasek 1976 — *Smasek L.* Ruski namesto slovenskih belih // Večer. 1976. № 148.

А. Ибришимович-Шабич
(Сараево)

Произведения Михаила Булгакова на сценах сараевских театров

Настоящая статья является первой попыткой исследования рецепции Булгакова в Боснии и Герцеговине — и это, будем надеяться, только начало. При подготовке статьи использованы отзывы о спектаклях и газетные материалы, хранящиеся в архивах Национального театра в Сараево, и соответствующие интернет-источники. К сожалению, о большинстве постановок не осталось никакой письменной информации, кроме репертуарных записей¹. Между тем сопоставление отзывов о спектаклях «Собачье сердце» и «Мертвые души», о которых пойдет речь ниже, показывает, насколько серьезно и глубоко сараевская критика понимала свое дело и насколько хорошо была знакома с произведениями и поэтикой Булгакова.

Забегая вперед, можно сказать, что в случае с «Собачьим сердцем», несмотря на популярность спектакля у публики, а также на то, что инсценировка точно следовала тексту оригинала, постановка в целом оказалась неудачной, поскольку была потеряна сама суть булгаковского произведения. Зато в спектакле «Мертвые души», вопреки искажениям и сокращениям текста, свободе сценической и театральной интер-

¹ Из них следует, что в сараевских профессиональных театрах было осуществлено еще несколько булгаковских постановок, кроме тех, о которых пойдет речь в статье. Премьера спектакля «Мольер» (с подзаголовком: «Драма о жизни и смерти славного комедиографа») в постановке Желимира Орешковича в Национальном театре Сараева состоялась 17 апреля 1969 г. В Камерном театре 55 режиссер Иосип Лешич поставил пьесу «Зойкина квартира» (преьера — 7 марта 1975 г.). Пока шла подготовка настоящей статьи, в сараевском театре «САРТР» 26 октября 2016 г. состоялась премьера спектакля «Мастер и Маргарита» в постановке Алеша Курта. Это первая инсценировка романа Булгакова на сараевской сцене.

претации, режиссер-постановщик и его соратники смогли донести до публики основную идею произведения, философию двух писателей — Гоголя и Булгакова.

Итак, премьера спектакля «Собачье сердце» в постановке Жарко Петана состоялась 22 октября 1983 г. Режиссера, по его собственным словам, заинтересовала «сатирическая сторона текста»². Однако «Собачье сердце» интересно не только сатирой. В этой повести психологическая достоверность в характеристике героев переплетается с философскими взглядами и принципами автора. Художественный смысл «Собачьего сердца» вырастает из структуры и композиции произведения (поток сознания собаки, смена точек зрения, различные повествователи-рассказчики, дневниковые записи, цикличность), из тщательно отобранных деталей, из иронической модальности самого текста и т. д., и т. п. Столь разветвленный повествовательный текст, конечно, не поддается «прямой» сценической интерпретации, особенно в чужой среде. Об этом свидетельствуют отзывы о сараевском спектакле.

Намерение инсценировать прозу выдающегося драматурга, — писал в своей статье, посвященной анализу спектакля, боснийско-герцеговинский академик, писатель, критик, литературовед Джевад Карахасан, — по-своему мужественный шаг, поскольку демонстрирует намек инсценировщика на то, что он видит и осознает драматические возможности сюжета, которые автор повести не реализовал. Если Булгаков из фабульного материала «Собачьего сердца» создал прозаический сюжет, то осознание «упущенных» драматических возможностей этого материала могло привести к решению инсценировать булгаковскую повесть³ [Karahasan 1983].

² В белградской газете «Вечерние новости» по случаю выхода спектакля было опубликовано интервью с Ж. Петаном, который рассказал, что «строго следил за текстом повести Булгакова», потому что, как выразился режиссер, «сатирические качества этого произведения имеют универсальную ценность и являются актуальными и в наше время» [см.: I. J. 1983]. В сараевской «Вечерней газете» автор статьи «Человек и собака» писал, что речь идет о произведении, «которое в последние годы переживает возрождение в югославских театрах» и этот процесс, конечно, не мог миновать сараевского театра [см.: Ž. V. 1983].

³ «Конечно, было бы неверно думать, что Жарко Петан, принимая решение инсценировать данную повесть, полагал, что мог бы создать драму из фабульного материала, из которого Булгаков создал кольцевую композицию повести, и здесь действительно не хочется подозревать его в таких намерениях, поскольку, в конце концов, Булгаков достаточно значительный писатель и его проза очень нужна театру» [Karahasan 1983]. Критик подчеркивает, что Булгаков написал повесть с кольцевой композицией, которая наилучшим образом соот-

При этом Карахасан отмечает что, несмотря на «верную инсценировку каждого эпизода, остроумную диалогизацию всех отношений и каждой сцены» повести, эти элементы в результате «не привели к формированию сугубо драматического сюжета, так что спектакль, демонстрируя несомненное мастерство режиссера, в сущности представляет собой театрализованный рассказ, то есть повествование театральными сценами»⁴ [Karahasan 1983]. Его мнение подтверждает мысль самого Булгакова: «...для того чтобы что-то играть, надо это что-то написать» [Булгаков 1989–1990-5: 481].

Очевидно, понимая все это, Петан, по мнению Карахасана, попытался «техническими средствами» создать в спектакле некую «центральную линию напряжения», противопоставляя две формы театрального мышления (условно можно сказать — Станиславского и Мейерхольда, то есть психологический реализм и конструктивизм), две концепции театра, два мировоззрения. Эта «„центральная линия напряжения“ на самом деле является линией разделения (демаркации), которая четко разделяет два диссоциированных и взаимно несовместимых плана спектакля»⁵ [Karahasan 1983].

ответствует ее содержанию. Читатель воспринимает повесть именно на уровне сюжета, поэтому любой сдвиг на уровне сюжета, структуры, композиции неизбежно приводит к деформации смысла художественного произведения. Карахасан объясняет, что, по его мнению, режиссер не имел амбиций написать пьесу по мотивам повести Булгакова. Петан поставил спектакль по прозе Булгакова и в результате, согласно Карахасану, получил театрализованный рассказ, но не пьесу как сугубо сценическое произведение.

⁴ «У спектакля нет действия в драматическом понимании, как движения к цели или усилия, попытки достижения какой-то цели, а его завершением (доктор Преображенский возвращает Шарiku гипофиз собаки и, таким образом, он возвращает ему собачий облик, лишая Шарика человеческих качеств, которые „подарил“ внесением человеческого гипофиза в его мозг) — отрицается хотя бы кажущееся движение спектакля. Вероятность или возможность определить и выразить действие через персонажа — через Преображенского и его намерение „поправить человеческий род“ — отрицает не только конец спектакля (и печальный результат его эксперимента с Шариком), но и характер этого персонажа, с которым такое желание (что сказано, однако, в конце спектакля) просто несовместимо, потому что все отношения с другими персонажами показывают, что он не очень заботится о других людях и ему вообще не до человечества как такового. Другими словами, сюжетная концовка спектакля (которая соответствует концовке повести) — возврат к началу, она лишает спектакль возможности конституирования действия как „конструктивного принципа“, как центрального элемента его „архитектурного плана“, которому были бы функционально подчинены все остальные элементы этого плана (сюжет, завязка, персонажи и их взаимоотношения)» [Karahasan 1983].

⁵ «Конструктивный план постановки, — добавляет критик, — нельзя понять иначе чем как остроумную аллюзию на время и судьбу Булгакова... но в рамках спектакля этот

Боснийский писатель, драматург и театральный критик Сафет Плакало в своей статье тоже обратил внимание на противостояние двух театральных поэтик, назвав этот прием «промахом режиссерской драматургии» [Plakalo 1983].

На самом деле Булгаков действительно начинает с противостояния противоположных пар, показывая источники конфликтов и их процессы (превращение собаки Шарика в Шарикова, конфликт Шарикова с профессором Преображенским, конфликт врача с представителями «пролетариата» — Швондером и домкомом). Таким образом, писатель создает фундаментальные оппозиции животное / человек, революция / эволюция, коллектив / общество / индивид, хаос / порядок, реальность / фантастика. Однако в каждом члене оппозиции Булгаков сумел сохранить противоречие, заложенное в самом явлении, обнажая то, что связывает, объединяет или даже отождествляет членов оппозиции, создавая диалектическое единство противоположностей. Режиссерское прочтение инсценировки Петана, по оценке критиков, является в большей степени «ссылкой на противоположные приемы Станиславского и Мейерхольда и потому скорее экспериментом ради эксперимента, чем целесообразной режиссерской концепцией» [Plakalo 1983].

Сараевская критика обратила внимание и на особое двойничество, двусторонность главных героев, анализируя возможные источники и условия, в которых возникает раскол личности, что в конечном итоге приводит к гротескному преобразению собаки в «не-человека». В «Собачем сердце» Булгаков в особой иронической фантастической манере рисует всевозможные девиации молодого советского общества, пишет С. Плакало. По его мнению,

...профессор Преображенский скорее Франкенштейн, чем гротескный Фауст булгаковского времени. Но, в отличие от Франкенштейна, который служит синонимом элементарного индивидуального страха, Преображенский и его человеческо-собачье творение Шариков являются эманацией социального страха, который несет с собой любое дегуманизированное время [Plakalo 1983].

Если вспомнить «Мастера и Маргариту», можно сказать, что страх и трусость в самом деле принадлежат к числу важнейших тем Булгако-

план просто не функционирует, поскольку лишь отдаленно связан с его основными элементами» [Karahasan 1983].

ва. При этом, по словам Карахасана, феномен страха является одной из главных тем его собственных произведений⁶. Поэтому, может быть, Карахасан как писатель, литературовед и театральный критик столь точно и глубоко воспринимал булгаковские произведения.

Что касается спектакля «Мертвые души», здесь уместно вспомнить слова Булгакова, что поэму Гоголя «играть нельзя»⁷. Тем не менее булгаковские «Мертвые души» стали одним из самых блистательных и запоминающихся спектаклей в истории Национального театра.

Кстати, согласно письменным источникам и репертуару театральных постановок, «Мертвые души» на сцене Национального театра в Сараеве впервые были сыграны 5 мая 1934 г.; спектакль поставила русская эмигрантка Лидия Мансветова, выдающаяся актриса, театральный педагог и режиссер. Однако была это именно пьеса Михаила Булгакова или самостоятельная инсценировка, сделанная работниками Национального театра, — трудно установить из-за нехватки архивных письменных материалов.

Примерно через 20 лет в Национальном театре в Сараеве состоялись гастроли МХАТа: 20 мая 1956 г. московская труппа показала сараевской публике спектакли «Анна Каренина» в постановке

⁶ «Страх является чрезвычайно сложным феноменом, одновременно разрушительным и продуктивным, жестким и ценным, полезным и вредным. Многие видные мыслители утверждают, что страх — источник человеческой культуры, поскольку именно он заставил нас строить общество, закон и порядок. В то же время страх порабощает, отнимает способность самостоятельного мышления, делает из человека раба <...> Страх является одной из моих главных тем, я посвятил страху целую книгу («О языке и страхе»); мои хорошие друзья и ценители моей работы утверждают, что страх — доминирующая эмоция в некоторых моих романах, и все же я вижу, что к пониманию этого явления вовсе не приблизились.

Страх, конечно, кроме всего остального, является великолепным средством овладения людьми; от сотворения мира все власти это знали и использовали страх как средство порабощения, когда им это было необходимо» [Karahasan, эл. публ.].

⁷ «„Мертвые Души“ инсценировать нельзя, — писал Булгаков П. С. Попову 7 мая 1932 г. — Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение. Мне сообщили, что существуют 160 инсценировок. Быть может, это и не точно, но, во всяком случае, играть „Мертвые Души“ нельзя. <...> После долгих мучений выяснилось то, что мне давно известно, а многим, к сожалению, неизвестно: для того, чтобы что-то играть, надо это что-то написать.

Коротко говоря, писать пришлось мне» [Булгаков 1989–1990-5: 481].

«Михаил А. Булгаков, — отмечал в рецензии на сараевский спектакль Борис Хроват, хорватский писатель, переводчик, театральный критик и драматург, — инсценировал „Мертвые души“ способом, который встречается настолько редко, что его можно считать мастерским: отменой (для сцены неприличных) элементов эпического повествования и созданием, по всем законам жанра, новой драмы как подлинного художественного произведения» [Hrovat 1990].

В. И. Немировича-Данченко и «Мертвые души» в постановке К. С. Станиславского, В. Г. Сахновского, Е. С. Телешевой и В. О. Топоркова. Не исключено, что именно посредством этого спектакля Национальный театр и театральная публика в Сараеве познакомились с пьесой Булгакова.

Спектакль, поставленный белградским режиссером Деяном Миячем (преьера — 3 ноября 1990 г.), представлял собой вторую постановку пьесы Булгакова по мотивам поэмы Гоголя и четвертую (на сегодняшний день — последнюю) сараевскую премьеру «Мертвых душ» в целом (учитывая спектакль в постановке Боро Драшковица, премьеры которого состоялась 2 февраля 1961 г.⁸).

На пресс-конференции по случаю премьеры 1990 г. драматург-инсценировщик Зехра Крехо сказала, что «Мертвые души» — один из самых сложных текстов, с которыми ей приходилось встречаться за 15 лет работы. На этот раз булгаковский текст был существенно изменен — постановщики стремились к актуализации и модернизации поэмы Гоголя [см.: V. Št. 1990]. Д. Мияч так определил замысел: театральным прочтением классического текста продемонстрировать и определить «судьбу человека, у которого есть идея» [V. Št. 1990].

В первую очередь мы следовали за двумя великими писателями, Гоголем и Булгаковым, именно это само по себе ставило в центр спектакля судьбу человека, которая на самом деле всегда содержит и какое-то универсальное политическое измерение. Спектакль говорит о мертвотуши, о потерянности истинных человеческих возможностей, о времени, в котором вся человеческая деятельность сводится к злоупотреблению властью ради удержания власти [Bratić Čohadžić 1990].

Мияч пояснил, что его интересовало булгаковское решение идеи гоголевского героя Чичикова, в частности «то, что заставляет Чичикова вести бессмысленное действие под девизом: делая себе добро, делаю добро другим».

⁸ Автором инсценировки романа Гоголя, по которой поставлен данный сараевский спектакль, был французский прозаик и драматург Артюр Адамов. Ее текст перевел с французского языка на сербохорватский Меша Селимович, писатель и, в то время, директор Национального театра в Сараеве.

Его (Чичикова. — А. И.-Ш.) потребность найти баланс между личной выгодой и утопизмом на самом деле заканчивается (и именно так должна закончиться) тоталитаризмом, крайним злоупотреблением. Мы пытались, — сказал Мияч — выразить Булгакова, который является в первую очередь писателем с политически-критической установкой, и синхронизировать его с Гоголем — писателем-философом, в центре творчества которого находится то, что является роковым, человеческим. Я думаю, что сочетание этих двух писателей интересно для театра [цит. по: Bratić Čohadžić 1990].

По мнению критиков, в Национальном театре в Сараеве гоголевский мир «возник», ожил благодаря своей актуальности, значительности и жизненности описания человеческой природы и общества. «Начав с театрального гротеска, через гоголевские иронические нюансы, до подлинного цинизма с точки зрения современности»⁹ [Ostojić 1990].

Из отбеленных, напудренных лиц, тяжелых масок, стилизованной одежды, напоминающей тление и смерть, из спаленной рукописи, из недр корабля, который уже давно затоплен, «потянулась бесконечная вереница» гоголевских лиц и персонажей в сараевском спектакле «Мертвые души», который войдет в историю театра благодаря высоте художественного исполнения, свежести, новизне и оригинальности, выдающейся актерской игре¹⁰.

Нельзя не вспомнить здесь начало булгаковского фельетона «Похождения Чичикова» (1922):

⁹ Л. Остойич, вместе с другими критиками, особенно подчеркивает в сараевском спектакле высокий класс актерской игры — как индивидуальной, так и всего ансамбля, (28 человек), что «действительно редко встречается» [Ostojić 1990].

¹⁰ «Кроме Чичикова, который наносит декадентному миру последний удар, все остальные персонажи обременены тяжелым белым макияжем, своего рода маской, и соответствующими, не совсем „реалистическими“ костюмами, и этот тонкий сдвиг уже свидетельствует о их принадлежности конвенционально-абсурдному „миру теней“, который безвозвратно попал в свою собственную ловушку (дизайн костюмов — Ваня Попович). Следует также отметить работу драматурга Зехри Крехо, которая вставила в инсценировку несколько сцен из „Ревизора“ в функции основной режиссерской идеи — создать наиболее полную панораму декадентного, коррумпированного (и в то же время доверчивого и примитивного) общества. Тут нетрудно увидеть аллюзии к современной действительности <...> Известный сценограф Марина Чутурило осуществила одну из ее самых красивых работ: создала сцену, которая обеспечивает удаленный вид в перспективе и чаяние мифической „русской дали“, но в то же время позволяет создание интимной среды и атмосферы дома (с необходимыми оттенками сюрреалистического)» [Hrovat 1990].

Диковинный сон... Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью «Мертвые души», шутник сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство, и потянулась из него бесконечная вереница [Булгаков 1989–1990-2: 230].

Спектакль Д. Мияча представлял собой один из тех редких случаев, когда театральная постановка не требует сопоставления с литературным подлинником, потому что, по мнению критики, в спектакле чувствовался дух авторов (Гоголя / Булгакова) — он был воплощен как в концепции режиссера, так и во вдохновенной игре сараевских актеров¹¹.

На XV Днях сатиры в Загребе в 1991 г. за спектакль «Мертвые души» Национальный театр в Сараеве был удостоен премии «Золотой смех». Актриса Кача Дорич получила приз за исполнение роли Коробочки, Ваня Попович — специальный приз за костюмы, что свидетельствует о замечательном театральном достижении.

Впервые за всю историю Белградского интернационального театрального фестиваля (БИТЕФ), одного из крупнейших европейских театральных фестивалей, Национальный театр принял в нем участие — именно со спектаклем «Мертвые души» [см.: А. Кс. 1991а]. После этого актерскому ансамблю предстояло пройти, пожалуй, самую важную и сложную проверку — выступить на сцене МХАТа [см., напр.: А. Кс. 1991б; US 1991; GIB 1991; MGSP 1991], где булгаковская пьеса игралась в течение десятилетий.

В газете «Освобожден», с согласия профессора отдела театра Государственного института искусствознания в Москве и одного из ведущих российских экспертов по сценическому воплощению классики, Е.И. Поляковой, появилась статья, где приводилось ее мнение о сараевском спектакле, прозвучавшее до этого по московскому радио [см.: Poljakova 1991]. Полякова оценила сараевский спектакль как один из самых интересных, поскольку, по ее словам, он представлял собой не воскрешение прошлых времен, а своего рода современную аллегорию. С ее точки зрения, это одна из самых необычных и удивительных для московской публики инсценировок «Мертвых душ».

¹¹ Впрочем, подобный спектакль не мог не вызвать противоречивых отзывов — они прозвучали, например, на 32-м фестивале малых и экспериментальных сцен (МЭС) в Сараеве, на XV Днях сатиры в Загребе и на 25-м фестивале БИТЕФ [см.: Nikčević 1991; Putnik 1991; Buljan 1991; Knežević 1991; Vrgoč 1991].

Полякова убеждена, что в персонажах спектакля есть нечто подлинно гоголевское, поэтому модернизация принимается легко и просто. Чичиков в исполнении Зияха Соколовича — это не гоголевский «человек светский, поплотнее», а «занятый человек в халате», напоминающий современных бизнесменов и менеджеров, который деловито путешествует, страстно борется за жизнь и богатство. Он приемлем, потому что «как живой». Сравнивая сараевский спектакль с постановками Юрия Любимова и литовского режиссера Эймунтаса Някрошюса, она отметила, что именно такие персонажи — узнаваемые и новые — драгоценны для российской сцены [см.: Poljakova 1991].

Говоря о режиссерской концепции, Полякова подчеркнула функциональную слитость всех элементов спектакля, воскрешающего «окаменелые» души, каждая из которых, такая как есть, все же сохраняет человеческий облик и собственную историю в общем контексте мертвых душ [см.: Poljakova 1991].

Кроме выступления на сцене МХАТа труппа Национального театра в Сараеве приняла участие также в театральном фестивале в Воронеже. В архиве театра хранится опубликованный в газете «Культура» отзыв члена СТД России Н.Н. Тимофеева о спектакле «Мертвые души». Описав то изумление, которое произвели на него сценография и костюмы, критик подчеркнул, что спектакль развивался «как произведение для солиста и оркестра, чьи личные свойства — функционально индивидуальные», где каждый член «оркестра» «представлял собой аллгорию хорошо известного порока»¹², а сольную партию исполнял Чичиков — великолепный Зиях Соколович.

Некоторое недоумение Тимофеева вызвал финал спектакля в манере «*deus ex machina*». В конце монолога о птице-тройке, который ведет «главный комиссар в черной шинели», показывается верхняя часть знаменитой чичиковской брички — причем она перевоплощается в тачанку и выстрелами кладет конец «миру теней».

¹² «Если Ноздрев (Драган Йовичич), Собакевич (Горан Савич), Плюшкин (Ратко Петкович) кажутся нам знакомыми по отечественной сцене, то совершенно неожиданной предстает Коробочка Качи Дорич. Это — соединение тупой флегмы и бессмысленной агрессивности. Когда ей кажется, что Чичиков хочет ее обдурить, она вдруг выхватывает откуда-то из складок своей одежды обрез и наставляет его на собеседника. И подобные смелые режиссерские „штучки“ рассеиваются по всему спектаклю, давая простор богатству ассоциаций» [Тимофеев 1991].

К сожалению, спектаклю не было суждено долго продержаться на сцене из-за безумия военных действий, которые начались как раз в то время, когда на сараевской сцене показывали историю о мертвых душах.

Разумеется, рецепция произведений Булгакова в Боснии и Герцеговине не ограничивается только театром и только сараевской сценой. Исследование данной проблемы возможно в разных аспектах. Например, было бы интересно рассмотреть черты сходства между произведениями Булгакова и боснийско-герцеговинских писателей, таких как Джевад Карахасан, Твртко Куленович или Недžad Ибришимович. У последнего особенно интересна пьеса «Воланд в Сараеве», где звучат прямые цитаты из романа «Мастер и Маргарита», а булгаковский Воланд встречается с «маленьким человеком», боснийцем Асимом Бекташем.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1989–1990 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1990.
- Тимофеев 1991 — *Тимофеев Н.* Тачанка Чичикова // Культура. Воронеж, 1991. 30 нояб.
- А. Кс. 1991a — *А. Кс.* «Mrtve duše» u A selekciji. Drama Narodnog pozorišta iz Sarajeva na 25. Bitefu // Oslobođenje. Sarajevo, 1991. 19. septembar.
- А. Кс. 1991b — *А. Кс.* Nastup u MHAT i Voronježu sa «Mrtvim dušama»: Drama Narodnog pozorišta iz Sarajeva gostuje u SSSR-u // Oslobođenje. Sarajevo, 1991. 12. novembar.
- Bratić Čohadžić 1990 — *Bratić Čohadžić Z.* Saga o mrtvodušju // Sarajevske novine. Sarajevo, 1990. 2. novembar.
- Buljan 1991 — *Buljan I.* Pohvale «Sudnjem danu»: O Gogoljevим «Mrtvim dušama» u režiji Dejana Mijača i izvođenju Narodnog pozorišta iz Sarajeva i o predstavi «Dies Irae» Žanine Mirčevske u režiji Slobodana Unkovskog i izvođenju Makedonskog narodnog teatra iz Skoplja // Slobodna Dalmacija. Split, 1991. 8. travnja.
- GIB 1991 — Gogolj iz Bosne. Moskva: Uspješan nastup sarajevskog Narodnog pozorišta // Večernje novine. Sarajevo, 1991. 16. novembar.
- Hrovat 1990 — *Hrovat B.* Čičikov djeluje: Bulgakovljeve «Mrtve duše» u sarajevskom Narodnom pozorištu // Večernji list. Zagreb, 1990. 7. studenog.
- I. J. 1983 — *I. J.* Sarajevo. Tri premijere // Večernje novosti. Beograd, 1983. 22. oktobar.
- Karahasan 1983 — *Karahasan Dž.* Teatralizirana novela. «Pseće srce» Mihaila Bulgakova u dramatizaciji i režiji Žarka Petana i izvođenju Narodnog pozorišta iz Sarajeva // Oslobođenje. Sarajevo, 1983. 15. novembar.
- Karahasan, эл. публ. — *Karahasan Dž.* Intervju. Mogu barbari spaljivati knjige, ali ne mogu spaliti književnost // Электронный ресурс «Faktor.ba». Режим доступа:

<http://www.faktor.ba/vijest/intervju-akademik-dzevad-karahasan-mogu-barbari-s-paljivati-knjige-ali-ne-mogu-spaliti-knjizevnost-162613>

- Knežević 1991 — *Knežević D.* Apel Vesne Mašić // *Politika ekspres*. Beograd, 1991. 8. april.
- MGSP 1991 — Moskva: Gostuje sarajevsko pozorište // *Jedinstvo*. Priština, 1991. 16. novembar.
- Nikčević 1991 — *Nikčević S.* Ogledalo sjete // *Večernji list*. Zagreb, 1991. 14. lipnja.
- Ostojić 1990 — *Ostojić Lj.* Glumački maksimum // *Sarajevske novine*. Sarajevo, 1990. 5. novembar.
- Plakalo 1983 — *Plakalo S.* Sluteći «pasije vrijeme» // *Večernje novine*. Sarajevo, 1983. 24. oktobar.
- Poljakova 1991 — *Poljakova J. I.* To je savremeno pozorište...! // *Oslobođenje*. Sarajevo, 1991. 28. novembar.
- Putnik 1991 — *Putnik R.* Žive i mrtve duše // *Hronika 25*. Bitefa. Beograd, 1991.
- US 1991 — *Uspeh Sarajlija* // *Večernje novosti*. Beograd, Moskva, 1991. 16. novembar.
- V.Št. 1990 — *V.Št.* Fascinacija Dejanom Mijačom // *Oslobođenje*. Sarajevo, 1990. 31. oktobar [Пресс-конференция по случаю премьеры спектакля «Мертвые души» в сараевском Национальном театре].
- Vrgoč 1991 — *Vrgoč D.* Opasni ljudi // *Vjesnik*. Zagreb, 1991. 8. travnja.
- Ž. B. 1983 — *Ž. B.* Sutra premijera u sarajevskom Narodnom pozorištu. Čovjek i pas // *Večernje novine*. Sarajevo, 1983. 21. oktobar.

А. Майер-Фраатц
(Йена)

**Экранизации романа «Мастер и Маргарита»
польского режиссера А. Вайды и югославского
режиссера А. Петровича как критические
комментарии к современности
начала 1970-х годов**

I

Одной из особенностей романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» является присущая ему особая театральность. Как пишет Барбара Целински, роман не только «написан рукой драматурга» [Zelinsky 2007: 382], но содержит живые диалоги и драматическую структуру сюжета. Его эпизоды наполнены перформативными действиями, причем он сатирически истолковывает театральную сторону культурной жизни СССР конца 1920-х — начала 1930-х гг. Драматургичность прослеживается также во второй сюжетной линии «Мастера и Маргариты» — в романе о Понтии Пилате; сцена допроса Иешуа Га-Ноцри вполне «театральна». К тому же, по мнению Целински, в «Мастере и Маргарите» важна метафора мирового театра (*theatrum mundi*) [Zelinsky 2007: 382–385]. Именно поэтому роман пользуется огромной популярностью не только в книжном варианте, но и как театральное представление. С 1971 по 1977 г. все спектакли по роману Булгакова были на польском языке [см.: ТММ, эл. публ.]. Юрий Любимов оказался первым русским режиссером, поставившим его как театральную пьесу; премьера в московском Театре на Таганке прошла 4 апреля 1977 г., и спектакль до сегодняшнего дня является частью репертуара [см.: Любимов, эл. публ.]. Постановка немецкого режиссера Франка Касторпа в берлинском театре *Volksbühne* продержалась не так долго — с 2002 по 2008 г. [см.: DMUM, эл. публ.]. Во Франкфурте-на-Майне Вильфрид Фиби и Хелен Керте в 1998–1999 и в 2008 гг. реализовали инсценировку по Булгакову в свойственном этим режиссерам стиле *Gesamtkunstwerk*

и даже в 1999 г. показывали ее российской публике в Москве и Ярославле [см.: Е9N, эл. публ.].

Первые попытки экранизации романа принадлежат «славянскому миру» (по крайней мере, если учитывать происхождение режиссеров); среди них выделяются фильмы польского режиссера Анджея Вайды «Пилат и другие» (1971) и югославского режиссера Александра Петровича «Мастер и Маргарита» (1972) [см.: МиМ, эл. публ.]. Впрочем, у обеих картин были зарубежные продюсеры, а фильм Вайды и снимался на Западе, в ФРГ (для Второго канала немецкого телевидения, ZDF). В экранизации Петровича занят ряд итальянских и других западных актеров¹, но фильм полностью снят в Югославии². Хотя он был показан на кинофестивале в Пуле (1972) и даже выиграл приз «Золотая арена» (а также ряд других наград [см.: Petrović, эл. публ.]), однако на родине режиссера вскоре подвергся запрету. Что касается фильма Вайды, он и вовсе был показан в Польше только после политического переворота конца 1980-х гг.³

II

Экранизацию всегда следует понимать как самостоятельное художественное произведение с определенной семиотической структурой [см.: Лотман 1973: 16–136]. Хотя между обоими текстами существует интертекстуальная (или интермедиальная) связь (в семиотическом смысле), экранизация имеет свои эстетические законы и, если не считать сериалов, из-за гораздо меньшего объема никогда не может полностью передать все детали литературного текста⁴. Советский киновед Нея Зоркая, говоря о немых фильмах, различает три типа экранизаций: лубок, иллюстрацию и интерпретацию [см.: Зоркая 1991: 108–129]. Эту классификацию вполне можно применять и к современной кине-

¹ Волянда играл Ален Кюни, Маргариту — Мимси Фармер, Мастера — Уго Тоньяцци [см.: IMDb, эл. публ.].

² Об условиях съемок и о деталях фильма подробно говорится в статье Д. Маравич в настоящем сборнике.

³ А. Вайда на своем вебсайте говорит, что в середине 1970-х гг. фильм был запрещен на несколько лет [см.: Wajda, эл. публ.].

⁴ В некотором смысле это возможно в таких масштабных проектах, как, например, экранизация «Мастера и Маргариты», сделанная для Российского телевидения Владимиром Бортко [см.: Binder, Engel 2008: 40].

матографии. В современном фильме наиболее важную роль играет последний Тип; сериал режиссера Бортко, однако, можно до некоторой степени понимать и как иллюстрацию, поскольку в нем булгаковский роман воспроизведен очень точно во всех отношениях — это касается деталей пространства, персонажей и т. п., а чередование цветных и черно-белых картин позволяет отличать «реалистическое» действие от фантастического.

Немецкий германист и киновед Михаэла Мундт строит иную типологию экранизаций литературного произведения: 1) аналоговая передача, по-новому формулирующая литературное «послание» как фильм-текст; 2) концептуальная интерпретация, выбирающая ключевые смыслы литературного текста; 3) самостоятельная трансформация, в которой оригинальный литературный текст присутствует лишь как одна из нескольких точек отсчета, служащих элементами, из которых составлено собственное «послание» режиссера [см.: Mundt 1994: 37–40].

Оба упомянутых фильма, каждый на собственный лад, своеобразно истолковывают роман Булгакова и тем самым принадлежат к третьей группе по системе Зоркой, но по классификации Мундт неодинаковы: фильм Вайды соответствует скорее третьему типу, в то время как фильм Петровича — второму. Картины существенно отличаются друг от друга. В романе Булгакова сюжетная линия о Пилате не только представлена как «единый» роман Мастера, но, кроме того, постоянно перекликается с «московским» сюжетом, присутствуя как параллели в мотивах, системе персонажей, временной организации и свойствах художественного пространства [см., напр.: Riegenbach 1979: 94–99; Zelinsky 2007: 387–398; Sazontchik 2008: 82–84; у последнего автора указывается на целый ряд работ, упоминающих параллели московского и ершалаимского пространств], а к концу романа сюжетная линия Пилата переплетается с сюжетной линией Мастера и Маргариты. Именно в трактовке этих двух сюжетных линий состоит самое явное различие между двумя экранизациями, о которых говорится в нашей статье.

III

В фильме «Пилат и другие» Вайда сосредоточивается исключительно на «романе в романе», то есть на сюжетной линии Понтия Пилата. Как признается сам режиссер, он давно хотел снять фильм на тему

Иисуса и Пилата и до «Мастера и Маргариты» отверг два сценария, предложенных польскими авторами [см.: Wajda, эл. публ.]. В 1969 г. вышел польский перевод романа Булгакова [см.: Bułhakow 1969], и, прочитав его, режиссер решил воспользоваться именно булгаковским вариантом описания библейских событий, причем диалоги из романа воспроизведены в фильме практически дословно. Сатирическое изображение жизни в СССР Вайду интересует мало, так же как линия любви Мастера и Маргариты.

С самого начала режиссер придает действию актуальный политический оттенок: фильм начинается интервью с ведущим овец на скотобойню бараном, который рассказывает о своей деятельности. Журналист (его играет сам Вайда) спрашивает барана о его «важной и ответственной работе», состоящей в том, чтобы отправлять соплеменников на смерть. Баран отвечает, что его деятельность требует высокой квалификации и ответственности; конечно, иногда он сомневается в том, правильно ли поступил, согласившись на такую работу, однако отказаться от нее было бы бессмысленно — ведь если он не выполнит задачу, это сделают другие. Эти доводы типичны для бывших начальников концлагерей или коллаборационистов в период немецкой оккупации Польши во время Второй мировой войны, и не случайно «интервью» вызывает соответствующие ассоциации. К тому же зрелище заборов из колючей проволоки и куч костей ассоциируется с грудями мертвых тел, найденных в гитлеровских концлагерях после освобождения. Однако в фильме Вайды «новизна» костей только что убитых овец отсылает и к недавним событиям. В начале 1970-х гг. была свежа память о событиях 1968 г., когда в ходе так называемой «антисионистской акции» в Польше были изгнаны с государственной службы немногие пережившие гитлеровские преследования польские евреи и началась массовая эмиграция на Запад, в том числе в ФРГ, где снимался фильм Вайды, — именно в современную Германию перенесены в картине события, происходившие в дни распятия Христа.

Допрос Иешуа Га-Ноцри Пилатом совершается на фоне строений в Нюрнберге, где проходили съезды НСДАП; монументальная архитектура таких зданий напоминает римскую. «Этот псевдо-Рим был идеальной сценой для Пилата и ироническим комментарием к короткой истории тысячелетней империи, которая пала так быстро! На моих глазах» [Wajda, эл. публ.], — комментирует режиссер выбор места. Крестный путь Иешуа пролегает по центральным улицам Франкфурта-на-Майне,

города банков и коммерции, а распятие совершается на мусорной свалке недалеко от автострады близ Нюрнберга. Когда Иешуа и другие распятые преступники страдают на крестах, мимо проезжает автобус с туристами, и пассажиры весело машут руками, абсолютно не понимая того, что они видят. Вайда говорил: «Я думаю, что фильм хорошо передает этот траур равнодушия и одиночества смерти» [Wajda, эл. публ.]. Иуда из Кириафа доносит на Иешуа Га-Ноцири по телефону-автомату, и после разговора из автомата выпадают 30 сребреников. Сцена, с одной стороны, производит комичное впечатление, с другой стороны, можно истолковать это как повседневность предательства Христа в современном мире. Иуда, как у Булгакова, так и в фильме Вайды, не совершает самоубийство, но его убивают в «большом доме пальм» (то есть в теплице франкфуртского «Пальменгартена» — ботанического сада). Аффраний, убийца Иуды, у Вайды одет как типичный представитель тайной службы: он в плаще, шляпе и черных очках. Левий Матвей в одном из эпизодов фильма напоминает журналиста, который должен писать о распятии: он вынимает блокнот, куда заносит собственные впечатления. Если Пилат, римские солдаты, Иешуа Га-Ноцири и Каифа одеты в исторические костюмы времен Христа, остальные действующие лица одеты по-современному, и эта разница оказывается значимой.

В первой части фильма, где Пилат допрашивает Иешуа Га-Ноцири и встречается с Каифой, все происходящее имеет отчетливый оттенок постановки, и тем самым актуализируется упомянутая «театральность» романа. Она подчеркивается тем, что в кадре время от времени оказываются современно одетые «зрители» на балконах зала конгресса (в кулисах которого происходит допрос), в том числе группа слепых, которая чуть не падает с балкона. Их можно отождествить, с одной стороны, с теми немцами, которые после крушения Третьего рейха не желают видеть преступления бывших вождей этой диктатуры и отнюдь не считают себя виноватыми, а с другой стороны, с теми поляками, которые не обращают внимания на диктатуру, в которой живут. Таким образом, можно заключить, что Вайда, перенеся действие в настоящее время, восстанавливает связь между античностью и современностью, которая в романе создается мотивными эквивалентностями между двумя тематическими планами романа.

Хотя действие фильма пространственно перенесено в ФРГ, фильм касается не только польско-немецких отношений, прежде всего в связи с немецкой оккупацией во время Второй мировой войны (как можно

было бы предполагать, имея в виду своеобразный пролог с «интервью» барана). Правда, намеки на национал-социализм и на предыдущие исторические эпохи очевидны: как римляне были оккупантами Иудеи во времена Христа, так не только немцы оккупировали Польшу во время Второй мировой войны, но Пруссия вместе с Австрией и Россией до этого три раза делили Польшу, так что с 1795 по 1918 г. этого государства не существовало. Левий Матвей у Вайды, как и в романе, пытается прекратить страдания Иешуа Га-Ноцири с помощью украденного ножа (булгаковский анахронизм хлебного ножа в данном контексте как будто оправдан, потому что в современной Германии, в отличие от Иудеи, действительно используются хлебные ножи). Левий молится Богу на польском языке. Это значимо, потому что фильм, в котором играют преимущественно (знаменитые) польские актеры⁵, в остальном полностью дублирован и польский «оригинал» не слышен. Только в упомянутом эпизоде, когда Левий Матвей отчаянно спрашивает Бога, почему Иешуа должен страдать, различимы польские слова актера, которые переведены, как обычно в иностранных фильмах, идущих в Польше, голосом за кадром — но в данном случае, наоборот, на немецкий язык. В этом эпизоде не только намекается на страдания польского народа во время немецкой оккупации (которую пережили сам режиссер и множество его актеров), но также подчеркнута мессианская роль Польши как Христа-Спасителя народов (*Polska Chrystusem narodów*).

Однако своеобразную экранизацию Вайды нельзя истолковывать исключительно с точки зрения польско-немецких отношений. Именно тот факт, что действие из античных времен перенесено в современность, указывает, что «чужая власть» все еще существует — пусть не в форме оккупации, но через уменьшение суверенитета Польши при социализме⁶. Образ современного вертолета с надписью SPQR подчеркивает, что здесь актуален не только национал-социалистский подтекст. Таким образом, фильм поднимает вопросы ответственности и пове-

⁵ Например, Даниель Ольбрыхский в роли Левия Матвея, Анджей Лапицкий в роли Аффания, Ян Кречмар в роли Пилата и Войцех Пшоняк в роли Иешуа Га-Ноцири.

⁶ Правда, в начале 1970-х гг. территория Западной Германии, находившаяся под контролем США, Великобритании и Франции, тоже не была полностью суверенным государством (то же самое, конечно, действительно для ГДР в отношении к СССР). Изменение «направления» перевода в описанном выше эпизоде, когда Левий Матвей говорит по-польски и его слова переводятся на немецкий, можно понимать и как намек на переплетение судеб обоих народов.

дения в условиях диктатуры вообще и позволяет увидеть аллюзии на тогдашнее положение в Польше. Кроме того, эстетика картины вполне соответствует моде 1970-х гг. В сцене, когда Левий Матвей пишет за стеклянным столом, который держит кукла с явно эротическими чертами, как будто цитируются фильмы Пазолини. В немецкой критике это считалось китчем; Вайду упрекали в том, что фильм напоминает мистерии альпийской местности Обераммергау, только в современном одеянии: «Стиль набожной мистерии, как оказалось, не отвергается добавлением нескольких ярких реалий из нашего времени» [Motos, эл. публ.].

Во всяком случае, фильм Вайды сценами распятия Христа намекает как на сложные немецко-польские отношения, так и на общие вопросы тоталитаризма и, в конце концов, тематизирует проблему веры перед лицом всех катастроф XX в. Своей нарочитой «пошлостью» он как будто показывает, что важнейшее для христиан событие истории в конце второго тысячелетия оказалось во многом профанировано.

IV

Фильм Петровича по-своему дополняет фильм Вайды. Он сосредоточен на основном сюжетном плане романа — судя по костюмам и антуражу, действие происходит в конце 1920-х гг. При этом подчеркнута авангардистская эстетика — например, фигурируют соответствующие плакаты. Второй тематический план романа (сюжет о Понтии Пилате) также перенесен в современность и представлен в форме исторической драмы, которая ставится в том самом театре, где выступает Воланд со свитой, но репетиции показаны только фрагментарно.

«Конечно, невозможно было показать все эпизоды, реконструировать все бесчисленные магические „события“, которые есть в книге. Я даже сознательно решил не показывать страдания Христовы, которые представляют собой контрапункт в притче Булгакова» [Petrović, эл. публ.], — пояснял режиссер. В конце фильма драма о Понтии Пилате запрещается — «спектакль» сыгран только в воображении умирающего Мастера. Таким образом, основной темой фильма становятся вопросы культурной политики, в особенности сатира на бюрократизм и оппортунизм деятелей культуры. Сюжетная линия Мастера и Маргариты уходит скорее на задний план, она связана с запланированной постановкой пьесы о Пилате. При этом некоторые детали, вроде желтых цветов, которые Мастер дарит Маргарите, подчеркнута сохраня-

ются. Партийные собрания и прочие реалии советской жизни показаны в явно сатирическом ключе. Воланд со свитой, вмешиваясь в события, своими магическими и другими действиями разоблачают бюрократизм, трусость и глупость политических и других деятелей. В связи с выступлением Воланда режиссер, как будто в духе 1970-х гг., особенно наслаждается показом голых тел, когда зрители, получившие новую одежду по последней моде, при выходе из театра сразу ее теряют. Об этом сам Петрович говорил так:

Я выбрал один номер — в котором по воле Дьявола падает настоящий дождь долларов и театральной публике достаются туалеты по последней моде, после чего зрители сразу же обнажаются и такими нагими спешат по лестнице к выходу и выбегают на улицу. Фильм — конкретное искусство. Проникнуть глубже в иррациональное мне было бы трудно [Petrović, эл. публ.].

Тот факт, что из многочисленных эпизодов, в которых проявляется «магия» Воланда, Петрович выбрал именно этот, можно объяснить духом времени. Вообще эротика в фильме играет бóльшую роль, чем в романе. Например, в одной из сцен Маргарита сидит в машине рядом с Мастером, который гладит ей колено. Есть эпизод, где Мастер и Маргарита раздеваются для совершения сексуального акта. Однако полет нагой Маргариты отсутствует — это объясняется тем, что режиссер ограничился лишь немногими элементами фантастики, причем исключительно в связи с Воландом и его свитой⁷.

Выделение элементов русского авангарда в декорациях фильма можно соотнести с культурной жизнью в Югославии 1970-х гг., когда неоавангард по образцу русского классического авангарда стал популярным в искусстве (уже с 1950-х гг., но особенно в 1970-е — 1980-е гг.)⁸. В целом, однако, воспроизводится довольно стереотипная картина (Советской) России — можно упомянуть, например, псевдона-

⁷ Кроме того, технические возможности 1970-х гг. вряд ли позволили бы изобразить полет эстетически убедительно.

⁸ Проходившие в ФРГ в 1960-х — 1970-х гг. многочисленные выставки современного югославского искусства свидетельствовали об актуальности авангарда [см. каталог выставок: Neue jugoslawische Kunst 1961; Jugoslawische Kunst 1974]. В этот период началось также исследование литературного (не только русского) авангарда, что нашло выражение в изданиях южнославянских авангардных авторов [напр.: Vinaver 1978; Aleksić 1978], в выходе книги А. Флакера «Ruska avangarda» [Flaker 1984] и т. п.

родую песню «Уральская рябинушка», марширующую группу солдат, поющих (лишь в югославском варианте фильма) известную походную песню, утверждение одного из литераторов, что писатели — «инженеры душ». Обращает на себя внимание и «замена» времени года: в романе действие происходит в жаркие майские дни (этим оправдана и гроза в конце романа, которая имеет параллель в линии Пилата), а в картине Петровича — зимой или ранней весной, когда еще лежит снег. Но именно это оказывается значимым, ибо холодный климат в данном случае можно понять и метафорически, в политическом смысле, что подчеркивается запрещением постановки пьесы Мастера о Понтии Пилате. При этом фильм затрагивает проблемы не только исторической эпохи конца 1920-х гг. На это указывает, например, использование в качестве фона одной из песен Булата Окуджавы — «Песенки о черном коте». Она мотивирована тем, что черный кот, представляющий Бегемота, появляется во многих сценах фильма. Режиссер пишет по этому поводу: «Бегемот время от времени превращается в огромного черного кота. Ни в коем случае я не хотел, чтобы кот был плюшевый. Конечно, литература гораздо свободнее, чем кинематограф, — она дает больше возможностей мечте» [Petrović, эл. публ.].

Однако решение Петровича объясняется не только киноэстетикой. Песня Окуджавы, с одной стороны, намекает на Сталина, который даже после смерти продолжает «присутствовать» в сознании жителей московских дворов, а с другой стороны, подчеркивает актуальность вопросов культурной политики, причем не только в СССР. В Югославии начала 1970-х гг. (после массовых протестов в Загребе) культурная политика тоже стала более жесткой, что подтверждается и фактом запрещения⁹ фильма «Мастер и Маргарита», несмотря на полученные им награды и восхищенные отзывы критиков не только в Югославии, но и за границей [см.: Petrović, эл. публ.].

V

Вайда пользуется сюжетной линией Пилата, чтобы проанализировать механизмы тоталитарных и (не только) оккупационных режимов, и довольно далеко отходит от романа Булгакова, хотя почти дословно

⁹ «Конечно, формального запрещения не было, но бывало, что фильмы „неформально“ оказывались в бункере» [Petrović, эл. публ.].

воспроизводит романские диалоги. При этом он использует внутреннюю «театральность» романа (не в последнюю очередь это выражается именно в воспроизведении диалогов). «Театральность» подчеркивается сочетанием псевдоримского амфитеатра и бывшей территории съездов НСДАП и внезапным появлением «публики» (см. выше). Это исторически значимое пространство вызывает разноплановые политические ассоциации — как в связи со сложными польско-немецкими отношениями, так и в связи с критикой тоталитаризма вообще.

Петрович сосредоточивается на аспектах культурной политики и актуализирует параллели между временами Сталина и положением в современной режиссуре Югославии. Хотя Петрович активно «переписал» роман, чтобы сделать девяностоминутный фильм¹⁰, он во многом очень близок Булгакову — дополнительным подтверждением стало то, что вскоре после премьеры фильм оказался запрещен. Сопоставление культурной политики сталинского времени с положением в титовской Югославии было тем обиднее, что в конце 1940-х гг. Тито прервал связи со Сталиным. А поскольку речь в фильме идет преимущественно о театре и Воланд со свитой тоже действуют прежде всего на сцене, то в данной экранизации особенно ярко выражается упомянутая концепция *theatrum mundi*, относящаяся к булгаковскому роману в целом.

Таким образом, Вайда и Петрович, создавая картины, диаметрально противоположные по содержанию, ставили перед собой сходные политические задачи. Их сущность в целом можно охарактеризовать фразой Иешуа Га-Ноцири: «Всякая власть является насилием над людьми» [Булгаков 1999: 178], — эти слова звучат в обоих фильмах.

ЛИТЕРАТУРА

Булгаков 1999 — Булгаков М. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1999. Т. 9.

Зоркая 1990 — Зоркая Н. Русская школа экранизации // Экранные искусства и литература. Немое кино. М., 1990.

Лотман 1973 — Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

Любимов, эл. публ. — Любимов Ю. Мастер и Маргарита // Электронный ресурс «Юрий Любимов». Режим доступа: <http://www.lubimov85.ru/performance/master/>

¹⁰ Режиссер пояснял: «На самом деле в романе „Мастер и Маргарита“ есть материал на несколько фильмов, но я мог снять только один-единственный. Пришлось адаптировать произведение» [Ретовиќ, эл. публ.].

- МиМ, эл. публ. — Мастер и Маргарита // Электронный ресурс «Википедия». Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мастер_и_Маргарита
- Aleksić 1978 — *Aleksić D. Dada Tank*. Beograd, 1978.
- Binder, Engel 2008 — *Binder, Engel E. U. Ch. Film und Literatur: Von Liebeleien, Konflikten und langfristigen Beziehungen. // Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg, 2008.
- Bulhakow 1969 — *Bulhakow M. Mistrz i Małgorzata / Przekład I. Lewandowskiej i W. Dąbrowskiego*. Warszawa, 1969.
- DMUM, эл. публ. — Der Meister und Margarita // Электронный ресурс «Wikipedia». Режим доступа: https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Meister_und_Margarita#Verfilmungen
- E9N, эл. публ. — Электронный ресурс «E9N». Режим доступа: http://www.e9n.de/a1/_repertoire/index.html
- Flaker 1984 — *Flaker A. Ruska avangarda*. Zagreb, 1984.
- IMEM, эл. публ. — Il maestro e Margherita // Электронный ресурс «IMDb». Режим доступа: <http://www.imdb.com/title/tt0068894/>
- Jugoslawische Kunst 1967 — *Jugoslawische Kunst. Skulpturen. Bilder. Zeichnungen*. Stuttgart, 1967.
- Jugoslawische Kunst 1974 — *Jugoslawische Kunst der Gegenwart. Gemälde und Plastiken. Eine Ausstellung des Museums für zeitgenössische Kunst Belgrad*. Frankfurt / Main; Leverkusen, 1974.
- Momos, эл. публ. — *Momos. Kein Film für Karfreitag // Электронный ресурс «Zeit Online»*. Режим доступа: <http://www.zeit.de/1972/14/kein-film-fuer-karfreitag>
- Mundt 1994 — *Mundt M. Transformationsanalyse: Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen, 1994.
- Neue jugoslawische Kunst 1961 — *Neue jugoslawische Kunst: Badischer Kunstverein e.V. Karlsruhe*. Karlsruhe, 1961.
- Petrović, эл. публ. — *Petrović A. Majstor i Margarita*. Электронный ресурс «Aleksandar Saša Petrović». Режим доступа: <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/majstor-i-margarita/>
- Riggenbach 1979 — *Riggenbach H. Michail Bulgakovs Roman «Master i Margarita»: Stil und Gestalt*. Bern, 1979.
- Sazontchik 2008 — *Sazontchik O. Zur Problematik des Moskauer Textes der russischen Literatur: Versuch einer Bestimmung anhand von Werken Boris Pasternaks, Michail Bulgakovs, Venedikt Erofeevs, Jurij Tirofonovs und Vasilij Aksenovs*. Frankfurt / Main, 2008.
- TMAM, эл. публ. — The Master and Margarita // Электронный ресурс «Wikipedia». Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Master_and_Margarita
- Vinaver 1978 — *Vinaver S. Beogradsko ogleдалo*. Beograd, 1978.
- Wajda, эл. публ. — *Pilatus und Andere // Электронный ресурс «www.wajda.pl»*. Режим доступа: <http://www.wajda.pl/pl/filmy/film16.html>
- Zelinsky 2007 — *Zelinsky B. Michail Bulgakov. Master i Margarita (Der Meister und Margarita) // Der russische Roman*. Köln, 2007.

Д. Маравич
(Нови Сад)

Фильм А. Петровича «Мастер и Маргарита» по мотивам романа М. А. Булгакова

В 1972 г. сербский режиссер Александр Петрович (1929–1994) снял по собственному сценарию югославско-итальянский фильм «Мастер и Маргарита»¹. До этого, в 1968 г., сербским режиссером Здравко Шотрой была осуществлена в Югославии экранизация булгаковской пьесы «Бег».

Петрович работал над картиной с 1970 по 1972 г. Булгакова как писателя он высоко ценил и считал «Мастера и Маргариту» не только одной из лучших книг XX в., но и произведением очень сценичным, дающим множество возможностей для экранной интерпретации. Однако, начав работу над текстом, понял, что булгаковский роман «не допускает, — как выразился Петрович, — переписывания» [цит. по: Logeščin 2010: 208]. При этом режиссер рассматривал сценарий как очень важный этап работы, поскольку в нем должна была воплотиться концептуальная основа картины [см.: Milinović 2010: 252]. В работе над сценарием сперва участвовали и итальянские писатели, но поскольку Петрович был индивидуалистом, в итоге он остался единственным автором. Отталкиваясь от текста булгаковского романа, Петрович как

¹ Производство «Dunav film» (Белград) и «Euro Internacional film S.p.A.» (Рим). Продюсеры — Александр Петрович, Амадео и Барбара Пагани. Режиссер — Александр Петрович. Оператор — Роберто Джерарди. Художник — Властимир Гаврик. Монтажер — Михаило Илич. В ролях: Уго Тоньяцци — Николай Максудов / Мастер; Мимси Фармер — Маргарита; Ален Кюни — профессор Воланд; Велимир (Бата) Живоинич — Коровьев; Павле Вуисич — Азazelло; Люба Тадич — Понтий Пилат; Ева Рас — трамвайная вагоновожатая; Фабиан Шовагович — Берлиоз; Ташко Начич — Римский; Данило (Бата) Стойкович — Бобов; Златко Мадунич — Оскар Данилович.

сценарист не реконструировал и не адаптировал его. Он подошел к материалу по-новому, и фильм, как замечает М. Чолић, получился более реалистичным, чем роман [см.: Чолић 1972]. Параллельно с написанием сценария осуществлялся его перевод на итальянский и французский языки.

Вокруг фильма происходили довольно сложные события — как в течение работы над ним, так и позже. Ему всегда была присуща некая двойственность, «двойная идентичность» [Милошевић 1972]. Существовало две версии фильма: первая, «балканская» — для Югославии, вторая, «западная» — для стран Запада. Для первой музыку выбирал сам Петрович, для второй — Эннио Морриконе. Видимо, в связи с тем, что фильм снимался в Югославии и большинство актеров (за небольшими исключениями²), а также режиссер были из этой страны, на фестивалях фильм показывался как югославский.

Роман «Мастер и Маргарита» вызвал у Петровича особый интерес прежде всего тем, что в нем рассматривается отношение между свободой мысли и политической бюрократией. Режиссера привлекла фигура Мастера, который сумел написать роман о Христе и Понтии Пилате (в интерпретации Петровича Мастер пишет драму, но Маргарита читает его роман), однако у героя не хватило сил бороться за свое произведение, так что он в результате оказался в сумасшедшем доме...

Хотя Петрович дает собственную интерпретацию романа, вводя в него новые мотивы, необходимо учитывать, что у фильма (по сравнению с романом) более ограниченные возможности. Нужно также иметь в виду, что интерпретация не может во всем соответствовать оригинальному авторскому тексту. «Заглавному» герою фильма Петрович дает имя — Николай Максудов (фамилия героя булгаковского романа «Записки покойника»), при этом свита Воланда представляет его как Мастера — автора пьесы «Понтий Пилат», а не прозаика, написавшего роман. В начале картины речь идет о постановке пьесы Максудова, но после событий с главным героем эта «иллюзия театра» теряется. В конце фильма действие как бы возвращается на сцену. Таким образом, режиссер при помощи своего рода техники «фильма в фильме» «повествует о трагической истории писателя» [Чолић 1972]. Реализованная в картине достаточно свободная интерпретация булгаковского романа

² Привлечение иностранных актеров для съемок в крупных югославских фильмах было тогда обычным явлением.

обсуждалась в отечественной литературной критике. Стоит напомнить, что у литературоведов всегда иной подход к интерпретации художественного текста, чем у кинокритиков. Например, Б. Косанович писал, что, несмотря на все технические возможности фильма, нельзя экранизировать такое сложное произведение, каким является роман Булгакова, сохранив при этом всю его специфику. Автор имеет в виду прежде всего саму фантастику книги, отмечая также, что некоторые персонажи остались «немыми» [Косанович 1972]. Однако в целом кинокритики, как правило, относились к реализованной в фильме интерпретации булгаковского романа с одобрением.

В ходе написания сценария Петрович узнал, что польский режиссер А. Вайда тоже работает над фильмом по роману «Мастер и Маргарита». Вместе с тем стало известно, что Вайда в своем телефильме намерен использовать лишь «евангельскую» линию романа. Таким образом, два фильма никак не могли «помешать» друг другу.

Петрович является одним из лучших сербских и югославских режиссеров. Он родился в Париже. Окончил гимназию в Белграде, затем поступил на режиссерское отделение Академии искусств в Праге, но в 1948 г. из-за политических событий вернулся на родину и поступил на философский факультет Белградского университета, где изучал историю искусства. В связи с его учебой в Праге необходимо отметить, что многие югославские режиссеры окончили пражскую Академию искусств. Хотя фильмография Петровича насчитывает всего 16 режиссерских работ и 15 картин, снятых по его сценариям, он считается одним из лучших режиссеров и сценаристов югославского кинематографа. Петрович рано стал известен за границей — не только фильмами, но и публикациями о кино в отечественных и иностранных газетах и журналах. Он был знаком со многими известными деятелями мирового кинематографа, в том числе с Л. Бунюэлем. О режиссерских достижениях Петровича написаны многочисленные работы на его родине и за рубежом. В университете Сент-Эндрюс (University of St Andrews), в Шотландии в 2007 г. Властимир Судар защитил докторскую диссертацию «Портрет художника как политического диссидента: Жизнь и творчество Александра Петровича» (председателем комиссии на защите был Д. Голдинг, известный американский историк югославского кинематографа) [см.: Sudar 2010: 43].

Поскольку в фильме «Мастер и Маргарита» акцент делался на гротескном характере персонажей и ситуаций, режиссер тщательно выби-

рал актеров. Во время кастинга возникали различные недоразумения; упомянем только два эпизода, связанные с ролью главного героя. Первоначально ее должен был играть итальянский актер Джан Мария Волонте — он сперва согласился, но затем отказался от этой роли. Встретившись с режиссером и его женой Бранкой в Загребе, Волонте, как позже вспоминала Б. Петрович, объяснил свою позицию так: «Саша, я не могу согласиться, потому, что среди моей публики — два миллиона членов Коммунистической партии Италии» [цит. по: Đedović 2010: 228]. После его отказа Петрович с женой, которая владела итальянским языком, поехал в Рим, где начал вести переговоры с Уго Тоньяцци. Они проходили непросто. Актер, между прочим, настаивал на том, чтобы в фильме был огромный механический кот и т. п., однако Петрович категорически не соглашался работать с куклами. Тогда Тоньяцци куда-то надолго ушел из своей квартиры (где они разговаривали), а когда вернулся — сказал: «Хорошо, Петрович, я вижу, что Вы за человек, и мне это нравится. Буду сниматься» [цит. по: Đedović 2010: 228].

Съемки проходили в разных местах Югославии (Сербии) — в основном в Белграде и Суботице (город на севере Сербии). В Белграде сначала снимали в импровизированной студии, затем в парке Калемегдан, на белградских улицах (прежде всего на ул. Караджорджева), в здании Народного банка (сцены с голыми зрителями «сеанса черной магии») и других местах. В Суботице съемки проходили в Городском доме и Народном театре (там была снята ключевая финальная сцена), возле озера Палич, в ресторанах и других местах города и его окрестностей. То, что большая часть работы над фильмом проходила не в Белграде, объяснялось, в частности, разразившейся в 1972 г. эпидемией черной оспы. Поэтому и монтаж картины тоже делался в Суботице.

Вскоре после окончания съемок пошли слухи, что фильм «Мастер и Маргарита» может испортить отношения между Югославией и СССР. Петрович устроил для советского посла показ, на котором присутствовали также сотрудники посольства и члены их семей. Вспоминая об этом, Бранка Петрович рассказывает, что аудитория реагировала достаточно эмоционально и в конце некоторые дамы даже плакали — в этом она увидела хороший знак [цит. по: Đedović 2010: 227–228]. Благодаря подобной реакции «узкого круга» зрителей картине была открыта дорога на экраны кинотеатров.

Фильм «Мастер и Маргарита» удостоен ряда наград на нескольких кинофестивалях. В том же 1972 г. он был показан на XX кинофестивале

в Пуле. Затем — в Венеции, Чикаго, Испании, Тунисе, Лос-Анджелесе. Потом начиная с 1973 г. — в Каннах, Руане, Нише, Вене, Стамбуле, Рене и др. Так, на официальной программе «Венеция 33», было около ста картин, но практически все итальянские газеты — «Мессаджеро», «Уманита», «Газеттино ди Венеция», «Стампа», «Корриере делла сера», — а также парижская «Фигаро» особо отметили «Мастера и Маргариту» и поздравляли режиссера [см.: Godnić 1972]. При этом левоориентированная кинокритика считала, что фильм является антикоммунистическим [см.: Đedović 2010: 228]. Как говорил в газете «Уманита» итальянский писатель Тито Гверини, Петрович представил «отличный фильм, в котором смешиваются многие противоположные мотивы: реализм, политическая сатира, гротеск, фантазия» [цит. по: Адамовић 1972]. Несмотря на то что в Югославии «Мастер и Маргарита» по политическим причинам не был провозглашен лучшим фильмом года, он безусловно являлся им, судя по оценкам критиков и публики. Год спустя цензура запретила картину, и она была снята с репертуара. С 1973 по 1978 г. югославская пресса вообще практически не упоминала о Петровиче [см.: Sudar 2010: 60]. Со временем официальное отношение к его работе изменилось: 5 августа 1983 г. «Мастер и Маргарита» был показан на белградском телевидении в цикле «лучших югославских фильмов». В вышедшей тогда статье М. Пепич подчеркивал, что картину очень редко допускают в кинотеатры Югославии, а в некоторых городах не показывают вовсе [см.: Пепић 1983]. Ранее, в 1982 г., в газете «Вестник» была опубликована статья М. Стояновича, в которой тот пытался выяснить, где находится фильм Петровича и почему его не показывают [см.: Stojanović 1982]. Но лишь в 1990-х гг. стало возможным узнать, что именно происходило с картиной, то есть как и почему ее запрещали.

В 1979 г. Петрович поставил в белградских театрах два спектакля по произведениям Булгакова: «Собачье сердце» в театре Ателье 212, и «Мастера и Маргариту» в Народном театре. Во второй постановке режиссер использовал фрагменты своего фильма, показав таким образом около половины запрещенной картины.

В связи с тем, что в фильме «Мастер и Маргарита» снимались и иностранные актеры, возник вопрос о дубляже. Специалисты считают, что был он сделан очень хорошо и профессионально. Но, к сожалению, Петрович по настоянию итальянских партнеров, еще до того как фильм был показан в Венеции, согласился дублировать его (для журна-

листов) на итальянский язык. Такая работа требует высокого профессионализма, хорошей техники и немалого времени. Однако в тех условиях, которые были у режиссера, выполнить ее качественно оказалось невозможно, так что Петрович был очень недоволен результатом.

Музыка для «балканской» версии, как уже говорилось, выбрана иная, чем для «западной». Несмотря на то что действие в московской части фильма относится к 1920-м гг., его «фоном» являются анахроничные песни более позднего времени («Катюша» М. Блантера и М. Исаковского, «Уральская рябинушка» Е. Родыгина и М. Пилипенко, «Черный кот» Б. Окуджавы). Впрочем, это не нарушает целостности фильма — возможно даже, что выбор известных песен имел позитивное значение. Особую роль сыграли духовные песнопения и колокольный звон. Таким образом, в картине налицо яркий «звуковой» контраст между старым временем, прежней культурой — и новой, советской, действительностью.

Прежде чем говорить о поводе для запрещения картины, необходимо упомянуть об общей обстановке, сложившейся вокруг фильма. Поскольку картина «Мастер и Маргарита» получила на кинофестивале в Пуле большое количество наград «Арена», Петрович считал, что ее до этого посмотрел Иосип Броз Тито и не высказал никаких отрицательных суждений. В противном случае, по мнению режиссера, невозможно представить, чтобы какой-либо югославский фильм был показан на кинофестивале, а тем более удостоен наград.

Откровенная атака на режиссера началась после дипломной работы его студента Лазара Стояновича — фильма «Пластичный Иисус» («Plastični Isus», 1971). Петрович позже объяснял, что Стоянович без его ведома сделал фильм, о котором он, Петрович, говорил, что снимать его нельзя и за который он как преподаватель даже не поставил высший балл, когда Стоянович защищал картину в качестве дипломной работы. Во время защиты он вырезал те сцены, которые Петрович считал недопустимыми, однако затем восстановил их. Поэтому, по оценке Петровича, картина Стояновича представляла собой «политическую порнографию» [см.: Lorencin 2010: 204–207]. Скандал начался после того, как Стоянович сделал озвученную копию фильма и при этом указал имя Петровича в титрах, словно тот участвовал в съемках (по мнению Петровича, Стоянович надеялся таким образом протолкнуть фильм на Каннский или Берлинский кинофестиваль). В конце 1972 г., когда Стоянович уже служил в армии, военная прокуратура возбудила

против него уголовное дело по обвинению во враждебной пропаганде (аллюзии на личность Тито, отождествление социализма и фашизма и т. п.). Обвинение было предъявлено и Петровичу — после того как Стоянович сказал следователю, что Петрович в свое время поздравил его с успешной работой. Стоянович был приговорен к трем годам лишения свободы. Дело Петровича — видимо, в связи с тем, что он являлся известным режиссером, — до суда не дошло. Однако после этого он больше не мог заниматься в Югославии режиссурой и преподавать в Академии. Позже, в 1984 г., Петрович заявил в прессе, что Стояновичу, несмотря ни на что, нужно дать возможность снимать, поскольку он хороший режиссер [см.: Nikodijević 1995: 62–63].

Кроме фильма «Мастер и Маргарита» в том же 1973 г. под запретом оказался и другой фильм Петровича — «Скоро будет конец света» («*Viće skoro propast sveta*», 1968). Живя в эмиграции в Париже, он, чтобы заработать денег, стал писать киносценарии — с условием, что его имя не будет фигурировать в титрах. В частности, Петрович являлся сценаристом фильма «Эммануэль 2» (1975) — эту работу предложил его друг Ив Руссе-Руар, продюсер картины «Эммануэль 1», имевшей огромный успех у публики.

В эмиграции Петрович работает над фильмом «Групповой портрет с дамой» (1977) по роману Г. Бёлля. Прежде чем приступить к работе, режиссер и автор романа в одной из передач немецкого телеканала ZDF в Кёльне вместе посмотрели фильм «Мастер и Маргарита». После эфира Бёлль сказал: «Петрович, если Вы так экранизировали роман Булгакова — писателя, который лучше, чем я, то экранизируйте мой „Групповой портрет“» [см.: Đedović 2010: 226–227]. Конечно, были и недоразумения, но в общем Бёлль доверял Петровичу как режиссеру и стремился не вмешиваться в его деятельность. Работа над картиной проходила в основном в Западном Берлине; в ней снималась известная французская актриса Роми Шнайдер.

Поскольку считалось, что фильм «Мастер и Маргарита» принадлежит к категории «черной волны», необходимо пояснить, что подразумевалось под этим понятием. Речь идет о движении, для которого характерен натурализм в самом фильме. Как указывает Т. Гаврич, главными темами картин являлись «запущенная общественная среда городов и сел (насильственная коллективизация деревни, миграция, эмиграция, поиск работы за рубежом, криминал, коррупция, проституция и т. д.)», а также «духовный и моральный кризис молодежи (отклонение в пове-

дени, студенческий бунт, критика харизматической личности и т. д.)». Герой не знает, какова будет его судьба, ее часто «определяют случай, общественные силы или психологические obsessions». В подобных фильмах очень много «секса, насилия, смертей; герои говорят на диалектах, используют жаргон и обценную лексику». По многим признакам это явление похоже на французский «черный фильм» 1960-х гг. Однако «черный фильм» — понятие ценностно нейтральное, а «черная волна» имеет негативную коннотацию не только в эстетическом плане, но и с политической точки зрения [см.: Gavrić 2010: 32]. Сам Петрович считал, что через «фильм-нуар» кинематограф как искусство действительно открылся для «униженных и оскорбленных» и в нем зазвучали «сопротивление и милосердие, горечь из-за недостатка социальной справедливости, и не только у нас (в Югославии. — Д. М.), но в мире и жизни вообще» [Petrović 2010: 114].

«Черная волна» начиналась не с фильмов Петровича, хотя его картина «Скоро будет конец света» была прямым отражением студенческих волнений. Это художественное направление сыграло в Югославии очень важную роль, которую можно сравнить со значением неореализма в итальянском кино. Для деятелей «черной волны» характерно, что они «в философском, идеологическом и стилевом плане стремились заменить исходящую от власти общую мифологию — бесчисленными личными мифологиями» [Gavrić 2010: 33]. Под вопрос ставилось все, что ранее считалось некой официальной идеологией общества. Как замечает Д. Стоянович, для общего течения югославского фильма того времени характерна «индивидуальная картина жизни» [Stojanović 1982], но путь к новому фильму был открыт благодаря толерантности по отношению к многочисленным противоречиям. Для Югославии 1960-х гг. была характерна общая тенденция к демократизации и децентрализации общества и власти; власть избегала идти на «конфронтацию через институты» [Gavrić 2010: 33–34]. Но уже в конце 1960-х — начале 1970-х гг. начались открытые атаки на авторское кино, в частности, была развернута масштабная кампания против «черной волны», которую официально провозгласили явлением политически отрицательным и потому «несуществующим». При этом власть, видимо, учитывала, что фильмы «черной волны» с успехом шли на зарубежных фестивалях — таким образом, создавалось впечатление, что степень творческой свободы в Югославии выше, чем в других социалистических странах. Однако официально поддержи-

вались фильмы других направлений и жанров — например, большие национальные эпопеи.

Как уже говорилось, успех фильма «Мастер и Маргарита» обернулся для режиссера настоящей личной драмой. Картина не допускалась в кинотеатры до 1990 г.³ При этом обстановка с запретом была не совсем понятна. В начале 1990 г. режиссер направил на XIV съезд СКЮ открытое письмо, требуя снять запрет с его фильма. Оно было опубликовано в загребской газете «Вестник» (1990. 9 янв.) и белградской газете «Политика экспрес» (1990. 11 янв.). Петрович напомнил, что обращался с жалобами в разные инстанции, в том числе на X съезд СКЮ (2 мая 1974 г.), но ответов не получил. По утверждению режиссера, в 1973 г. рабочий совет «Дунай-фильма» по предложению Союза коммунистов принял решение о прекращении распространения картины. Петрович заявил, что просит рассмотреть его вопрос на XIV съезде СКЮ и надеется, что запрет на показ «Мастера и Маргариты» будет снят.

В итоге оказалось, что один из производителей картины, «Дунай-Славия фильм», был ликвидирован из-за банкротства. То же самое позже произошло со вторым производителем — итальянской фирмой «Евро Интернационал». Поскольку югославская компания находилась на территории одной белградской общины, эта последняя и стала владельцем негатива картины (который, как оказалось, сохранился). После упомянутого обращения режиссера выяснилось, что официального запрета на показ фильма не было. Его просто сняли с репертуара — почти на 20 лет.

ЛИТЕРАТУРА

- Адамовић 1972 — *Адамовић Д.* Похвалне критике филму «Маестро и Маргарита» // *Политика*. Београд, 1972. 5. септембар.
- Булгаков 2005 — *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита: Роман; Собачье сердце: Повесть. М., 2005.
- Константиновић 1990 — *Константиновић Сл.* Куцање на отворена врата // *Политика экспрес*. Београд, 1990. 12. јануар.
- Косановић 1972 — *Косановић Б.* Филмска скраћеница романа // *Дневник*. Нови Сад, 1972. 3. децембар.

³ После Второй мировой войны в Югославии было снято более 800 фильмов, из которых более сорока так или иначе подверглись цензуре, оказавшись в «бункере» [см.: Nikodijević 1995: 53].

- Milošević 1972 — *Milošević M.* По мери Булгакова // Борба. Београд, 1972. 4. септембар.
- Петровић 1990 — *Петровић А.* И даље у бункеру // Политика експрес. Београд, 1990. 11. јануар.
- Чолић 1972 — *Чолић М.* Поетско-сатирична визија: Фестивалски победник «Маестро и Маргарита» Александра Петровића // Политика. Београд, 1972. 4. август.
- Bel, Petrović 2010 — *Bel H., Petrović A. S.* Grupni portret s damom // Aleksandar Saša Petrović: Filmološki zbornik / Priredio R. Lazić, Beograd, 2010.
- Volk 2010 — *Volk P.* Filmografija Aleksandra Petrovića // Aleksandar Saša Petrović: Filmološki zbornik. Beograd, 2010.
- Gavrić 2010 — *Gavrić T.* Aleksandar Petrović ili umetnost kao rasvešćivanje // Aleksandar Saša Petrović: Filmološki zbornik. Beograd, 2010.
- Godnić 1972 — *Godnić S.* Pohvale «Mojstru» // Delo. Ljubljana, 1972. 4. septembar.
- Đedović 2010 — *Đedović D.* O reditelju Saši Petroviću i njegovim filmovima: Razgovor sa Brankom Petrović // Aleksandar Saša Petrović: Filmološki zbornik. Beograd, 2010.
- Lorencin 2010 — *Lorencin N.* Život zvani 'film' godine maestra // Aleksandar Saša Petrović: Filmološki zbornik. Beograd, 2010.
- Milinković 2010 — *Milinković D.* Saša Petrović — filmski scenarista // Aleksandar Saša Petrović: Filmološki zbornik. Beograd, 2010.
- Munitić 2010 — *Munitić R.* Smisao filma kao umetnosti // Aleksandar Saša Petrović: filmološki zbornik. Beograd, 2010.
- Nikodijević 1995 — *Nikodijević M.* Zabranjeni bez zabrane // Jugoslovenska kinoteka. Beograd, 1995.
- Пепић 1983 — *Пепић М.* Филм према роману // Политика експрес. Београд, 1983. 5. август.
- Petrović 2010 — *Petrović A.* Praški intervju // Aleksandar Saša Petrović: Filmološki zbornik. Beograd, 2010.
- Petrović 1990 — *Petrović A.* Bez zabrane filma? // Vjesnik, Zagreb, 1990. 9. siječanj.
- Petrović 2010 — *Petrović A.* Razmišljanja o avangardnom u našem filmu, naročito o predigri // Aleksandar Saša Petrović: Filmološki zbornik. Beograd, 2010.
- Stojanović 1982 — *Stojanović M.* U potrazi za «Majstorom i Margaritom» // Vjesnik. Zagreb, 1982. 13. srpanj.
- Stojić 2014 — *Stojić D.* Volite li stari domaći film?: Iz istorije jugoslovenskog filma. Novi Sad, 2014.
- Sudar 2010 — *Sudar V.* U potrazi za političkim autorom: teoretski i metodološki prilozi za istraživanje života i djela Aleksandra Petrovića // Aleksandar Saša Petrović: Filmološki zbornik. Beograd, 2010.

И. Перушко
(Загреб)

Как закалялся югославский Мастер

(Не)переводимость и интерсемиотические текстовые трансформации

Проблему непереводимости затронули многие лингвисты, философы и литературоведы; в общем «для начала XX века характерно обращение теоретиков и филологов к проблеме переводимости, точнее, признание непереводимости как чего-то само собой разумеющегося» [Сдобников, Петрова 2006: 48]. Лариса Алексеева подчеркивает, что дискуссию о непереводимости открывают итальянские мыслители, такие как Бенедетто Кроче в работе «Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика» (1902), Луиджи Пиранделло в эссе «Художники, актеры, переводчики» (1908) и Джованни Джентиле в главе «Правда и неправда переводов» книги «Философия искусства» (1931). Однако самая известная трактовка границ (не)переводимости была дана Вальтером Беньямином в знаменитой статье «Задача переводчика» к переводу «Парижских картин» Бодлера (1923). По Беньямину, основная задача переводчика заключается в том, чтобы выявить элементы чистого языка в языке перевода, то есть «докричаться до того единственного места, где эхо родного переводу языка рождает отзвук чужого» [Беньямин, эл. публ.]. Он был также одним из первых, кто актуализировал степень переводимости, то есть задумался о том, допускает ли произведение перевод. Одни уверены, что можно перевести любое слово и любую фразу, другие же считают, что переводу поддается весьма немногое. Отсюда выражение, которое выделяет Жан-Рене Ладмираль в книге «Что значит переводить: теоремы перевода» (1979), ссылаясь на одного французского исследователя: *красивые, но неверные* (имеются в виду переводы).

Проблему непереводаемости¹ разрабатывает и Умберто Эко в книге «Сказать почти то же самое» (2003), где утверждает, что

...переводить — значит понять внутреннюю систему того или иного языка и структуру данного текста на этом языке и построить такую текстуальную систему, которая в известном смысле может оказать на читателя аналогичное воздействие [Эко 2006: 16].

Здесь важно подчеркнуть, что всякий текст можно перевести только в известном смысле, поскольку «любой перевод намечает окраины неверности вокруг ядра предполагаемой верности» [Эко 2006: 17]. Многие теоретики рассматривают перевод как преобразование, то есть межъязыковую трансформацию, в результате которой меняется план выражения. Ю. Лотман в работе «Внутри мыслящих миров» (1990) связывает перевод с взрывом, который может создавать окна в семиотическом пласте и в результате которого генерируется некий новый текст:

Можно сказать, что перевод непереводаемого оказывается носителем информации высокой ценности... Момент высшего напряжения снимает все границы непереводаемостей и делает несовместимое единым... Семиотическое пространство предстает перед нами как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводаемости и пространствами непереводаемости <...> Оба эти пласта вместе образуют семиотику культуры. За пределами семиотики культуры лежит реальность, находящаяся вне пределов языка. Но соотношения переводаемого и непереводаемого настолько сложны, что создаются возможности прорыва в запредельное пространство. Эту функцию также выполняют моменты взрыва, которые могут создавать как бы окна в семиотическом пласте [Лотман 2000: 16–30].

Многие теоретики рассматривают перевод как преобразование, то есть как межъязыковую трансформацию, в результате которой меняется план выражения. Следовательно, можно утверждать, что каждый перевод является трансформационным. Однако степень трансформационности неодинакова. Что происходит с художественной литературой

¹ В статье «Осмысление феномена непереводаемости философами XX столетия» Л. Алексеева резюмирует суть данной проблемы в работах выдающихся мыслителей [см.: Алексеева, эл. публ.].

в процессе интерсемиотических текстовых трансформаций — когда, например, переводят роман в фильм? Преображается ли в языке фильма прагматика текста оригинала, его прагматический потенциал (термин В. Комиссарова), то есть «способность оказывать воздействие на своего получателя» [Комиссаров 1990: 209]? В очерке «О лингвистических аспектах перевода» (1957) Роман Якобсон предложил выделять три типа перевода: интралингвистический, интерлингвистический и интерсемиотический. Первый тип — интерпретацию вербальных знаков посредством других знаков того же самого языка — Якобсон называет интралингвистическим переводом, то есть пересказом (*gewording*). Интерлингвистический перевод — это перевод в собственном смысле слова, то есть «интерпретация вербальных знаков посредством знаков некоего другого языка» [Якобсон 1978: 16]. Но значительный вклад в разработку понятия «перевод» и определение его границ Якобсон внес благодаря понятию интерсемиотического перевода — когда имеет место интерпретация вербальных знаков посредством знаков невербальных, то есть «переводится», например, роман в фильм или сказка в балет. Именно в этом заключалась самая новаторская черта предложения Якобсона. Такой перевод он предлагал называть трансмутацией. Следует отметить, что, говоря о трансмутации, Якобсон думал о версии вербального текста в другой семиотической системе. Умберто Эко утверждает:

Как существуют пересказы внутри одного и того же языка, так существуют и формы пересказа (и термин *gewording* будет тогда метафорой) в пределах других семиотических систем: например, когда музыкальное сочинение переводится в другую тональность [Эко 2006: 270].

В более поздней работе Якобсон, по словам Эко, понимает под трансмутацией также перевод «Грозового перевала» в фильм, а средневековой легенды — во фреску, «Послеполуденного отдыха фавна» Малларме — в балет и даже «Одиссеи» — в комикс.

Основная задача настоящей статьи — показать различные способы интерпретации булгаковского текста в семиосфере киноязыка.

Шляпы долой перед Мастером!

Что сближает Михаила Булгакова и бывшее югославское пространство? Семейные узы, то есть переписка с его братом Николаем

Булгаковым, который в 1920 г. попал в Югославию, где работал санитаром в сыпнотифозных и оспенных бараках². Затем он приехал в Загреб, столицу Хорватии, где прожил девять лет. Брат писателя стал студентом-медиком, но его семье довольно долго ничего не было известно о его жизни. Лишь в начале 1922 г. в Киев, к матери Н. Булгакова, пришло его письмо из Загреба:

После довольно бедственного года я окончательно поправил свои легкие и решил снова начать учебную жизнь... Понадобился целый год службы в одном из госпиталей, чтобы окончательно стать на ноги. Работал с оспенными больными крестьянами, а потом в тифозном отделении с 50 больными, и Бог меня вынес целым и невредимым. Все это смягчалось сознанием, что близка намеченная цель. И действительно, я уехал в университет, куда меня устроил профессор М. Лапинский по моим бумагам. Больше всего работал в университетской библиотеке, в которой очень много хороших книг на немецком языке [цит. по: Земская 2004: 201].

После окончания Загребского университета Н. Булгаков был оставлен там при кафедре бактериологии в аспирантуре. В 1929 г. удостоился звания доктора философии, специализировался, с помощью хорватского ученого Владимира Сертича, по бактериофагам. На его работы обратил внимание первооткрыватель бактериофага профессор Феликс д'Эрелль (1873–1949) и вызвал к себе в Париж, где Н. А. Булгаков прожил до самой смерти (1966).

Следующее, что связывает Михаила Булгакова с бывшей Югославией, и особенно с Хорватией, — это роман «Мастер и Маргарита». Первый сербохорватский перевод романа был опубликован в Загребе издательством «Напред» в 1969 г. Его великолепно выполнила хорватская переводчица Вида Флакер. Недаром ее перевод остался единственным и часто переиздается (в Загребе — в 1980, 1985, 1988, 2008 гг.; в Риеке — в 1993 г.; в Копривнице — в 2012 г.; в Сараеве — в 1988 и 1990 г.). Роман сделал имя Михаила Булгакова широко известным в Хорватии и вообще в бывшей Югославии, особенно среди интеллектуалов. Это подтверждает в книге «Восточный эпистоляр» (1994) известный хорватский и боснийский писатель и бывший преподаватель Сорбонны Предраг Матвеевич, который вместе с Данилой Кишем и Миро-

² Из письма Н.А. Булгакова к матери от 16 января 1922 г.: «...я просидел взаперти 22 суток один-одинешенек с оспенными больными крестьянами, доставленными из пораженного эпидемией уезда» [цит. по: Земская 2004: 201].

славом Крлежей говорит о важности Булгакова в бывшем югославском пространстве. Крлежа известен у себя на родине и во многих европейских странах как выдающийся поэт, прозаик, драматург и публицист, чье влияние выходит далеко за рамки художественной литературы. Его роль в югославской культурно-литературной жизни похожа на роль, которую играл М. Горький в советской литературной жизни, поскольку Крлежа был редактором, критиком, памфлетистом — разоблачителем мифов, политических иллюзий и сословных предрассудков. Крлежа, как пишет Матвеевич, очень высоко ценил творчество Булгакова:

Несмотря на то, что Крлежа был всегда склонен критиковать, недооценивать писателей и мало кем восхищался, он высоко оценивал именно автора «Мастера и Маргариты». В нем он узнал настоящего наследника славной русской прозы, а их было, по мнению Крлежи, очень мало. Часто его вспоминал. В своем дневнике в 1968 г. написал: «Именно Булгаков — воплощение русской литературы! Шляпы долой!» Перед моим отъездом в Москву Крлежа попросил меня узнать, как Булгаков прожил последние годы своей жизни [Матвеевич 2013: 123].

Югославский Мастер «черной волны»

Булгаков — один из самых экранизируемых русских писателей. Список фильмов, снятых по его произведениям, довольно велик. Но интересно, что первые экранизации произведений Булгакова были сделаны именно в Югославии. Это, прежде всего, югославский телефильм «Бег» («Bekstvo», 1968). Многие российские режиссеры, такие как Ролан Быков, Игорь Таланкин, Геннадий Полока, Эльдар Рязанов и Элем Климов, не раз пытались экранизировать «Мастера и Маргариту», однако долгое время никому не удавалось это сделать. В итоге первым из кинематографистов, кто экранизировал в 1971 г. культовый роман Булгакова, стал польский режиссер Анджей Вайда, но в его экранизации присутствует только линия Пилата и Иешуа Га-Ноцри. Первую же подлинную экранизацию романа «Мастер и Маргарита» осуществил в 1972 г. знаменитый югославский режиссер Александр Петрович, главный представитель антисоциалистического направления в югославском кинематографе, которое получило название «югославской черной волны». Сделанная Петровичем совместная югославско-итальянская картина «Мастер и Маргарита» [см.: Петрович 1972] стала настоящим событием югославского и западноевропейского кинематографа.

Во Франции он был провозглашен вторым лучшим европейским фильмом года и фильмом года по выбору профессиональных критиков. Однако в СССР картина была запрещена, причем до сих пор остается почти неизвестной русскому зрителю. Несмотря на награды³, отличный подбор актеров (в картине заняты Уго Тоньяцци – Николай Алексеевич Максудов, то есть Мастер, Бата Живоинович – Коровьев, Алан Кюни – Воланд, Мимси Фармер — Маргарита) и музыку Эннио Морриконе, фильм не нравится современным русским критикам. Югославского режиссера упрекают в том, что он не понял Булгакова:

Эту версию романа восторженно встретили и высоко оценили на Западе. На российских зрителей она производит очень неоднозначное впечатление. Режиссера упрекают в «назидательности», фильм называют излишне дидактичным и далеким от оригинала. У зрителей вызывают раздражение типаж, многих возмущает сокращенный и слишком сильно измененный сюжет. Упрекают авторов фильма и в излишне поверхностной оценке российской действительности — некоторым зрителям вспомнилась лента «Москва на Гудзоне». Видимо, «Мастера и Маргариту» Петровича попросту не рекомендуется смотреть сторонникам подробных экранизаций, максимально приближающихся к тексту. И, разумеется, категорически противопоказано поклонникам сериала Владимира Бортко [Николаева, эл. публ.].

То, что фильм Петровича воспринимается как провальный, доказывает и интервью Э. Морриконе, данное в 2005 г. российскому журналисту Б. Барабанову для газеты «Коммерсант».

— В 1972 году вы написали музыку к фильму «Мастер и Маргарита». Фильм снимался в Белграде, и Москва вышла там какой-то карикатурной, с избами и людьми в валенках. Чем вы руководствовались, когда создавали музыкальный образ Москвы?

— Сейчас уже непросто все это вспомнить. Кажется, это была середина августа. Когда я сочинял саундтрек, мне даже не удалось встретиться с режиссером фильма — югославом Александром Петровичем. На мой взгляд, фильм был очень хороший, с прекрасной актерской работой Уго

³ Международный кинофестиваль в Чикаго (Chicago International Film Festival), 1973: 1-е место в категории «лучший фильм» — Александр Петрович. Международный кинофестиваль в Пуле (Хорватия) 1972: кинопремия «Золотая арена» лучшему актеру — Велимир «Бата» Живоинович; кинопремия «Золотая арена» лучшему режиссеру — Александр Петрович.

Тоньяцци. Создавая музыкальную тему для фильма, я руководствовался мыслью о том, что в ней должны быть лирическое начало, сила и вдохновение. А сам роман Михаила Булгакова я прочел только после того, как фильм был снят [Морриконе, эл. публ.].

Однако существуют и другие мнения: «Мне кажется, передать атмосферу Москвы 30-х годов Петровичу удалось лучше, чем кому бы то ни было в мировом кино» [Морозова, эл. публ.]. Или:

Мастер Петровича, хоть и отошел от данного в романе образа, стал много лучше. Примерно как Алеша Турбин в пьесе относительно романа. Уго Тоньяцци также отлично справился с ролью. Как, впрочем, и остальные актеры <...> На мой взгляд, это лучший Мастер и лучшая Маргарита из тех, что я видел. А видел я и экранизацию Юрия Кары, и сериал Владимира Бортко, и четырехсерийный польский телефильм восьмидесятых (режиссер Мачек Войтышко). Фильм Анджея Вайды «Пилат и другие» тоже видел, но это немножко другое [Царев, эл. публ.].

Рукописи не горят, но как их показать в кино?

Текст в процессе его экранизации подвергается своеобразному переводу, в результате чего приобретает иную визуальную характеристику [см.: Симбирцева 2013: 149]. Экранизировать роман «Мастер и Маргарита» трудно, несмотря на многочисленные попытки сделать это, а также на немалое число булгаковских экранизаций вообще. В чем трудность? Ирина Каспэ в статье «Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература» (2006) затрагивает именно эту проблему, утверждая, что экранизация «Мастера и Маргариты» режиссера Бортко имела рекордные рейтинги и получила крайне разноречивые отклики в прессе:

Проект Владимира Бортко признается провальным постольку, поскольку «не дотягивает» до предполагаемой нормы; претензии к нему высказываются с позиции зрителя, знающего (или по меньшей мере догадывающегося), как следовало бы снимать фильм по последнему булгаковскому роману [Каспэ, эл. публ.].

Иными словами, роман является непереводимым. Каспэ уточняет, что речь идет о тексте, который принципиально невозможно воплотить и показать в кино, поскольку он является неотъемлемой частью мифа, культуры, то есть коллективных практик восприятия:

Значимо, что эти практики начали складываться лишь спустя несколько десятилетий после того, как в текст была внесена последняя авторская правка. Но разница между периодами 1928–1940 гг., когда писался роман, и 1966–1967 гг., когда он был с сокращениями напечатан в журнале «Москва» (а также, разумеется, с более поздними годами дефицитных изданий и самиздатовских копий), усугублялась разрывом между областью «повседневного», «обычного» чтения и практиками «профессиональной», «экспертной» интерпретации. Коль скоро роман оставался полузапретным, его «культ», формируясь на пересечении множества сообществ — воображаемых и конкретных, размытых и четко очерченных, возникающих в процессе сверки впечатлений, обмена цитатами, уточнения трактовок, — фактически существовал вне каких-либо нормативных институтов, даже столь гибких, как институт критики. Одно из последствий такого режима восприятия текста — сверхценность персонального читательского опыта, приватизация и одновременно универсализация промелькнувших при чтении образов, закрепление за ними характеристик невыразимости. Именно поэтому, скажем, многочисленные и разнообразные театральные постановки с продуманной режиссерской концепцией до сих пор кажутся в данном случае чем-то «ненастоящим», «фальшивым», «чужим», не имеющим отношения к роману (в лучшем случае, предельно от него дистанцированным): слишком очевидны дополнительные процедуры, которые потребовалось произвести с «непосредственным» читательским опытом, — а значит, слишком заметной, почти утрированной представляется стратегия «уникальной трактовки» [Каспэ, эл. публ.].

Как справился с этой проблемой Петрович? Следует сразу подчеркнуть, что он глубоко верил в связь литературы и кино. Картина «Мастер и Маргарита» была награждена премией CIDALC за лучшую адаптацию литературного текста, причем режиссер не хотел ограничиться экранизацией «Мастера и Маргариты», а собирался снять фильмы по мотивам «Собачьего сердца» (а также по мотивам рассказов И. Бабеля). Но перед нами новый вопрос. Петрович обращается к произведению русской литературной классики, который можно без преувеличения назвать священным текстом, текстом-мифом. Возможно ли «перевести» его на другой язык — не только кинематографический, но и иноязычный, то есть на язык чужой (нерусской) культуры и национальности? Олег Аронсон в статье «Экранизация: перевод и опыт» подчеркивает, что рассмотрение экранизации как экранного воплощения литературного текста всегда отдает предпочтение литературному «оригиналу» перед «копией». Она всегда воспринимается либо как вторичная, либо как сопутствующая. Во-первых, следует подчеркнуть, что фильм Пе-

тровича снят по сокращенной версии романа, напечатанной в 1967 г. в журнале «Москва». Во-вторых, югославно-итальянская версия булгаковского романа резко отличается от первоисточника, то есть от оригинального сюжета.

Фильм был снят в Белграде, но действие происходит в советской Москве 1920-х гг., причем Мастер является не автором запрещенного романа, а драматургом Николаем Максудовым, который написал пьесу «Понтий Пилат», однако его произведение не понравилось советским критикам Латунскому, Ариману и Лавровичу. Отказался поставить пьесу в своем театре и директор Римский. Единственная, кто понял пьесу и гений драматурга, это Маргарита. Воланд со свитой начинают наказывать всех причастных к гонениям на Мастера и его пребыванию в сумасшедшем доме. В конце фильма Воланд дает сеанс черной магии в театре с целью посмотреть на ментальность москвичей — это единственная полностью перенесенная из книги в фильм сцена. Маг заключает, что, несмотря на испорченность советской идеологией, москвичи являются обыкновенными, способными на сочувствие и милосердие людьми. Воланд освобождает Мастера из лечебницы и соединяет его с Маргаритой. Прямо из психиатрической больницы Мастер приходит в театр на премьеру своей многократно запрещенной пьесы. Спектакль играют для него и Маргариты, да еще для Воланда с его свитой. Поскольку Мастер не заслужил Света (Рая), он может обрести лишь покой: Дух зла дает Мастеру и Маргарите по чаше фалернского вина, которое когда-то пил Понтий Пилат.

Внешность исполнителей главных ролей полностью противоречит описанию Булгакова: коротко стриженная белокурая Маргарита (Мимси Фармер), седой усталый Воланд (Алан Кюни) — и никаких разноцветных глаз, никакого кривого рта; хромота, правда, присутствует, но это обычная хромота старого человека. Самым «демоническим» (в привычном понимании этого слова) персонажем выглядит Николай Максудов, он же Мастер (Уго Тоньяцци).

Все русскоязычные экранизации романа стараются максимально приблизиться к оригинальному тексту, Петрович же от этого отказался. Ю. Лотман говорит, что «чем труднее и неадекватнее перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношении становится факт этого парадоксального общения» [Лотман 2000: 16], — и добавляет: «...если же рассмотреть случай перевода с языка поэзии на язык музы-

ки, то достижение однозначной точности смысла делается в принципе невозможным» [Лотман 2000: 16]. Из этого следует, что основная идея фильма Петровича — не добиться однозначной точности, а передать атмосферу творческой несвободы, то есть запретов в социалистической стране, точнее, в социалистических странах. Она актуальна не только для Булгакова, но и для Петровича, потому что судьба его фильма была в своем роде не менее сложна, чем судьба булгаковского романа. Югославские власти обвинили Петровича в антикоммунизме. После показа фильм был сразу снят с югославских кинорепертуаров и стал причиной травли режиссера (некоторые даже утверждают, что это произошло по указанию советских властей). В итоге он был вынужден покинуть Югославию и переехать в Францию, где и умер. Правы ли критики, утверждавшие, что Петрович не в состоянии передать русскую душу Булгакова?

В самом начале «Задачи переводчика» В. Беньямин заставляет нас думать о предназначении любого художественного произведения, заявляя: «Оглядка на „получателя“ никогда не способствует пониманию произведения или формы искусства... Ибо ни одно стихотворение не предназначено читателю, ни одна картина зрителю, ни одна симфония слушателю» [Беньямин, эл. публ.]. Л. Алексеева к этому добавляет, что Беньямин отклоняет и рецептивный подход к пониманию произведений искусства, потому что важнейшим в них является несказанное, невыразимое в видимых формах, хотя и неотделимое от них:

Перевод касается смысла оригинала мимолетно и лишь в одной бесконечно малой точке, чтобы следовать своему собственному пути в соответствии с законом верности свободе языкового потока... Чем ниже качество и достоинство его языка, чем сильнее в нем элемент сообщения, тем меньше перевод получает от него, покуда тяжеловесное преобладание смысла, которое далеко не служит рычагом совершенствования перевода, не сводит последний на нет. Чем выше уровень оригинального произведения, тем более оно переводимо даже при самом мимолетном прикосновении к его смыслу [Беньямин, эл. публ.].

Перевод булгаковского текста на киноязык (чужой, нерусской среды) неизбежно связан с трудностями и будет порождать смысловую неопределенность, говоря словами Ю. Лотмана. Петрович не ставил себе цель экранизировать роман — он пытался его переосмыслить

и передать трагедию не героев «Мастера и Маргариты», а самого Булгакова⁴. Поэтому объединил два произведения — романы «Мастер и Маргарита» и «Записки покойника». Сделав это, Петрович почти полностью исключил мистическую окраску «Мастера и Маргариты»: и Иешуа Га-Ноцри, и прокуратор Иудеи — это просто актеры, исполняющие роли в пьесе Николая Максудова «Понтий Пилат». Главным для режиссера было передать, во-первых, атмосферу Москвы 1930-х гг., а во-вторых, атмосферу несвободы в любой среде (не только советской). Запрет фильма и ссылка режиссера — доказательство того, что Петровичу это удалось даже лучше, чем кому бы то ни было. Передал ли он, в конечном счете, русскую душу Булгакова? Ответ на этот вопрос — суждение Х.Г. Гадамера, который утверждает: «Мы можем действительно понять текст лишь в том случае, если мы поняли вопрос, ответом на который он является» [Гадамер 1988: 435].

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева 2012 — *Алексеева Л.М.* Философский аспект перевода // Электронный ресурс «Институт письменного и устного перевода». Режим доступа: <http://translation.spbu.ru/fedorov-abstracts.htm>.
- Алексеева, эл. публ. — *Алексеева Л.М.* Осмысление феномена неперевода-мости филозофами XX столетия // Электронный ресурс «Вопросы философии». Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=917.
- Беньямин, эл. публ. — *Беньямин В.* Задача переводчика: Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера // Электронный ресурс «Кассандрион». Режим доступа: <http://kassandriion.narod.ru/commentary/11/6ben.htm>
- Беньямин 2002 — *Беньямин В.* Задача переводчика // Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен. СПб., 2002.
- Гадамер 1988 — *Гадамер Х.Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.
- Земская 2014 — *Земская Е.А.* Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет. М., 2004.

⁴ Т. Николаева уверена, что Петрович попытался рассказать жизнь самого Булгакова — так, как видел и понимал ее из семидесятых. Письмо, которое затравленный Мастер пишет всесильному Берлиозу, запретившему его пьесу, — это подлинное письмо Булгакова Сталину. Оно, как известно, не спасло Михаила Афанасьевича, а лишь позволило добиться небольшой отсрочки. В фильме события развиваются более закономерно: в ответ на письмо раздается стук в дверь, а позже пришедшая к Мастеру Маргарита видит пустую квартиру, разгромленную во время обыска.

- Каспэ, эл. публ. — *Каспэ И.* Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература // Электронный ресурс «Новое литературное обозрение». Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html>
- Комиссаров 1999 — *Комиссаров В. Н.* Теория перевода. М., 1999.
- Лотман 2000 — *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 2000.
- Морозова, эл. публ. — *Морозова С.* «Мастер и Маргарита» // Электронный ресурс «Афиша». Режим доступа: <http://afisha.45.ru/afisha/events/32764/>
- Морриконе, эл. публ. — Эннио Морриконе: не люблю непрофессиональный подход к работе // Электронный ресурс «Коммерсантъ». Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/586586>
- Николаева, эл. публ. — *Николаева Т.* Булгаков с югославским акцентом // Электронный ресурс «Фонтанка.ру». Режим доступа: <http://www.fontanka.ru/2009/01/21/078/>
- Петрович 1972 — *Петрович А.* Majstor i Margarita // Электронный ресурс «МУ-НИТ». Режим доступа: <https://my-hit.org/film/174357/>.
- Сдобников, Петрова 2006 — *Сдобников В. В., Петрова О. Б.* Теория перевода. М., 2006.
- Симбирцева 2013 — *Симбирцева Н. А.* Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 3 (116).
- Царев, эл. публ. — *Царев А.* «Мастер и Маргарита» А. Петровича (1972): почему именно этот фильм // Электронный ресурс «Lib.ru: „Современная литература“». Режим доступа: http://lit.lib.ru/c/carew_a/master_i.shtml
- Эко 2006 — *Эко У.* Сказать почти то же самое: Опыты о переводе. М., 2006.
- Якобсон 1978 — *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.

Л. Капушевска-Дракулевска
(Скопье)

Отражение фантастического мира романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в современной македонской литературе

Культовый роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» со своей сложной структурой и жанровым разнообразием (сатирический, любовный, фантастический, философский, метафизический) является неисчерпаемым импульсом для размышлений с разных ракурсов. Как фантастический роман «Мастер и Маргарита» продолжает традиции русской литературы, которые начинаются с Н. В. Гоголя и развиваются по аналогии с формулой, приведенной немецким романтиком Э. Т. А. Гофманом, «отцом» европейской фантастической литературы. Речь идет о своего рода «фикции повседневной жизни»: это фикция, которую невозможно рационализировать каким-либо образом; она настаивает на наличии разного рода миров, и ее основной функцией является выявление фантастического в повседневной жизни. Иными словами, подлинный фантастический дискурс не изображает реальность как нечто чудесное, необычное или невозможное, а наоборот — удивительное, необычное и невозможное представлены как настоящее и правдивое.

Еще Платон воспринимал фантазию как способность сделать невидимое видимым. Можно провести параллель между фантастической (с точки зрения художника) литературой и алхимическими попытками трансформировать личность, представляющими собой разновидность приключений и поисков; отсюда вытекает, что настоящее царство фантазии не является нереальным, а представляет нечто *метареальное*, *сверхъестественное*, воспринимается как синтез реального и нереального, непосредственно существующего и виртуального [см.: Milanja 1977: 134].

Именно блестящее превращение невозможного в возможное, необыкновенная сила воплощения «несуществующего» характеризует роман Булгакова. В этом многослойном, поливалентном произведении реализован сказочный принцип соединения и столкновения сверхъестественного явления с рационально упорядоченным миром: с одной стороны, Сатана, Князь Тьмы, выдающаяся личность человеческого неосознанного мира, с другой — реальный мир, социалистическая Москва 20-х годов XX в. При этом, следуя примеру своего литературного предшественника Гоголя, Булгаков смешивает фантастику с юмором и мастерски играет с обычаями и привычками, с логикой и конвенцией; он также подчеркивает границу между реальным / нереальным и возможным / невозможным, показывая и доказывая, что невозможное возможно, что оно даже может стать реальнее обыденного.

Согласно Цветану Тодорову, сущность фантастического заключается в колебании, нерешительности читателя (втянутого в мир персонажей) с учетом характера изображаемого события. Иными словами, фантастическое воспринимается как двусмысленное восприятие иррационального со стороны мнимого читателя на границе между *чудесным* (верой в сверхъестественное) и *странным* (его рациональной интерпретацией): «„Я почти поверил“ — вот формула, в которой содержится дух фантастики. Полная вера, как и полное отсутствие веры, увели бы нас за пределы фантастического; именно нерешительность дает ему жизнь» [Todorov 1987: 35]. Можно сказать, что в романе Булгакова присутствует сочетание трех упомянутых явлений — синтез чудесного-странного-фантастического. Доказательством служат существующие в романе три типа отношения к явлению чуда. С первой точки зрения чудо сохраняет мистическую и сверхъестественную сущность, то есть является следствием вмешательства нечистой силы (чудесное). Согласно второй точке зрения «чудо» является результатом душевной болезни, галлюцинаций — это означает, что на самом деле ничего странного не произошло. В соответствии с третьей точкой зрения чудо есть реальность, которая равноправна привычной действительности (фантастическое).

Игра с категориями реального и нереального, возможного и невозможного, которую ведет Булгаков, получает развитие в произведениях некоторых современных македонских авторов, работающих в сфере литературной фантастики. Усиление интереса к фантастическому в македонской литературе было характерно для 1950-х гг. (как тихое

сопротивление парадигме соцреализма), а настоящего триумфа фантастики достигла два десятилетия спустя благодаря сборникам рассказов «Странная встреча» (1970) Митко Маджункова (род. 1943) и «Ночная карета» (1972) Влады Урошевича (род. 1934). Рождение фантастической литературы в современной македонской литературе каким-то чудесным образом совпадало с «явлением» романа «Мастер и Маргарита». Его публикация в СССР в конце 1966 — начале 1967 г. стала литературной сенсацией, и вскоре роман был переведен на многие языки. Уже в 1970 г., всего через три года после первого издания в Советском Союзе, роман «Мастер и Маргарита» в переводе Тани Урошевич стал доступен македонскому читателю.

Примечательно еще одно совпадение: именно в произведениях упомянутых авторов (особенно у Т. Урошевич и В. Урошевича) заметны реминисценции некоторых фантастических тем и мотивов романа Булгакова. Впоследствии вышло еще несколько македонских изданий романа, и все они созданы в переводческой лаборатории Т. Урошевич: первый перевод полной редакции «Мастера и Маргариты» (журнальный вариант, опубликованный в СССР в 1966–1967 гг., имел множество цензурных купюр) появился в 1996 г., а последний (к настоящему моменту) перевод издан в 2013 г. как часть проекта Правительства Республики Македония «Звезды мировой литературы».

Актуальность «Мастера и Маргариты» в македонской культуре очевидна и сегодня. Так, в 2015 г. на сцене Македонского национального театра в Скопье с большим успехом прошла инсценировка романа, поставленная Иваном Поповским (который на протяжении многих лет работал в Москве).

В настоящей статье мы не ставим перед собой задачу раскрыть все аспекты восприятия булгаковского романа в Македонии. Наша цель — подчеркнуть стиливые особенности некоторых современных македонских писателей-фантастов, в произведениях которых можно обнаружить сходство с романом «Мастер и Маргарита».

Если у этого произведения вообще есть какой-либо «аналог» (разумеется, говоря весьма условно) в современной македонской литературе, то это, конечно, роман-сказка В. Урошевича «Невеста змея», опубликованный в 2008 г. (русское издание в переводе Ольги Панькиной — 2012). Урошевич считается одним из творцов фантастики в Македонии и одним из наиболее выдающихся представителей и поклонников фантастического жанра в более широком масштабе.

К тому же он не только создает фантастические рассказы и романы, но и теоретически рассматривает феномен фантастики в своих эссе. При этом Урошевич — автор предисловия к македонскому изданию «Мастера и Маргариты». Его несомненная тяга к чудесному, к «остранению» реальности созвучна мироощущению, выраженному в романе Булгакова: в обычном, повседневном, банальном видеть чудесное. Роман «Невеста змея» очаровывает гротескной, на грани абсурда, юмористической игрой — игрой, которая по аналогии с Булгаковым (и, конечно, Гоголем) порой доводится до точки взрыва. Благодаря чрезвычайно умелой игре с двойственностью явлений (священное / профанное, мифологическое / историческое, коллективное / индивидуальное творчество, реальное / воображаемое, повседневное / чудесное), при свойственной Урошевичу легкости повествования, автору «Невесты змея» удастся уверенно двигаться по следам Марко Цепенкова — самого оригинального коллекционера народного творчества в Македонии в XIX в.

Помимо юмора и неординарного стиля, соблазнительного и обаятельного способа повествования, запутанная увлекательная структура романа «Невеста змея» содержит несколько дискурсов: «*mise en abyme*», или сказка в сказке, народное творчество различных видов, мемуарная проза главного героя, «выдержки» из научно-популярной литературы, алхимические намеки, интертекстуальные отголоски и т. д. Можно проследить и некоторые конкретные совпадения и аналогии между романами Урошевича и Булгакова. Особенно примечательна часть «Невесты змея», в которой описываются поиски Денко (в русском издании Иван) его сестры Летки в Нижней земле (девушку сначала похитил змей, затем она была похищена людьми из Нижней земли): эпизоды аналогичны атмосфере «Мастера и Маргариты», поскольку речь идет о современной городской реальности (в отличие от мифического времени в Верхней земле). Конечно, параллельные миры существуют и у Булгакова, но на совершенно другом уровне (имеем в виду Новый Завет), поэтому аналогом московским эпизодам «Мастера и Маргариты» в романе Урошевича являются только события в историческом времени. В качестве некоторых примеров отметим несколько аналогичных ситуаций.

1. Появление друзей Денко в частном клубе «*La Signoria*» напоминает явление Воланда и его свиты в театре Варьете; только, в отличие от сеансов Воланда, который является специалистом по черной магии,

у Урошевича речь идет о «необычной музыкальной группе» — по крайней мере, так воспринимает ее швейцар:

Высокий музыкант с черным фуляром, в котором, видимо, находился его инструмент, был одет во фрак с длинными фалдами, свисавшими длинными крыльями, как у свернувшейся летучей мыши, сам же он походил на директора прогоревшего цирка. За ним, молча и, похоже, не проявляя никакого интереса к происходящему, стояли — здоровяк с широченными плечами штангиста, деревенщина в надвинутой на глаза кепке и женщина... в огромных черных очках и облегающем черном платье [Урошевич 2012: 131].

В свите Денко также появляется образованная крыса *Mus Rattus*, аналогичная коту Бегемоту в свите Воланда.

2. Главный герой Денко в конце романа Урошевича представлен писателем — в частности, автором найденного в его бумагах сборника записей о змеях. Это также указывает как на Мастера, так и на самого Булгакова и на его роман, который был издан через много лет после смерти писателя. Данный факт можно рассматривать как своего рода дань уважения Урошевича к любимому литературному предшественнику.

3. Частое вторжение иррационального, необычного и невероятного в повседневную жизнь, каламбур как вызов рациональному, удивление и шок, которые возникают у героев-свидетелей, в свою очередь, соответствуют булгаковскому стилю повествования. В качестве примера приведем сцену из романа Урошевича: группа ученых из Института фольклора, разыскивающих подлинные сказки и предания, навещает деревенскую старушку. Присутствует также колдунья-ведунья — волшебница, являющаяся частью свиты Денко, но выступающая здесь в образе нищей цыганки. «В ответ» тем, кто не верит в чудеса, она чудесным образом преобразается:

...Шитые серебром шали на ней стали разворачиваться и развеваться, хотя ветра не было, они колыхались, сияли, переливались и постепенно превращались в некие прозрачные крылья. Ученые исследователи фольклора не верили своим глазам: пестрая цыганка-нищенка превращалась — среди бела дня! — в большого-пребольшого кузнечика. Он подскакивал, подпрыгивал, хоп-хоп, топ-топ, скок-скок, прыг-прыг и, расправив крылья, полетел в сторону развалин заброшенной деревни, к полям и лесам, и вот уже его и след простыл, поминай как звали. Э-ге-гей! [Урошевич 2012: 165].

4. Любовь Мастера и Маргариты как самая простая, но в то же время и самая возвышенная тема в романе Булгакова, любовь, которая не знает границ (ради нее Маргарита готова на все, даже стать ведьмой), соответствует необычной любви между Леткой и змеем в романе Урошевича. Их любовь также не знает пределов — во имя любви Летка становится невестой змея. В конце романа они ночью улетают в пещеру змея в сопровождении Луны — сцена явно напоминает эпизоды романа Булгакова. Смерть Мастера и Маргариты в земном мире и воскресение в какой-то высшей, вневременной реальности аналогичны вечности, которой у Урошевича достигают змей и его невеста в царстве сказок.

5. Очаровательный фантастический образ сатаны, дьявола (происхождение которого лежит в мифологических и религиозных представлениях), воплощающегося в рациональном мире повседневной жизни и выступающего против установленных физических и моральных принципов мира, можно соотнести с мифическим змеем, являющимся одним из символов демона. Если Воланд у Булгакова выступает в роли покровителя искусства и любви, то змей у В. Урошевича переживает трансформацию: из «врага» (в терминологии В. Я. Проппа) превращается в «помощника» главного героя во имя любви. С другой стороны, вероятно, у обоих героев сходная миссия: сохранить мировое равновесие между добром и злом.

Вполне уместно и сравнение в аспекте *функции* фантастического. Булгаков, используя синтез реального в нереальном, обращается к исторической ситуации в Советском Союзе, в частности к отношениям художника и политики, Урошевич же говорит о весьма актуальной на сегодняшний день проблеме торговли людьми.

Художественное воплощение фантастического подразумевает не только конструирование альтернативных миров, но и исправление существующих в культуре аномалий [см.: Lachmann 2002: 16–17]. В связи с этим можно провести еще одну параллель между романом «Мастер и Маргарита» и произведением современной македонской литературы — романом Т. Урошевич «Промах», опубликованным в 2008 г. Как опытный, удостоенный множества наград переводчик и исследователь русской литературы и культуры в Македонии, Т. Урошевич в этом романе дает замечательный пример взаимодополняемости *репродуктивной* (перевод) и *продуктивной* рецепции (оригинал), ведущей творческий диалог с переводом. Предпочтения Урошевич по отношению не только к Булгакову, но к фантастике в целом видны также в составленной

и переведенной ею антологии русской фантастической повести первой половины XX в. «Дьяволиада» (1998), получившей название по повести Булгакова.

«Промях» является очень интересным и сложным прозаическим текстом, авантюрное повествование которого наполнено неожиданными, нелогичными и таинственными событиями, остающимися загадочными до самого конца романа. Вопросы, встающие перед главным героем Олегом (который во многих аспектах напоминает Ивана Бездомного), сталкивающимся с необъяснимыми и странными явлениями, не имеют ответов, они витают в воздухе, подобно событиям в «Мастере и Маргарите», логика которых также отнюдь не всегда очевидна. У Булгакова персонажи сталкиваются с высшими силами, главный герой Т. Урошевич выступает игрушкой в руках мощного Фонда, диктующего свои правила, внедряющего и навязывающего новые бренды. Македонский автор поднимает актуальные проблемы современности: как в период всеобщей глобализации и нивелирования сохранить возвышенные, эстетические ценности? Какова цена творческой свободы?

Основная событийная канва романа «Промях» заключается в следующем. Олег Христов, переводчик популярного романа некоего молодого гениального русского автора, получил возможность в качестве переводчика посетить альпийский замок, где с изумлением осознал, что в его переводе допущена серьезная ошибка: каким-то странным образом он пропустил одну страницу оригинала. Когда Олега награждают за этот перевод, он на церемонии пытается исправить положение и публично отказывается от награды — но в то же время узнает, что автор переведенного им романа погиб в аварии. Это явное совпадение с эпизодом смерти Берлиоза на первых страницах романа Булгакова. Окончательный отказ Олега встать на службу мощной корпорации является символом свободного выбора и перевоплощения из переводчика в писателя — это напоминает путь Ивана Бездомного: из поэта, от которого ожидали слабые, соцреалистические стишки, он в конце романа превращается в профессора. Если в романе Булгакова важным фактором эволюции Ивана во время его пребывания в сумасшедшем доме становится встреча с Мастером, то в романе «Промях» подобную функцию выполняет таинственная девушка Альма, которую Олег встречает в замке. Клинику Стравинского в романе «Мастер и Маргарита» и замок в романе Т. Урошевич можно рассматривать как места убежища и приюта, а также как места уединения и изоляции, поэто-

му они представляют тюрьму в качестве «структуры силы» (согласно терминологии Мишеля Фуко); тюрьма провозглашается не как место смерти, а как средство наказания, коррекции, лечения, перевоспитания, то есть имеет инициационное значение и является «символической смертью». Именно такое толкование применимо к топосу, который является ключевым для изменения личности персонажей, упомянутых в романах Булгакова и Т. Урошевич. Если вначале герои подчиняются авторитетам во имя общественного / материального престижа, то в конце становятся свободными людьми. Идея победы искусства, доминирующая в обоих произведениях, также подтверждает сходство романов «Мастер и Маргарита» и «Промых». В этом смысле перевоплощенный Олег напоминает Мастера с его безоговорочной приверженностью настоящим художественным ценностям.

Наиболее очаровательные сходные сцены двух произведений — бал у Сатаны в романе «Мастер и Маргарита» и маскарад / бал в замке / мэрии города в «Промых». Очевидна также идентичная эротическая обстановка — главную роль играют женщины: Маргарита на балу у Сатаны, хозяйка замка Гретхен на маскараде и девушка Олега Яна, которая просто сияет в «ярко-красном платье с ожерельем из необработанных коралловых веточек. Казалось, что она была единственной живой среди отменных, заостеневших фигур моделей» [Урошевич 2008: 163].

Очень интересна обратная сторона маскарада и бала в романе Т. Урошевич: именно бал снимает маски, то есть открывает фальшивые лица присутствующих — поклонников мощной Корпорации — и их манипулятивную роль, отсюда впечатление безжизненности, онемения, будто речь идет о марионетках. Ритуальная функция маскарада пробуждает ассоциации с булгаковским балом у Сатаны. Функция Гретхен (изысканно одетой — в отличие от нагой Маргариты), которая стоит на небольшом подиуме в центре зала, явно напоминает роль героини Булгакова, проявляющей милосердие к грешникам: «Один за другим мужчины в масках подходили к Гретхен, кланялись театрално, а она брала чашу с подноса пажа и подавала каждому в виде особой милости» [Урошевич 2008: 34].

Роман Т. Урошевич не является полностью фантастическим — его художественная реальность балансирует на грани существующего / несуществующего, правдивого / вымышленного, естественного / сверхъестественного, чудесного / обычного, вероятного / невероятного, аналогично роману Булгакова. В «Мастере и Маргарите» Воланд — мастер

иллюзии; подобную функцию в романе «Промаях» имеет героиня по имени Альма. Вопрос о том, реальна ли она, существует ли Альма на самом деле или это просто иллюзия, мечта, остается без ответа. Она появляется неожиданно и так же неожиданно исчезает: «Я проснулся, а Альмы не было» [Урошевиќ 2008: 46], — говорит герой-рассказчик. Альма — метафора красоты жизни, которой человек жаждет, но которая недостижима. Ее таинственное исчезновение становится причиной тревоги Олега и некоторых «эксцентричных состояний сознания: галлюцинации, страх, страшные сны, кошмары, роковое любопытство» [Lachmann 2002: 424–425]. Фантазмы главного героя могут приходиться извне, то есть из окружающей реальности, либо изнутри (через сны, галлюцинации или психические заболевания). Мир «фантастичен» как *внутри* нас, так и *вне* нас — или, говоря словами Цветана Тодорова, фантастическое сосредоточено на темах «я» и «ты»: первая тема рассматривает отношения человека и мира, а вторая — личности с собственным подсознанием [см.: Тодоров 1987: 152]. Фантастика — пожалуй, самая типичная и самая сложная антропологическая форма духовной культуры — имеет ключ от внутреннего мира человека как сокровищницы воображения. Диалог между *этой* (видимой, известной, осязаемой, материальной) и *той* (невидимой, неизвестной, скрытой, духовной) реальностями — важное свойство героев Булгакова, в частности Ивана Бездомного. В этом смысле Олег из романа Т. Урошевич — его двойник. Так, отчаянные поиски Альмы после ее исчезновения, блуждания Олега около замка напоминают скитания Бездомного по улицам Москвы в безуспешном преследовании Воланда.

При этом Альма близка Маргарите по роли в творческом процессе: обе они явно поддерживают героев (Мастера, Олега). Маргарита верит в высокие эстетические достоинства романа Мастера, спасает часть рукописи, когда автор, в отчаянии от травли критиков, пытается ее сжечь, — а Альма в одном из эпизодов совершенно неожиданно предлагает Олегу: «Почему бы тебе не написать роман?» [Урошевиќ 2008: 182]. К тому же именно благодаря Альме герой понимает, что сделал промах в переводе. В конце концов, любовь между Олегом и Альмой, как аналог любви между Мастером и Маргаритой, символизирует триумф искусства, является единственной возможностью преодолеть земное, преходящее, материальное существование и достичь вечности, сферы духовного. В качестве примера приведем созвучные фрагменты обоих романов.

Ручей остался позади верных любовников, и они шли по песчаной дорожке.

— Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной <...> Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному их дому [Булгаков 1980: 308–309].

Медленными шагами, чуть торжественно, мы пошли в поле. Затем я уже не помню, но, как мне кажется, мы шли рядом друг с другом, бок о бок, спокойно, целую вечность [Урошевиќ 2008:183].

Художественная фантастика не является и не может быть лишь игрой. Подтверждением этому служат романы М. Булгакова, Т. Урошевиќ, В. Урошевиќа и многих других, не упомянутых здесь, авторов. Очевидное гуманистическое начало, стремление к постановке новых проблем, а также сила эстетизации *неизвестного* — эти внутренние детерминанты художественной фантастики служат вечным стимулом для герменевтического диалога.

Перевод с македонского Э. Йовановиќ

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1980 — Булгаков М. Мастер и Маргарита // Избранное. М., 1980.
 Урошевиќ 2008 — Урошевиќ Т. Превид. Скопје, 2008.
 Урошевиќ 2012 — Урошевиќ В. Невеста змея: роман-сказка. М., 2012.
 Lachmann 2002 — Lachmann R. Phantasia / Memoria / Rhetorica. Zagreb, 2002.
 Milanja 1977 — Milanja C. Alkemija teksta. Zagreb, 1977.
 Todorov 1987 — Todorov C. Uvod u fanatističnu književnost. Beograd, 1987.

А. В. Усачева
(Москва)

«Мастер и Маргарита» в современной Румынии

Интерес румынской публики к творчеству Михаила Булгакова возник в конце 60-х гг. прошлого века, и с тех пор его произведения регулярно издаются, пользуясь популярностью у читателей [см.: Cesereanu et al. 2006: 75], и ставятся на сцене. Роман «Мастер и Маргарита» в переводе Наталии Радович, с обстоятельным послесловием и библиографической справкой, подготовленными Александру Синку, вышел в Румынии в 1970 г. (отрывки публиковались в журналах начиная с 1967 г.) и был переиздан в 1972 г. в популярной массовой серии «Biblioteca pentru toți» («Библиотека для всех»). С самого начала роман был с воодушевлением воспринят публикой и критиками, о чем говорят массовость тиражей и восторженные отзывы, а Булгаков превратился в одного из самых популярных в Румынии зарубежных авторов. Книга стала бестселлером, ее сюжет воспринимался как злободневный. Это относится и к спектаклю по роману, поставленному в 1980 г. на сцене бухарестского Малого театра и имевшему огромный успех.

В статье «Михаил Булгаков в Румынии» известный румынский исследователь русской литературы Думитру Балан рассказывает о восприятии писателя в 1960-х — 1990-х гг. и подробно перечисляет все посвященные ему публикации [см.: Balan 2015: 490–507], начиная с первой большой румынской работы — диссертации Галины Черниковой «Проза Михаила Булгакова» [см.: Cernikova 1973; Balan 2015: 493], защищенной в 1973 г. в Бухаресте. В одной из глав автор исследует проблему слияния фантастики и истории в «Мастере и Маргарите». Первая монография о творчестве писателя вышла в 1989 г. [см.: Vârsta 1989;

Balan 2015: 494] — в ее седьмой главе рассказывается об истории создания «Мастера и Маргариты», анализируется система персонажей и сравниваются две постановки: московского Театра на Таганке (1978) и бухарестского Малого театра (1980).

Если в 1970-х — начале 1980-х гг. работы, посвященные «Мастеру и Маргарите», были в основном описательными (что и понятно: читателя надо было познакомить с романом), то во второй половине 1980-х и в 1990-х гг., то есть вокруг столетнего юбилея со дня рождения писателя, исследователи видели своей задачей изучение творчества Булгакова, в частности романа «Мастер и Маргарита», в мировом литературном контексте. Об этом также говорит Балан, мы не будем подробно затрагивать данную тему, поскольку его работа доступна на русском языке.

За последние 15 лет в Румынии вышло около десятка статей, посвященных роману «Мастер и Маргарита», а также две книги: «Булгаков и секрет Коровьева. Фигуральная интерпретация „Мастера и Маргариты“» Йона Вартика (2004, переизд. 2006) и сборник шести клужских писателей и литературоведов под названием «Садовая 302-бис» (2006), в котором отразились впечатления от поездок авторов по булгаковской Москве. Первое, что бросается в глаза: в современном румынском литературоведении важное место отводится изучению библейских мотивов, символике, мистическому в романе — эти проблемы практически не освещались в работах, вышедших до 1989 г., где основное внимание уделялось критике общества, социальных пороков и т. п. Можно сказать, что впервые в центр исследований помещаются Воланд и его свита, Иешуа и Понтий Пилат, а не Мастер с Маргаритой и не Москва 1930-х гг.

Й. Вартик — эссеист, критик, театровед и историк литературы — начал писать свою книгу в 1995 г., сразу после выхода первого полного — без цензуры — издания «Мастера и Маргариты» [см.: Constantinescu 2006]. За годы научных изысканий он собрал впечатляющую библиографию, привлекая к анализу фольклорные, библейские, этимологические, эзотерические, демонологические источники. Авторы более ранних румынских исследований писали о двойничестве Булгакова и Мастера, однако, по мнению Вартика, эта параллель слишком очевидная и к тому же неточная — правильнее говорить не о двойничестве, а о тройничестве, и литературовед представляет его в виде треугольника, «вершина» которого — Булгаков, а «основание» — Коровьев (левый

угол, фигуральная интерпретация, двойник, показанный «от противного», темная фигура) и Мастер (правый угол, интерпретация буквальная, светлая фигура) [см.: Vartic 2006: 88]. Вартик проводит параллель между Коровьевым и Булгаковым: писатель был еще и актером, а Коровьев выступает в нескольких ипостасях; Коровьев — переводчик, Булгаков же был полиглотом и т. п.; внимание обращается и на такую деталь, как монокль — тот дополнял образ Коровьева на балу, а сам Булгаков вспоминал, что в молодости ходил по редакциям с моноклем, шокируя работников [см.: Vartic 2006: 51–52]. В связи с этим литературовед подробно анализирует образ Коровьева, высказывая предположение, что он неслучайно мистифицирован. По мнению Вартика, можно выявить прототипов всех героев, кроме одного — Коровьев полностью выдуман Булгаковым. Если другие персонажи из свиты Воланда, покидая Москву в конце романа, показывают свои истинные лица, то Коровьев, сбросив маску, обнаруживает под ней еще одну (он рыцарь, облаченный в фиолетовые одеяния, а фиолетовый — цвет магии и мистики). То есть и Коровьев, и Фагот, и рыцарь — ипостаси непознанного существа, еще одна маска Булгакова. Кроме того, Вартик первым среди румынских исследователей затронул символику чисел в «Мастере и Маргарите» (22, 5, 3, 6 и т. д.). Для российского литературоведения эта тема не является новой, но в Румынии данное исследование стало важным вкладом в изучение булгаковского творчества.

Книга «Садовая 302-бис», как уже сказано, представляет собой сборник эссе о «булгаковиаде» — путешествии в Москву, предпринятом в 2005 г. клужскими писателями, любителями творчества Булгакова. Эти эссе очень разные по настроению и содержанию. Книга разделена на две части, соединенные интермеццо — статьей О. Печикана «Год Воланда». Первая часть — «бортовой журнал» путешествия, написанный Р. Чесеряну, М. Петреу и В. Михайу. Здесь читатель вместе с путешественниками ищет дом Булгакова и его могилу на Новодевичьем кладбище, общается с музейным котом Бегемотом и на рассвете посещает Патриаршие пруды. С Мартой Петреу рассматривает икону Андрея Рублева «Троица» в Третьяковской галерее и ест клубнику, купленную у метро. С Руксандрой Чесеряну читает надписи на стене в булгаковском подъезде, а вместе с Вирджилом Михайу слушает рассказы музыканта-джазмена о музыке 1930-х гг. Вторая часть — эссе-размышления о «Мастере и Маргарите». Наибольший интерес среди них представляет глава, написанная Корином

Брагой, — «Ведьма и вдохновенный художник», где речь идет о Воланде как помощнике Иешуа, пришедшем в мир, утонувший в грехе. По мнению Браги, «Великий бал у сатаны» — это своего рода Тайная вечеря, но наоборот; само прибытие Воланда — наказание для людей, которые продолжают грешить, обесценив тем самым жертву Иисуса и упустив подаренный им шанс на спасение. Й. Вартик в главе «Записки на манжетах» приводит документы, показывающие, что Булгаков был одержим встречей со Сталиным, а все его творчество, в том числе «Мастер и Маргарита», — компенсаторная проза, сублимация желания писателя встретиться с вождем (исследователь пишет, что Воланд — это не только Сталин, но при этом Сталин мог быть Воландом). Освобождение от этого желания происходит, когда Мастер произносит слова «Ты свободен» — в момент, когда становится героем собственного романа.

Спустя пять лет после «булгаковиады», в 2010 г., Р. Чесеряну написала роман «Ангелус» [см.: Cesereanu 2010], получивший известность не только в Румынии, но и за рубежом: он был переведен на английский язык, и весной 2016 г. писательницу пригласили в Лондон на презентацию перевода. Роман открывается посвящением Андрею Рублеву и его иконе «Троица», Андрею Тарковскому, снявшему в 1966 г. фильм «Андрей Рублев», и Михаилу Булгакову, названному «mon maître» — «мой учитель». В книге прослеживаются явные аллюзии на роман «Мастер и Маргарита», однако писательница не продолжает традиции Булгакова, а, наоборот, полемизирует с ним. Первое отличие — неопределенность места и времени действия: мы знаем только, что речь идет о «Метрополии», столице «Родины», в «постимперский период», наводящий на мысль одновременно о сталинской России и Румынии времен Чаушеску. Второе явное отличие — происхождение сверхъестественных сил: вместо Воланда и его свиты в Метрополию спускаются три одинаковых ангела «в туниках, с вьющимися и длинными каштановыми волосами, убранными в хвост» [см.: Cesereanu 2010: 9]. Третье отличие: если в «Мастере и Маргарите» в сцене знакомства с Воландом и его свитой Берлиоз и Бездомный сразу подозревают нечто мистическое, то ангелы выглядят как обычные мужчины, и жители Метрополии до конца сомневаются в их божественном происхождении. Кроме того, сразу бросается в глаза пассивность «посланников». По контрасту с булгаковской пятеркой, они не совершают практически никаких чудес, да и силы их явно ограничены: ангелы могут исцелять лишь определен-

ные болезни, и то не у любого человека, но не способны побеждать смерть. Ангелы в романе даже не разговаривают — все трое немые, однако само их присутствие, их неподкупность, а также расследование вокруг их появления вызывают хаос. Но, как и дьявольские силы в «Мастере и Маргарите», божественные силы «Ангелуса» помогают высветить проблемы городской реальности, диктаторского правления, показать, насколько военно-индустриальное общество опасно для несогласных. Есть и другие черты сходства — например, героиня Месмея, летающая, как ведьма (Маргарита).

Роман разделен на две части. В первой власти пытаются понять, кем являются пришельцы: шпионами, всадниками Апокалипсиса (людей не смущает, что незнакомцев трое, а не четверо) или просто ангелами. Споры на эту тему между Президентом и его политическим оппонентом, названным на испанский манер Эль Лидер Максимо (El Lider Maximo), а также лозунги партий («Построим с ангелами Город будущего!», «Будем ангелами, насколько возможно!», «Вперед вместе с ангелами к процветанию Родины!» [Cesegeanu 2010: 100]) зажигают в горожанах религиозные и патриотические чувства, вылившиеся в создание «патриотических бизнесов»: владелица игрушечной фабрики Питика начинает выпускать кукол с внешностью пришельцев (без крыльев, но со вставленным в горло динамиком с записью птичьего щебета — по ее мнению, так должны звучать голоса ангелов), шоколатье быстро придумывает шоколад под названием «Ангелус», а Ловец теней, в коллекции которого уже есть тени близнецов, великанов и гермафродитов, хочет заполучить также тени ангелов. Еще один интересный персонаж — Клонатор, считающий, что клонирование ангелов может привести человека ближе к Богу. И все это — на фоне попыток выяснить, действительно ли перед нами посланники Бога. Эта часть отличается фрагментарностью: несмотря на присутствие связующего события, она больше похожа не на роман, а на сборник коротких рассказов, объединенных общей тематикой, — небольших по объему глав, в которых описывается, как появление пришельцев повлияло на город. Писательница создает антиутопию, показывая анатомию имперского общества. Мы также узнаем о существовании спящего Бога, который видит во сне всех своих ангелов, кроме спустившихся в Метрополию. Более того: проснувшись, Бог не может вспомнить, чтобы посылал кого-нибудь на землю, и не знает, что произошло с той троицей (стало быть, он явно не всесилен). А если Все-

видящий ничего не знает о произошедшем, то смертные и подавно. Церковники приходят к выводу, что «состояние человека даже более загадочно, чем состояние ангела» [Cesereanu 2010: 64], — по их мнению, этот вывод объясняет все происходящее. Помимо ограниченных в возможностях реального и божественного миров в романе существует также мир виртуальный, созданный разработчиком компьютерных игр Мерлином Мистралем, одержимым идеей построить Ноев ковчег в Сети, — мир, где творец всесилен, где ему все известно и где появляется альтер эго Чесеряну — Месмея Куттита, «взрослая девочка» [Cesereanu 2010: 257], оберегаемая двумя ангелами-хранителями (впрочем, она не уверена, что это именно ангелы, поэтому называет их самураями или телохранителями). Кажется, что проблема трех чужестранцев, о которых не имеют представления ни люди, ни Бог, может быть решена только в виртуальной реальности. Образ Мерлина является прямой отсылкой к булгаковскому Мастеру: Мерлин пишет компьютерную игру «Вторая жизнь», которая в определенный момент оживает, подобно роману Мастера, «активирующему» давнишнюю реальность, «очевидцем» которой является Воланд.

Во второй части романа ангелы невольно — в отличие от действовавшей сознательно булгаковской пятерки — вмешиваются в обычный ход вещей: правительство поселяет их в семьи жителей одного из районов, ангелы внезапно заговаривают (втроем в один голос [см.: Cesereanu 2010: 173]), приютившие их горожане превращаются в повстанцев; власть огораживает этот район, назвав его карантинной зоной (в народе его именуют просто Зоной — явная отсылка к «Сталкеру» Тарковского, который, как было сказано, упомянут в посвящении), и отправляет туда войска, чтобы подавить восстание. В заключительной главе мы узнаем, что Бог теперь всегда спит и ему нет дела до того, что происходит с людьми, а Мерлин предлагает ангелам альтернативную цель: вместо попыток улучшить реальность — создать новый мир, Вторую жизнь и расу «ангелолюдей»¹ — то есть скрещенных с ангелами людей, которых родит Месмея, ибо старый мир, верящий в сверхъестественное, исчерпал себя и пришло время для века медиа. Вероятно, виртуальный мир должен заменить божественный, переместив ангелов и демонов в Сеть. Мерлин говорит, что Господь «стал ленивым и ме-

¹ Это слово в романе образовано писательницей по аналогии с термином «зверолоуди», используемым в игровых компьютерных вселенных.

ланхоличным», он все время спит, а поскольку «Бог — это память всех вещей и событий», то во время его сна память выключается и небесное правление прекращается [см.: Cesereanu 2010: 241]. Ангелы улетают, удаляясь от земли, а роман заканчивается признанием писательницы в том, что люди зависли между двумя мирами, божественным и виртуальным, «в единственном, где мы можем почувствовать себя живыми и о котором мы еще можем писать» [Cesereanu 2010: 262].

«Ангелус» — произведение, заставляющее читателя задуматься о месте реальности и чуда в современной жизни, протекающей в виртуальном мире. В статье, посвященной роману, Овидиу Печикан говорит, что Чесеряну описывает новый мир, в котором формула «*Cogito, ergo sum*» замещена формулой «Печатаю — значит, существую» [Pecican 2010]. Писательница создает хорошо выверенную смесь иронии и фее-рии, которая заканчивается апокалипсисом. Однако, как и Булгаков, она оставляет финал открытым, давая нам всем надежду.

Конечно же, интересны причины искренней любви румын к роману «Мастер и Маргарита» и к творчеству Булгакова в целом. По всей видимости, — в этом мнении сходятся многие исследователи — большую роль играет общий опыт тоталитарного прошлого, ощущение схожести судеб и актуальности сюжетов. Именно поэтому Булгаков вот уже почти столетия является одним из самых известных и читаемых в Румынии зарубежных авторов, его книги можно найти в любом, даже самом маленьком, книжном магазине, и рейтинги продаж с годами не падают. Вырастают все новые поколения читателей, которые восхищаются юмором, сатирой и злободневностью его произведений.

ЛИТЕРАТУРА

- Balan 2015 — *Balan D. Viața unui carturar: studii, polemici, memorii, comentarii*. București: Ideea Europeană, 2015.
- Cernikova 1973 — *Cernikova G. Proza lui Mihail Bulgakov. Rezumatul tezei de doctorat*. București, 1973.
- Cesereanu 2010 — *Cesereanu R. Angelus*. București, 2010.
- Cesereanu et al. 2006 — *Cesereanu R., Petreu M., Braga C., Mihaiu V., Pecican O., Vartic I. Sadovaia 302 bis*. Cluj-Napoca, 2006.
- Constantinescu 2006 — *Constantinescu M. Sadovaia 302 bis // România literară*. 2006. № 37. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.romlit.ro/sadovaia_302_bis

- Pecican 2010 — *Pecican O. Între New Age și second life // Revista Apostrof. 2010. № 11 (246). [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1271>*
- Vartic 2006 — *Vartic I. Bulgakov și secretul lui Koroviev. Interpretare figurală la Maestrul și Margareta. Cluj-Napoca–Iași, 2006.*
- Vârsta 1989 — *Vârsta I. Mihail Bulgakov. București, 1989.*

IV. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА М. А. БУЛГАКОВА

Н. М. Филатова
(Москва)

О польских родственных и научных связях Л. Е. Белозерской-Булгаковой

Эта статья посвящена короткому эпизоду из моей жизни, связанному с общением с Игорем Владимировичем Белозерским (1915–1997), племянником и наследником второй жены писателя — Любови Евгеньевны Белозерской-Булгаковой, составившим сборник ее воспоминаний [см.: Белозерская-Булгакова 1989]. Туда включены не только ее книга о жизни с Михаилом Афанасьевичем «О, мед воспоминаний...», впервые вышедшая в США в издательстве «Ардис» [см.: Белозерская-Булгакова 1975], но и никогда ранее не публиковавшиеся тексты: «У чужого порога» — записки о жизни в эмиграции (в Константинополе, Берлине и Париже) с первым мужем Ильей Марковичем Василевским и «Так было» — воспоминания об известном историке, академике Е. В. Тарле, литературным секретарем которого Белозерская работала уже после развода с Булгаковым.

Как известно, их брак продолжался с 1924 (в 1925 г. был официально оформлен) по 1932 г. Белозерской посвящен роман «Белая гвардия», ее устные рассказы об эмиграции послужили материалом для пьесы «Бег», а по ее собственному утверждению и свидетельствам близких, посвящения Белозерской первоначально имели также повесть «Собачье сердце» и первый, подготовленный к печати, вариант пьесы «Мольер».

И. В. Белозерский (дома его звали уменьшительным именем Гога) был старинным знакомым моей семьи, причем это знакомство велось с незапамятных времен, еще моими бабушкой и дедушкой, а затем и отцом, когда меня еще не было на свете. Он был сыном сестры Л. Е. Бело-

зерской — Надежды. В семье Белозерских — Евгения Михайловича и Софьи Васильевны, урожденной Саблиной (не случайно в «Собачем сердце» мелькает «буржуй Саблин» [Булгаков 1989: 144]), было четверо детей: дочери Вера (род. 1888–?), Надежда (1891–1941) — по первому мужу Широкогорова — и Любовь (1895–1987) (все они обладали незаурядными, каждая в своем роде, способностями и получили выдающееся по тем временам образование) и сын Юрий (1893–1921), также талантливый молодой человек, учившийся в Академии художеств у Е. Е. Лансере, но с юных лет страдавший костным туберкулезом и рано умерший.

Игорь Владимирович, по его собственным словам, стал особенно близок своей тетке после войны, и эти отношения «максимальной откровенности», «насколько это было возможно для такого сдержанного человека», продолжались до самой ее смерти [см.: Белозерский 1989: 208]. Умерла Любовь Евгеньевна 27 января 1987 г. в возрасте 91 года, более чем на пятнадцать лет пережив последнюю жену Булгакова Елену Сергеевну, и была похоронена на Ваганьковском кладбище. В 1997 г. в той же могиле похоронили самого И. В. Белозерского.

Игорь Владимирович заходил к нам домой особенно часто в период подготовки к печати «Воспоминаний». Мы жили у Красных Ворот — и неожиданные появления у нас Белозерского, у которого дома не было телефона, совмещались с его визитами в издательство «Художественная литература», располагавшееся рядом, на Новой Басманной.

Преподаватель вуза, химик, которого чаще всего видели в костюме с галстуком и белой рубашкой, чрезвычайно скромный, с мягким юмором человек, Белозерский воплощал лучшие черты русской интеллигенции. Шутил сам, не обижался, когда подшучивали над ним; помню рассказы о том, как он укладывал свою заболевшую собаку в постель, а сам спал на полу.

К сожалению, собственных воспоминаний о Булгакове у него было мало, о писателе он рассказывал в основном со слов тетки и матери. Вероятно, это было связано с тем, что в те годы, когда Белозерская была женой Булгакова, ее племянник со своими родителями жил сначала в Петербурге, а потом в Красноярске. Тем не менее Гога фигурировал в разговорах четы Булгаковых — одна его детская фраза пришлась по душе писателю. Мальчик в детстве много капризничал, плохо ел и на все увещевания старших кричал «не хочу!». Однажды ему сказали: «Ну что ты капризничаешь? Ты же все уже съел!» Тогда Гога закричал

с удвоенной силой: «Не хочу, чтобы съел!» Абсурдная логика детского каприза была взята на вооружение Булгаковым, который с тех пор использовал в письмах построенные по подобному образцу высказывания.

О тетушке Белозерский всегда отзывался как о неординарной личности. Рассказывал, что она была одной из немногих женщин в Москве того времени, водивших автомобиль, очень любила конный спорт. Не секрет, что во времена, когда еще живы были супруги Булгакова, многие поклонники его творчества и булгаковеды «группировались» в соответствии со своей приверженностью Елене Сергеевне либо Любви Евгеньевне: например, Белозерская с 1984 г. была покровительницей клуба «Феникс» им. Булгакова [см.: Феникс 2009: 132]). Потому меня несколько удивляло, что Игорь Владимирович, находившийся в теплых отношениях с теткой, тем не менее с большим уважением говорил и о вдове, восхищаясь той самоотверженностью, с которой Елена Сергеевна ухаживала за тяжело больным писателем.

Игорь Владимирович хотел и дальше собирать материалы по истории своей семьи. В связи с этим мне — как аспирантке Института славяноведения РАН по специальности «история Польши», регулярно бывавшей в те годы в изучаемой стране, — было дано поручение.

Прежде чем перейти к рассказу о нем — еще несколько слов о польском контексте биографии Белозерской. В «Булгаковской энциклопедии» Б. В. Соколова, который уделяет особое внимание польским «следам» в творчестве Булгакова, ошибочно указано, что Белозерская родилась 18/30 сентября 1895 г. под Ломжей (Польша) в дворянской семье [см.: Соколов, эл. публ.]. На самом деле (опираясь на сведения руководителя и летописца московского литературного клуба «Феникс» им. Булгакова А. А. Курушина, который провел архивное расследование и составил биографию отца Л. Е. Белозерской — Евгения Михайловича Белозерского (1853–1898)) будущая жена Булгакова родилась в Екатеринбурге. Причины часто повторяемой неточности — постоянные переезды семьи в связи со служебной деятельностью отца. Е. М. Белозерский был в своем роде неординарным, прекрасно образованным человеком. Окончил Лазаревский институт восточных языков, служил на дипломатическом поприще, много путешествовал, результатом чего стали книга «Письма из Персии. От Баку до Испагани. 1885–1886» (СПб., 1886), диссертационная работа об Омаре Хайяме, а также ряд статей. Белозерский вообще был

плодовитым автором, но если его работы из области восточной культуры имели познавательное значение, то вышедшие из-под его пера в конце 1880-х гг. многочисленные пьесы (в частности, «Две матери», «Иов», «Князя Лаптевы-Токайские», «В царстве страстей») носили безусловно графоманский характер и последовательно запрещались цензурой, в том числе за ряд «неблаговидных» сцен.

После службы в сфере дипломатии Белозерский перешел в акцизное ведомство, в связи с чем семья была вынуждена постоянно переезжать из города в город (Саранск, Пенза, Екатеринбург и др.). После рождения в Екатеринбурге в сентябре 1895 г. дочери Любви Белозерский в 1897 г. подал прошение о перемене места службы, так как климат Пермской губернии был признан вредным для его здоровья, и был переведен в Польшу (тогда Привислинский край Российской империи) — в город Ломжу Сувалкской губернии, где и скончался 1 марта 1898 г. Тогда-то двухлетняя Люба совершила вместе с семьей длительное путешествие в Польшу на похороны отца [см.: Курушин, эл. публ.].

Однако данное мне в 1994 г. поручение было связано с судьбой старшей сестры Любви Белозерской — Веры. О ней И. В. Белозерский скупко сообщает, что, окончив с золотой медалью Демидовскую гимназию в Петербурге, «Вера Евгеньевна вышла замуж за немецкого инженера, по вероисповеданию католика, и по настоянию мужа должна была перейти из православия в католицизм; в 1920 г. семья выехала за границу, и мы потеряли ее из вида» [Белозерский 1989: 209]. На самом же деле, как оказалось, какие-то координаты варшавских родственников у него были. Игорь Владимирович дал мне многолетней давности телефонный номер некоего Людвика Шелленберга — своего сводного двоюродного брата, попросил связаться с ним, поговорить и передать письмо с просьбой к Шелленбергу описать ту часть семейной истории, которая была связана с Верой Евгеньевной в период ее жизни в Польше.

Я приезжала тогда в Варшавский университет на краткую, двухнедельную, стажировку и жила у знакомой пожилой польки. Ее роскошные пятикомнатные апартаменты (где мне был выделен угол в гостиной) с вольтеровскими креслами располагались в центре города — на улице Новый Свят. На удивление быстро я дозвонилась до пана Шелленберга и, с разрешения хозяйки, пригласила его к нам. Через несколько дней мы с пани Иреной принимали его. Шелленберг оказался очень располагающим к себе европейским пожилым господи-

ном в элегантном костюме, с зонтом-тростью и благородным ароматом дорогого парфюма. О себе рассказал, что он химик и работает в польском филиале корпорации «Standard Oil». Шелленберг явно проявил интерес к нашей встрече, на просьбу Белозерского обещал ответить и принести письмо для него к поезду к моменту моего отъезда. Это был, как уже говорилось, сводный двоюродный брат Белозерского — сын мужа В. Е. Белозерской (тоже Людвика) от второго брака. Однако наш разговор вскоре принял другое направление — настолько интересной оказалась собственная судьба Шелленберга. Сын укorenившегося в Польше немца, поляк по духу, он был антифашистом и узником немецких концлагерей. Когда началась Вторая мировая война, Людвик был подростком. Только сейчас, когда эта тема оказалась востребована, я нашла в Интернете сведения о нем. Как следует из некролога в «Газете Выборчей» от 12 мая 2014 г., Людвик Шелленберг скончался 7 мая 2014 г. в возрасте 89 лет [см.: Schellenberg, эл. публ.]. Значит, когда мы общались, ему было 69 лет... О скольком еще можно было бы его расспросить! В оккупированной Варшаве молодые люди его возраста стали собираться по ночам на тайные военные сборы, учились обращаться с оружием. Немцы вышли на след их группы, и в мае 1943 г. ее члены были арестованы и заключены в варшавскую тюрьму Павяк, откуда, по словам моего собеседника, выйти живым было невозможно. Людвик Шелленберг-старший, воспользовавшись происхождением и фамилией, пошел просить за сына в немецкую комендатуру. После этого Людвик-младший 24 августа 1943 г. был переведен в Аушвиц (Освенцим) [см.: Więźniowie Pawiaka, эл. публ.] — пан Шелленберг рассказывал об этом как о спасении, ибо если тюрьма Павяк была верной смертью, то из Освенцима возможно было освободиться. Потом были и другие лагеря, в том числе Заксенхаузен. Шелленберг показывал номер на запястье. Я спрашивала пана Людвика, помогла ли ему выжить общая с главой внешней разведки Третьего рейха Вальтером Шелленбергом фамилия. Он отвечал, что да, возможно. Случалось, что его вызывало начальство концлагеря и внимательно разглядывало на предмет сходства... А вдруг? Спокойнее все-таки будет оставить человека в живых.

Пан Людвик пришел проводить меня на вокзал с трогательной коробочкой конфет в руках... Но — увы! — никакого письма не передал, обещав написать Белозерскому впоследствии. Впрочем, почему-то было ясно, что вряд ли теперь соберется и напишет... В 1997 г. скончал-

ся и сам Игорь Владимирович, и этот эпизод мог бы оказаться совсем забытым.

Забытым — если бы не одно «но». Во время встречи Людвик Шелленберг сказал: «Как интересно: Вы — вторая, кто нашел меня в связи с Белозерскими, первым двадцать лет назад был Анджей Дравич...»

Это дало стимул новым поискам, и потому вторая часть статьи посвящена воссозданным по архивным материалам страницам из истории польского булгаковедения. Известнейшая в Польше во времена «Солидарности» политическая фигура, крупнейший польский ученый-русист, эссеист и переводчик Анджей Дравич (1932–1997) был одним из ведущих специалистов по творчеству Булгакову, автором книги «Мастер и дьявол» [Drawicz 1990a] — это была его докторская диссертация, в первом издании (1987) вышедшая в сокращенном на четверть виде тиражом 50 экземпляров. Книга имела большую предысторию, о которой автор пишет в предисловии. Исследование Дравичем творчества Булгакова началось более чем за двадцать лет до публикации окончательной версии его труда¹. Первый вариант книги, написанный по заказу издательства «Wiedza Powszechna», был готов еще в 1972–1973 гг., однако по «неясным» причинам политического свойства выпустить ее тогда не удалось. Пользуясь случаем, автор, дожидаясь возможности публикации, значительно переработал труд. Как пишет сам Дравич, в течение многих лет он «жил в кругу Булгакова, стараясь по мере возможности его понять» [Drawicz 1990a: 7]. Ученик Дравича Гжегож Пшебинда вспоминает: «Как равный Анджей Дравич встречался и разговаривал со многими живыми легендами свободной русской литературы — в России, Польше, Париже и во многих других местах... Он любил говорить, что „в России нужно жить долго, а потом еще иметь хорошую вдову“» [Пшебинда 2013: 16].

В примечаниях к книге — ссылки на воспоминания всех трех жен писателя, в том числе на фрагменты текстов, публиковавшихся на Западе, на материалы советских архивов, основательно изученные автором; широко используется советская периодика разных лет, преимущественно 1920-х гг. Не без горечи Дравич замечает:

¹ За это время Дравич написал много других небольших работ и эссе, посвященных Булгакову, например «Реванш: „Мастер и Маргарита“ Михаила Булгакова» [Drawicz 1974]. Важнейшим финальным достижением ученого стала вышедшая под его редакцией польская «История русской литературы XX века» [Historia literatury 1997], где перу Дравича принадлежат главы о Булгакове.

С некоторой меланхолией думаю я о том, что не выпало мне столь милого сердцу филолога шанса первым опубликовать источники. Почти двадцать лет тому назад, когда я кропотливо копался в архивах — частных и государственных, многие из этих источников были совершенно неизвестны. Однако с тех пор другие исследователи, более шустрые и удачливые, опубликовали почти все; и хорошо, что это получилось. Мне же остается надежда, что еще не исчерпаны интерпретационные замыслы и удастся добавить к ним кое-что свое [Drawicz 1990a: 7–8].

Дравич не успел лично встретиться с Е. С. Булгаковой. В книге воспоминаний о своих поездках в Россию «Поцелуй на морозе» [Drawicz 1990b] он пишет:

Нарушая один из главных принципов этой книги, я отступаю здесь от фиксации собственных очных впечатлений, обращаясь к свидетельствам Лакшина. Простите, но другого выхода нет! Ведь нельзя не упомянуть о Елене Сергеевне. Многие годы я работал над книгой о Булгакове, собирал материалы, ходил по его следам, разговаривал с людьми, писал. Ее присутствие я ощущал тогда непрерывно, оно было столь интенсивно, что порой становилось практически осязаемым. Она не только составляла важную часть жизни моего героя и сохранилась в памяти его близких как явление исключительное, но и спасла его архив: все, что было позднее прочитано из его сочинений, сохранилось благодаря ей.

Но с ней самой свидеться не удавалось. Это было сплошное невезение, тяжесть которого многократно ощущалась мной. Я опоздал. Мне не хватило чуть-чуть времени. Успел я даже еще услышать в телефонной трубке: «Да, знаю. Мне о вас говорили. Охотно с вами встречу. Только теперь я ложусь в больницу на обследование. Так что сейчас не получится. Когда вы будете в Москве в следующий раз? А-а, то есть ждать недолго? Тогда сразу приходите. До скорой встречи».

А в следующий раз ее уже не было. Как пишет Лакшин, она умерла совершенно неожиданно, внезапно: хотя ей стукнуло семьдесят, все в один голос говорят, что она сохранила обаяние и энергию женщины средних лет [Дравич 2013: 98].

Зато польский ученый успел познакомиться с Любовью Евгеньевной Белозерской. Он неоднократно навещал ее в Москве, а также с ней переписывался.

Хранящиеся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ) в фонде Булгакова письма Дравича к Белозерской проливают свет на не досказанное тогда и не написанное покойным Шелленбергом.

Во-первых, мы можем теперь поправить одну из многих неточностей, появившихся в результате перепечатывания писем на машинке (в деле, где хранятся машинописные копии писем разных лиц к Белозерской за 1967–1986 гг., есть пометка: «Перепечатала и классифицировала Л. М. Смирнова. С разрешения Белозерской-Булгаковой брал письма для перепечатки А. Курушин в 1986–1987 гг.») и идентифицировать того, о ком Дравич писал 30 марта 1973 г. из Варшавы:

Многоуважаемая и пленительная Любовь Евгеньевна!

По законам метафизики, как раз за день до прихода Вашего письма с критикой Левшина² — большое спасибо! — я нашел след Шемендергов [Шелленбергов³], что оказалось совсем просто, по телефонной книжке. Все подробности буду знать в конце следующей недели — ок[оло] 8 [апреля], так как раньше они будут заняты, и я на 4 дня уезжаю из Варшавы. Я получу и тут же отправлю Ваш адрес Ирине, которая живет в Америке. Сестры Вашей, по-видимому, уже давно нет в живых. Ее муж женился вторично и умер в [19]50-х годах. Жив его сын от второго брака, тоже Людвик, с которым как раз я должен встретиться. Очень рад, что есть след! На чай, с Вашего любезного приглашения, явлюсь обязательно, пожалуйста, не беспокойтесь. А потом, Ваши воспоминания стоят целой цистерны чая, который, правда, тоже у Вас получается очень вкусный, так что я ничуть не в обиде.

Целую Ваши руки и шлю самый сердечный привет и поклон. Обещаю скоро написать опять. Моя Веруша тоже Вам кланяется.

Ваш Анджей [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 1].

В следующих письмах Дравич сообщает:

13.4.[19]73 г. Варшава.

Милая и глубокоуважаемая Любовь Евгеньевна!

Спасибо за хорошие слова, которыми Вы меня так щедро осыпали в Вашем письме, хотя я сделал очень немного. Пока у меня была встреча с Людвиком, который оказался очень симпатичным человеком (он инженер-химик) и расспрашивал меня о Вас с большим интересом. Правда, о первой семье отца он почти ничего не знает, но у него очень хоро-

² В. А. Левшин (Манасевич, 1904–1984) — сосед Булгакова по квартире 34 в доме 50 по Большой Садовой улице, математик и детский писатель, возможный прототип драматурга Василия Артурыча Дымогацкого в комедии «Багровый остров». В 1971 г. опубликовал в журнале «Театр» (№ 11) статью «Садовая, 302-бис», вызвавшую письмо-опровержение Л. Е. Белозерской в редакцию с резкой отповедью автору.

³ Необходимые исправления сделаны мною в тексте в квадратных скобках. — *Н. Ф.*

шие и дружеские отношения с Иреной (был у нее в Штатах); показывал ее снимок — на нем весьма милая американская дама с очаровательной улыбкой, в которой я увидел семейное сходство с Вами (и глаза, пожалуй, похожи). А вот ее адрес [в машинописи отсутствует. — *Н. Ф.*].

Теперь уже можете устанавливать связь (Людвик обещал в свою очередь передать Ваш адрес Ирене немедленно) — желаю Вам успехов. Да! Ирена знает русский, а ее муж, швейцарец по национальности, если не ошибаюсь, жил когда-то в Советском Союзе.

Вот такие новости.

Веруни моей отчество: Яковлевна. Она присоединяется к самым нежным и сердечным приветам, которые я шлю Вам, и целую Ваши руки. Пожалуйста, не забывайте нас и пишите, как прошла встреча с Иреной.

Ваш Анджей Дравич [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 2–3].

20.9.[19]73 г. Варшава.

Глубокоуважаемая и милая Любовь Евгеньевна!

Из-за моего длительного отсутствия в Варшаве (сидел в деревне, около лазурных озер, весь в Михаиле Афанасьевиче), я только получил Ваше письмо и прошу сразу извинить меня за столь запоздалый ответ.

Я очень рад, что так хорошо вышло с пани Иреной. Мне звонил ее здешний кузен, тот самый инженер, с которым мы встречались, и сказал, что она очень хочет читать Михаила Афанасьевича, но не знает, как его достать. Я дал ему все главные данные насчет западных изданий: его ведь там гораздо легче приобрести, чем у Вас и у нас — здесь он тоже исчезает мгновенно [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 4].

Ясно, что речь идет о племяннице Любви Белозерской — родной дочери Веры Евгеньевны Белозерской (Шелленберг) и единокровной (по отцу) сестре Людвика Шелленберга (хотя Дравич и называет его кузеном). Ясно и то, что общение с польским ученым тогда, в 1970-е гг., стало для Любви Евгеньевны единственной возможностью узнать о судьбе своих родственников, оказавшихся за границей.

Мало того, в цитируемом собрании корреспонденции находятся письма к Белозерской от Ирины Фогт, которые все окончательно расставляют на свои места. Конечно же, Анджей Дравич помог Любви Евгеньевне вновь обрести родную племянницу — это ясно из нижеследующего текста:

Ирина Фогт, Калифорния. Южные Ворота. 16.10.[19]74.

Дорогая моя, любимая тетя Любаша! Пишешь, милая моя, что мое последнее письмо было теплое и ласковое, разве когда-нибудь было иное?

Ведь Ты у меня самая близкая и единственная со стороны мамы! И к тому ж я всегда обожала Тебя и никогда не забывала. Я собиралась написать Дравичу. Как я ему благодарна за то, что он нашел моего брата, а благодаря этому я получила первую весточку о тебе, дорогая моя тетя Люба.

Я узнала от брата, что он [Дравич. — Н. Ф.] пишет книгу о М. А., и мой брат купит ее для меня, когда она будет издана, я была бы очень рада и благодарна, если он как автор напишет несколько слов на ней для меня, я его попрошу. Брат тоже писал, что он очень интересный, умный и сердечный, мне кажется, что он преподает, что он профессор.

Интересно что? Дравич навестит тебя в день моего Ангела, 20 сентября! [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 180].

Несколько писем Ирины подписаны, по-видимому, ее домашним детским прозвищем: «Твой Хвостик». К некоторым — в частности, к тем, в которых она и ее муж Витольд высказывают комплименты Белозерской по поводу вышедшего в «Ардисе» текста, а также сетуют на то, что дальнейшие возможности сотрудничества с Э. Проффер⁴ для нее по каким-то причинам исчерпаны, — приложил руку также супруг Ирины [см.: НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 184–185].

Последнее сохранившееся письмо племянницы к тете также очень теплое и демонстрирует восстановление семейных связей:

Ирина. 27.5.[19]80 г. Америка

На днях получила письмо от моего младшего брата Людвига, что осенью он собирается поехать в Москву, спрашивает меня, хотела бы я, чтобы он навестил тебя, а кстати и привез тебе, дорогая тетенька, что-нибудь от меня. <...> Он очень симпатичный, хорошо владеет немецким и английским языком, не знаю, говорит ли, но, наверное, понимает по-русски, так что ты с ним договоришься!

Жалко, что Эллендея для тебя потеряна, но я уверена, что твоя книга будет выдана [издана] и так. Ее книгу о Михаиле Афанасьевиче я непременно закажу, если узнаю, что готова... [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 185].

Помимо этого семейного сюжета письма Дравича к Белозерской ценны, конечно, прежде всего, тем, что связаны с его работой и сосредоточены вокруг Булгакова. В 1970-е гг., когда в СССР булгаковедение

⁴ Эллендея Проффер Тисли (Ellendea Proffer Teasley) — американская писательница, издатель и переводчик русской литературы на английский язык; основала издательство «Ардис». Докторская диссертация Проффер была посвящена творчеству Булгакова. Она являлась одним из корреспондентов Л. Е. Белозерской-Булгаковой.

было под спудом, они, по сути, демонстрируют, как Булгаков в то же самое время был представлен польскому читателю.

Например, 24 июня 1974 г. Дравич благодарит Белозерскую за присылку текстов произведений писателя: «Рассказы сразу пошли в обработку; — пишет он. — „[В] Ночь на третье число“ дал перевод[чику] „Мастера и Маргариты“⁵, а „Красную корону“, которую очень люблю и никогда не могу перечитывать без волнения — там ведь чувствуется глубокая, личная драма, это уже не только литература, — перевел сам, как мог лучше» [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 5].

Ученый сообщает, что польский журнал «Literatura na świecie» (аналог отечественной «Иностранной литературы») планирует издать в ноябре 1974 г. булгаковский номер:

Раз Вам интересны все подробности нашей затеи — охотно сообщая; ее беру для нашего журнала «Литература в мире» булгаковский номер, или во всяком случае часть номера — 11 — сего года.

Там должны быть:

1. Часть моей книги о «М. и М.» [«Мастере и Маргарите». — *Н. Ф.*].

2. Отрывок из «М. и М.» (Торгсин) — еще у нас, по понятным Вам причинам, не издан (теперь будет).

3. «Эльпит — Рабкоммуна» [рассказ «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна». — *Н. Ф.*] в моем переводе (недавно его хорошо читали у нас на радио).

4. «В ночь на третье число».

5. «Красная корона».

6. «Трактат о жилище».

7. Отрывок из «Записей [Записок. — *Н. Ф.*] на манжетах».

Ко всему даны коротенькие объяснения — что это, откуда и какое имеет отношение к общей картине. Мечтаю еще получить рисунки Н. Рушевой⁶, но не знаю, успеют ли они, потому что редакция сильно торопит. Что думаете о таком составе? Мне кажется, что он хоть в какой-то степени отражает многообразие таланта Михаила Афанасьевича и дает поль-

⁵ Сам Дравич был автором второго варианта перевода, вышедшего в свет в 1995 г. во Вроцлаве [см.: Vuňhakov 1995]. Первый раз на польский «Мастера и Маргариту» перевели в 1969 г. Ирена Левандовска и Витольд Домбровский [см.: Vuňhakov 1969]. Всего с 1969 по 2009 г. этот роман выдержал в Польше 32 издания [см. подробно: Павляк 2013: 296–297].

⁶ Надежда Рушева (1952–1969) — талантливая художница, прославившаяся очень юной и рано умершая. В 13 лет проиллюстрировала «Мастера и Маргариту». Кстати, адресованные Белозерской письма родителей Нади о ее рисунках по мотивам Булгакова также сохранились в цитируемом нами архиве жены писателя.

ским читателям понять, что они еще многого о нем не знают [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 5].

Такой посвященный Булгакову номер журнала «Literatura na świecie» (1974. № 11 (43)) действительно вышел в Варшаве — правда, с несколько — скажем мягко — неподходящей обложкой: на ней изображена кукла в стиле à la russe с огромным красным кокошником и длинными косами, которая, видимо, должна была символизировать Россию и русскую тему. Из февральского письма 1975 г. Дравича к Белозерской ясно, что он посылает ей этот журнал, попутно слегка извиняясь за оформление: «...В „Лит. на свете“ вы найдете подборку, к которой так любезно приложили Вашу милую ручку. Еще раз спасибо. Там один материал (стр. 209) переходит в другой без перерыва; но что делать — обычные шутки случайностей. Обложка тоже должна была быть другой. Это у них вышло в последний момент» [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 6].

Булгакову был также посвящен № 9 «Literatura na świecie» за 1981 г. с черным котом на обложке. Туда вошли повесть «Роковые яйца», а также ряд статей: «„Мастер и Маргарита“ Михаила Булгакова — история создания» М. О. Чудаковой в переводе А. Поморского, «„Мастер и Маргарита“ на сцене», принадлежавшая главному редактору журнала польскому литературоведу В. Садковскому, «По поводу биографии М. Булгакова» А. С. Бурмистрова (переводчик — М. Долиньская), а также «Генеалогия „Мастера и Маргариты“» И. Ф. Бэлзы в переводе А. Шиманьского.

Очень важно, что письма Дравича к Белозерской дают представление о булгаковедении того времени не только в Польше, но и во всем мире. Ведь Дравич благодаря своим контактам находился в эпицентре филологической науки. Он пишет о своем общении с ведущими зарубежными исследователями булгаковского творчества. Например, в письме от 26 октября 1979 г. ученый информирует свою корреспондентку:

Читал я и Райта⁷; довольно добросовестный, чисто академический, взвешенный и уравновешенный опус. Безусловно, полезный, но у автора странное отношение к материалу; он с одинаковой доброй верой относится ко всему тому, что написано о М. А., даже если это заведомая фальшь — все сведения у него одинаково хороши. И еще полное отсут-

⁷ Энтони Колин Райт (Anthony Colin Wright) — канадский славист, автор книги «Mikhail Bulgakov: Life and interpretations» (Toronto, 1978). Белозерская вела с ним самостоятельную переписку.

ствие чувства юмора и иронии, что довольно важно при таком авторе. Например, М. А. пишет о последнем своем жилище: «Замечательный дом, клянусь! Писатели сверху, снизу и сбоку», — а Райт видит в этом чистый и неподдельный энтузиазм и только! Но Бог с ним.

Очень рад слышать даже о скромных — слишком скромных планах в связи с 40-летием смерти, и радуюсь тому, что Вы принимаете во всем активное участие. Что касается моей лекции, я читал ее в Варшаве, а потом в Париже, для тамошних поляков. После того еще в Германии в нескольких местах и в Австралии. Это о двух дьяволах у М. А.; один — «дьявол минорный», который ему служил, и второй — «дьявол мажорный», который хотел заставить писателя служить себе, но не вышло. Подробности расскажу. Еще я читал доклад примерно на ту же тему в Женеве, где был симпозиум по русской литературе. <...>

...В один прекрасный день сядем, выпьем чайку, поговорим обо всем, и тогда я Вам... расскажу про впечатления, ибо в письме что напишешь? Впечатление главное такое: везде, даже на самом конечном конце мира, среди кенгуру и коала, есть люди, которым близок М. А. и которые хотят о нем разговаривать. Это очень хорошо.

С Фоккером [Флакером. — Н. Ф.]⁸ у меня старые и хорошие контакты; Лесли⁹ как-то отдалась, но ничего, найдем друг друга; хорошо, что пишет книгу, она умница [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 7].

Неожиданное приобщение к миру Булгакова Ирины Фогт также происходит через Дравича. В одном из первых писем племянница пишет тете, что пытается найти в Париже «Бег» на русском или польском. В письме от 5 мая 1975 г., уже получив несколько книжек Булгакова, она сетует, что не все в них понимает: «Слишком много дьявольства». Но, по ее словам, Дравич помогает в постижении русского писателя: «...я прочитала очень интересный фельетон¹⁰ г. Дравича о М. Б., в котором он об этом написал и выяснил». В июне 1978 г. Фогт сообща-

⁸ Ошибка в машинописи — на самом деле речь идет, очевидно, об А. Флакере (благодарю Е. А. Яблокова за помощь в разгадке реального имени). Александр Флакер (Alexandar Flaker, 1924–2010) — известнейший хорватский славист. Занимался сравнительным литературоведением, в том числе русской литературой советского периода. Был одним из тех в Югославии, кто в 1970-х — 1980-х гг. заложил основы изучения творчества Булгакова в европейском контексте. О Булгакове Флакер писал, например, в своей книге «*Ruska avangarda*» (Zagreb, 1984).

⁹ Лесли Милн (Lesley Milne) — английский русист, исследовательница творчества Булгакова, автор книги «*Mikhail Bulgakov: A Critical Biography*» (Cambridge, 1990). Как и К. Райт, общалась и переписывалась с Белозерской.

¹⁰ В польском языке слово *felieton* означает также очерк, статью.

ет Белозерской, что «в марте месяце 18[-го. — *Н. Ф.*] в Центре диалога в Париже была публичная лекция г. Андрея Д[равича. — *Н. Ф.*] на тему «„О чертовском“ в творчестве М. А.» [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 182–183].

Письма Дравича к Белозерской фактически приоткрывают дверь в его научную мастерскую. В середине 1970-х гг. он жадно собирал материалы и активно работал над собственной книгой, еще надеясь на ее скорое издание. Кроме того, по просьбе Любови Евгеньевны ученый разужнает для нее о новых театральных постановках и экранизациях произведений Булгакова на Западе, пересылает копии изданий, а также свои статьи и другие публикации о писателе. Так, 20 сентября 1973 г. он пишет:

Работа, слава Богу, движется; я уже при «Беге», т. е. перевалил за половину. Трудно, но увлекательно. Стараюсь, а там видно будет. Большое спасибо за сведения; постараюсь эти вещи достать. Фильм — это, конечно, просто; итальянцы, думаю, сами сделали инсценировку «Сердца», но ничего об этом не знаю¹¹. А вот «Багровый остров» шел в этом году в Париже, в постановке очень крупного режиссера Норге Лавеллы [Хорхе Лавелли. — *Н. Ф.*]¹² (аргентинец, специалист по театральному авангарду) и, судя по отзывам, сделан очень здорово и нравится. Интересно, потому что это ведь как раз не самая лучшая вещь Михаила Афанасьевича, не так ли?

Я надеюсь, что Вы хорошо отдохнули летом на даче с тремя собачками. Наверное, в октябре буду проездом в Москве, и очень надеюсь услышать хотя бы Ваш голос по телефону. Елену Андреевну¹³ пытался найти под самый конец Съезда славистов, но там царствовал полный хаос, и так не сумел узнать — была ли вообще или нет? [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 4].

24 июня 1974 г.:

Очень хотелось бы поговорить с Вами о разных вещах, ведь и поездка моя была связана с М.А.Б. За карточки буду очень благодарен; еще,

¹¹ Речь в переписке идет об итальяно-немецком фильме «Собачье сердце» режиссера А. Латтуады (датой премьеры считается 1976 г., однако Белозерская интересовалась им еще в 1974 г. — возможно, до нее дошли сведения о будущих съемках). Картина снималась в Югославии (Белград). Роль профессора Преображенского сыграл известный шведский актер М. фон Сюдов.

¹² Речь идет о постановке в 1973 г. в Париже в Театре наций (Théâtre de la Ville) пьесы «Багровый остров» режиссером итапо-аргентинского происхождения Х. Лавелли. Известно, что он также ставил во Франции пьесы В. Гомбровича.

¹³ Е. А. Земская (1926–2012) — выдающийся отечественный лингвист, доктор филологических наук, племянница и крестница Булгакова. Автор книги «Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет» (М., 2004).

думаю, я успею их включить в книжку (книжка, кстати, принята и скоро поступит в производство) [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 5].

1 февраля 1975 г.:

Дорогая Любовь Евгеньевна! Большое спасибо за Ваше прекрасное письмо; сравнением с Наполеоном, конечно, горжусь и буду гордиться. Спасибо также за ценную информацию. С Рудницким¹⁴ постараюсь поговорить при ближайшей возможности (возможно, что приеду в марте). <...> Шлю отрывки из моей работы, опубликованные до сих пор [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 6].

Дравич неустанно задает Белозерской уточняющие вопросы об их общих с Михаилом Афанасьевичем знакомых, верифицирует данные, приводимые в некоторых публикациях. 20 сентября 1973 г. пишет:

Очень хотелось бы с Вами побеседовать о разных вещах, связанных с моей заветной темой, но что делать. Если можно, то пока хоть несколько мелких вопросов. Итак, В. Некрасов в известном Вам «Дни Турбиных» [«Дом Турбиных». — *Н. Ф.*]¹⁵ утверждает, что библиотека М. А. Б. из Киева уцелела и хранится, уже в последнее время, у Надежды Афанасьевны?¹⁶ Возможно ли это? Кажется маловероятным. (Некрасов вообще из лучших побуждений много, по-моему, перепутал.) Дальше: Н. Ушакова — жена Лямина¹⁷? Ракицкий — муж С. Федорченко? Каковы его инициалы? (Какой-то Ракицкий жил с Горьким в Италии, художник, наверное, другой)¹⁸. В Плотниковом переулке жили Лямины? Боюсь, что путаю с Поповыми — точный адрес [дом] 12?¹⁹

¹⁴ Л. Л. Рудницкий (псевдоним — Константин Рудницкий, 1920–1988) — российский театральный критик, историк театра, автор статей о Булгакове.

¹⁵ Имеется в виду очерк В. П. Некрасова «Дом Турбиных» (Новый мир. 1967. № 8).

¹⁶ Надежда Афанасьевна Булгакова (в замужестве — Земская, 1893–1971) — сестра Булгакова. О судьбе библиотеки писателя см. [Кончаковский 1997].

¹⁷ Друзья Булгакова, филолог Н. Н. Лямин и его жена художница Н. А. Ушакова, жили в кв. 66 дома 12 по Савельевскому (ныне Пожарский) переулку.

¹⁸ По словам Белозерской, в то время, когда они с Булгаковым обитали в Малом Лёвшинском переулке на углу Пречистенки, в пяти минутах от их дома, «в подвале Толстовского музея жила писательница Софья Захаровна Федорченко с мужем Николаем Петровичем Ракицким», у которых Булгаковым довелось встретиться с Б. Пастернаком [см.: Белозерская-Булгакова 1989: 122]. См. также [Ракицкий 1990].

¹⁹ По свидетельству Белозерской, «в Плотниковом переулке, № 10, на Арбате, в подвальчике, впоследствии воспетом в романе „Мастер и Маргарита“» [Белозерская-Булгакова 1989: 110], жили ближайший друг Булгакова литературовед П. С. Попов и его жена А. И. Толстая (внучка Льва Толстого).

Очень прошу извинить за беспокойство, но кто, если не Вы? Клянюсь низко, целую Ваши руки и шлю самый сердечный Варшавский привет от Веры и меня. Ваш Анджей Дравич [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 4].

26 октября 1979 г.:

Прошу Вас любезно передать мой поклон и благодарность Елене Андреевне [Земской. — *Н.Ф.*]. У меня еще один вопрос к ней: не знает ли она случайно, как звать отца Глаголева, который был другом семьи в Киеве и венчал М.А., — Алексей или Александр?²⁰ Пишут и так, и так [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 7].

Хвалит Дравич (хотя не без придирчивости ученого) и саму Белозерскую за ее книгу, вышедшую в 1975 г.:

Очень сочувствую Вам, как автору без авторских экземпляров, представляю себе Вашу ностальгию по ним. <...> Дорогая Любовь Евгеньевна, и я очень жду не дождусь нашей встречи и долгих бесед в Вашем удивительно хорошем доме. Пока я мог с настоящим удовольствием прочитать «О, мед ...» и услышать там живую интонацию Вашего голоса. Мне эта книга очень понравилась: она жива, беспретенциозна и дает очень пластичный образ человека и мира вокруг него, т. е. как раз то, что надо. Мои претензии к ней скорее адресуются к издателю, чем к Вам; раз написано свободно, без отчетливо разделенных кусков и хронологического порядка — очень важно бы дать именную указатель, ибо сам уже несколько раз хотел что-то определенное найти и нервно листал весь томик туда и обратно. Учтите это при следующей работе, которая, понятно, меня очень интересует; когда открываешь «Мед», ... очень жаль ненаписанного [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 71. Ед. хр. 21. Л. 7].

О встречах с Белозерской и о ее книге Дравич вспоминает в своих мемуарах «Поцелуй на морозе»:

Она жила в той же, предпоследней квартире писателя, откуда он выехал в 1932 году. Старинная мебель хранила атмосферу давних лет²¹, на

²⁰ Священник Александр Александрович Глаголев (1872–1837), профессор Киевской духовной академии, друг семьи Булгаковых.

²¹ После смерти тетушки И.В. Белозерский унаследовал эту — некогда их общую с Булгаковым — старинную мебель. Он рассказывал о ней любопытные подробности: оказывается, многим предметам Михаил Афанасьевич придумал особые названия. Кушетку изогнутой формы называл «закорюкой», комод в стиле «буль», но русской работы и очень строгих форм — «монашенкой», а верх шифоньера звался у Булгаковых «Соловки». В кон-

стенах висели фотографии Булгакова, теплый колорит придавали жилищу розовые обои, да и сама хозяйка выглядела реликтом своей эпохи: сдержанная, элегантная, пастельная, вся в сдержанных тонах и улыбках. Конечно, и ей довелось испить причитающуюся горькую чашу, но и она не любила о том говорить.

Впрочем, ситуация требовала от меня особой деликатности, как и во всех случаях, когда умерший делил жизнь с несколькими женщинами. Любовь Евгеньевна была сдержанна, но ревниво отстаивала свое место близ писателя — следовало помнить, что ей, как-никак, он посвятил «Белую гвардию» и «Бег». Я помнил и в благодарность — за чаем с вареньем — удостоился рассказов о прежней семейной жизни. Вдова одарила ими меня очень доброжелательно, но довольно экономно: причину я понял, когда она с гордостью показала выпущенный американскими издателями томик с ее воспоминаниями о Булгакове. Она берегла свою память для публикаций, это понятно. Книжка не имела особых претензий на глубину и содержательность, была по-женски состряпана из житейских мелочей, анекдотов и разных историй. Но я люблю ее именно такой и как раз за то, что она не прикидывается чем-то значительным. Любовь Евгеньевна тоже сохранила свой драгоценный кусочек памяти для нас, булгаковских читателей. Пусть же не будет забыта и она — вместе с безделушками и фотографиями, на которых немного выцвели чернила трогательных посвящений, с котами, которых она прикармливала под окном, как пристало вдове именно этого писателя, со шторами, охранявшими покой ее полуподвального жилья от любопытства шумной улицы. Я сохраню в памяти прежде всего ее улыбку — искреннюю, но в то же время полную достоинства, тоже какую-то старосветскую, с какой она встречала меня в тесном коридорчике, всегда радуясь визитам, поскольку — помимо всего прочего — они подтверждали легальность и правомочность ее части вдовства! Ведь это очень по-человечески трогательно [Дравич 2013: 99–100].

Заключая этот рассказ, начавшийся с истории, которая, казалось, останется известной узкому кругу семьи и знакомых, хочу подчеркнуть две вещи. Во-первых, это небольшое приключение (в центре которого витал, конечно, дух Булгакова, а как же иначе) свело меня с удивительными, благородными людьми, на долю которых выпали трудные — у каждого в своем роде — судьбы и миссии. Общение с такими людьми в жизни — большая удача.

це жизни Игорь Владимирович хотел передать эту мебель в музей МХАТ, но окончательная ее судьба мне неизвестна.

И второе. Главным героем повествования оказался, конечно же, выдающийся польский литературовед, тонкий и глубокий исследователь и невероятно харизматичный человек — Анджей Дравич. Краткий эпизод его встреч и переписки с Л.Е. Белозерской-Булгаковой — всего лишь иллюстрация высокого уровня польского булгаковедения, на который его поднял этот крупный ученый и знаток русской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Белозерская-Булгакова 1975 — *Белозерская-Булгакова Л. О*, мед воспоминаний... Ann Arbor, 1975.
- Белозерская-Булгакова 1989 — *Белозерская-Булгакова Л. Е.* Воспоминания / Сост. и послесл. И. В. Белозерского. М., 1989.
- Белозерский 1989 — *Белозерский И. В.* Записки о Любви Евгеньевне // Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. М., 1989.
- Булгаков 1989 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2.
- Дравич 2013 — *Дравич А.* Поцелуй на морозе. СПб., 2013.
- Кончаковский 1997 — *Кончаковский А. П.* Библиотека Михаила Булгакова: Реконструкция. Киев, 1997.
- Курушин, эл. публ. — *Курушин А. А.* Судьба князя Белозерского // Электронный ресурс «Проза.ру». Режим доступа: <http://www.proza.ru/2016/02/12/192>
- Павляк 2013 — *Павляк В.* Русские писатели в Польше: 1944–2009 // *Amicus Poloniae: Памяти Виктора Хорева*. М., 2013.
- Пшебинда 2013 — *Пшебинда Г.* Между Краковом, Римом и Москвой: Русская идея в новой Польше. М.: РГГУ, 2013.
- Ракицкий 1990 — *Ракицкий Н. П.* Встречи с М. А. Булгаковым: Из воспоминаний // Дружба народов. 1990. № 3.
- Соколов, эл. публ. — *Соколов Б. В.* Булгаков: Энциклопедия // Электронный ресурс «Fantasy Read». Режим доступа: <http://fanread.ru/book/5476437/?page=24>
- Феникс 2009 — Голос Булгаковского «Феникса». М., 2009.
- Bułhakow 1969 — *Bułhakow M. A.* Mistrz i Małgorzata / Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa: Czytelnik, 1969.
- Bułhakow 1995 — *Bułhakow M. A.* Mistrz i Małgorzata / Tłum. A. Drawicz. Wrocław, 1995.
- Drawicz 1974 — *Drawicz A.* Rewanż: «Mistrz i Małgorzata» Michała Bułhakowa // Idem. Zaproszenie do podróży: Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku. Kraków, 1974.
- Drawicz 1990a — *Drawicz A.* Mistrz i diabeł.: O Michale Bułhakowie. Kraków, 1990.
- Drawicz 1990b — *Drawicz A.* Pocałunek na mrozie. Łódź, 1990.
- Historia literatury 1997 — *Historia literatury rosyjskiej XX wieku* / Pod red. A. Drawicza. Warszawa, 1997.

Schellenberg, эл. публ. — Ludwik Schellenberg // Электронный ресурс «Wyborcza.pl/Nekrologi». Режим доступа: <http://nekrologi.wyborcza.pl/0,11,,270308,Ludwik-Schellenberg-nekrolog.html>

Więżniowie Pawiaka, эл. публ. — Электронный ресурс «Więżniowie Pawiaka». Режим доступа: <http://www.stankiewicz.com/pawiak/nazs.htm>

А. П. Дьяченко
(Санкт-Петербург)

**Булгаковский цикл художника
Павла Оринянского
(искусствоведческий взгляд)**

Подарочное издание романа «Мастер и Маргарита» с иллюстрациями Павла Оринянского по праву считается одной из самых красивых булгаковских публикаций последних лет, если не одним из лучших изданий художественной литературы двух последних десятилетий [см.: Литвинов, эл. публ.]. Мы ни в коем случае не умаляем достоинства других графических циклов, посвященных роману Булгакова (их накопилось уже на целый музей, и это прекрасно), но хотим подчеркнуть, что цикл Оринянского выделяется яркими и запоминающимися художественными особенностями и, таким образом, «просится» на рабочий стол исследователя как материал для искусствоведческого анализа.

Издание стало заметным явлением в российской культуре. Вот что сказано о нем на сайте «Лабиринт.ру»:

Книга отпечатана на уникальной бумаге элитного класса. Такая бумага изготавливается только под заказ, небольшими партиями, специально для самых дорогих подарочных изданий. благородный оттенок бумаги, рисованный обрез и эксклюзивный «объемный» переплет с золотым тиснением придадут этой книге аристократизм роскошного издания начала прошлого века. Но «вечная» бумага этой книги не пожелтеет со временем — и через сотню лет она будет выглядеть столь же стильно и изысканно [Лабиринт, эл. публ.].

Отметим, что изысканность и стилистическое мастерство в целом характерны не только для полиграфических особенностей книги, но и для обширного графического цикла, исполненного Оринянским для

этого издания. Сам по себе роман «Мастер и Маргарита» — настоящий вызов для художника-иллюстратора. Развитие действия в двух временных пластах ставит очень сложные задачи. Необходимость воссоздать языком графики бал у сатаны, отразить фантазмагорию московской жизни 1930-х гг., подобрать колорит для сцен общения Пилата с Иешуа сопряжена с решением ряда непростых проблем, таких как проблема художественного пространства, художественного времени и, наконец, типажа.

Когда в 1966–1967 гг. в СССР вышел журнальный вариант романа «Мастер и Маргарита», все увлеклись философским содержанием произведения, своеобразием образного строя. Кажется, что издательствам было не до пластического осмысления героев языком книжной графики — читающая публика была рада самому факту появления текста романа в советском обиходе. Вряд ли кто-нибудь из читателей или литературоведов с трепетом ожидал, когда на горизонте появится первый иллюстратор романа и скажет веское слово языком «кисти и резца».

И уж тем более не ждали появления «Мастера и Маргариты» в «подарочном» варианте. К тому же советская культура 1960-х гг. активно отрешивалась от стиля крупноформатных роскошных изданий первого послевоенного десятилетия. В среде либеральной интеллигенции их оскорбительно называли «парадными сталинскими гроссбухами, похожими на коробки конфет» (были и другие сатирические термины, умалявшие достоинства «большой» книжной графики). Но в начале 1960-х гг. подарочная книга все же вернулась в советский обиход, освободившись от излишней «псевдоренессансной» и «псевдобарочной» орнаментики 1930-х — 1950-х гг.

С момента первого в СССР издания романа «Мастер и Маргарита» прошло полвека, и сегодня роман Булгакова существует не просто в иллюстрированных, но также в «подарочных» вариантах и искусствоведы имеют возможность поразмышлять о закономерности и правомерности появления такого любопытного феномена, как графическая сюита Оринянского (часть работ представлена на различных интернет-ресурсах [см.: Лабиринт, эл. публ.; ММ, эл. публ. и др.]).

Мы можем предположить, что, разрабатывая первые в СССР циклы иллюстраций к «Мастеру и Маргарите», их авторы, вероятнее всего, не надеялись на возвращение «полиграфического кода» подарочных изданий прошлого. Первые графические циклы на тему романа рождались в мастерских художников, которые подчас не мыслили увидеть эти про-

изведения в печати. Например, лишь недавно, в 2016 г., вышло издание с рисунками Надежды Рушевой, хотя ее иллюстрации к Булгакову, созданные в 1960-х гг., были широко известны и библиофилы долгие годы мечтали приобрести подобную книгу. Наконец цикл Рушевой увидел свет, однако многие другие графические сюиты еще ждут публикации. Будут ли они воплощены в виде роскошных изданий или в виде более скромных книг, покажет время.

Несколько слов о жизненном пути интересующего нас художника. Оринянский родился в 1955 г. в Ямполе. Учился в Ленинградском военно-топографическом училище, затем в Ленинградском художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица) [см.: Оринянский, эл. публ.]. Художник смело заявил о себе в 1990-е гг. Первая его персональная выставка состоялась в Одессе в 1994 г. Она была развернута в Музее западного и восточного искусства и называлась «Мистика в графике». Выставка имела большой успех [см.: Оринянский, эл. публ.].

В 1992 г. увидела свет иллюстрированная Оринянским детская книга «Лукоморье» (издательство «Планета»); затем стилистика этого графического цикла воплотилась в декоративном оформлении подарочного издания поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1993), которое стало подлинной творческой удачей молодого иллюстратора. Любители изящных изданий сразу поняли, что в российскую графику пришел настоящий талант. Интересно, что наработанные в тот период стилистические приемы и культурные коды были успешно использованы художником при поиске графического решения цикла иллюстраций к булгаковскому роману.

Попытаемся определить важнейшие особенности графической манеры Оринянского. Очень важно, что она сразу же покорила любителей искусства контрапунктом стилей. Искания художников разных эпох словно перекликаются на страницах его книг и сплетаются в ковер из стилистических находок далекого прошлого (например, эпохи модерна и искусства средневековой Руси, символизма, ар-деко и т. д.).

Не секрет, что многие иллюстраторы зачастую основывались на художественном стиле, который был характерен для рубежа 1920-х — 1930-х гг. [см.: Шпаков 1973: 17–71]. Период перехода от стиля ар-деко к функционализму-конструктивизму привлекал многих иллюстраторов, и идея создания булгаковского мира в семантическом поле книжной ил-

люстрации через стиливое подобие формам ар-деко казалась перспективной. Очень модная сегодня «философия повседневности», которая порождает все новые и новые интерпретации бытовой жизни, не прошла мимо художников-иллюстраторов, и многие графики стали скрупулезно воссоздавать на бумаге детали московского быта булгаковского времени. Мифологические фигуры Мастера и Маргариты смотрелись еще контрастнее на приземленно-бытовом фоне повседневности.

Оринянский избирает другой путь. Как при иллюстрировании Пушкина, так и при создании графического сопровождения к Булгакову художник активно опирается на стилистику модерна. Например, смело пользуется контуром переменной толщины, локальным цветом. К тому же прибегает к использованию характерной для модерна витиеватой линии.

Эти приемы модерна Оринянский активно сочетает с умеренно контрастной светотеневой лепкой. В его сценах из «Мастера и Маргариты» мы не найдем резких переходов света и тени в манере Рембрандта и Караваджо — чаще всего изображенное пространство равномерно залито светом.

Не менее важны композиционные принципы. Для художника важно показать фантазмагоричность происходящего, и построение композиции ведется сразу по нескольким диагоналям, причем композиция дробится на фрагменты. Недавно искусствоведы ввели понятие «перцептивный путь» [Свешников 2009: 103], имея в виду траекторию, которой следует взгляд, переходя от одной формы к другой, от одного изображаемого объекта к другому. При рассмотрении работ Оринянского глаз действительно путешествует от одного персонажа к другому, создавая свою собственную последовательность эпизодов, индивидуальную хронологию постижения образов. И в этом отчасти проявляется уважение художника к зрителю (читателю). Это было бы невозможно при традиционном типе иллюстрирования художественной прозы.

Оринянский смело komponует на одном листе разные сюжетно-фабульные построения (достаточно рассмотреть контртитул книги, где портрет Булгакова окружают разные персонажи романа). Не секрет, что так поступали не все художники. Многие иллюстраторы романа «Мастер и Маргарита» построили свои графические сюиты на отдельных эпизодах книги (разумеется, подобная трактовка имеет право на существование [см.: Пахомов 1962: 121–135]). Так поступил,

например, С. Мосиенко, создавший в 1998 г. графическую сюиту к роману, для которой он отобрал наиболее колоритные эпизоды произведения [см.: Булгаков 1998]. Однако в высшей степени интересны случаи, когда иллюстратор не прибегает к «поэпизодному» иллюстрированию художественного текста, а самими способами построения композиции воссоздает ментальную матрицу писателя. Именно так действует Оринянский.

Булгаков формировался в стилистической атмосфере модерна, и ему близка художественная интонация символизма. Но целый ряд повестей и рассказов писателя погружен в атмосферу более позднего времени. «Булгаковская Москва» — мир 1920-х гг. с явной доминантой стиля ар-деко. Так сложилось, что в советском искусствоведении этот термин почти не употреблялся, в то время как гуманитарные науки Запада не только подробно описали ар-деко, но и активно осваивали идею, что это не столько художественный стиль или стиль моды (соответствующий нашему несколько неуклюжему понятию «стиль эпохи НЭПа»), сколько философия и образ жизни, породившие особый тип репрезентации личности в искусстве (уже не декадентский, но еще и не конструктивистский) и особые ритуалы взаимоотношений любящих. К парам, чьи отношения выдержаны в стиле ар-деко, относят Сергея Есенина и Айседору Дункан, а также Владимира Маяковского и Лилию Брик. Сегодня многие художники и кинематографисты мыслят дуэт Мастера и Маргариты именно как пару в стиле ар-деко.

Предметно-стилевая среда романа «Мастер и Маргарита» балансирует на грани между стилями ар-деко и «функционализм-конструктивизм». При таком контрапункте стилей роман является нелегким произведением для иллюстратора. Перед художником стоит задача отразить эту непростую историко-культурную ситуацию. Автор анализируемого цикла иллюстраций прибегает к смелым творческим заимствованиям из арсенала мастеров модерна. Можно даже определить, кто из мастеров прошлого вдохновлял Оринянского при работе над циклом.

Альфонс Мария Муха (1860–1939) — выдающийся мастер чешского и французского модерна, известный как автор многочисленных плакатов и книжных обложек в стиле ар-нуво. Именно Муха сразу вспоминается при взгляде на работы Оринянского. В контексте его графического цикла Муха примечателен как художник, разработавший особую эстетику грациозных поз, в том числе пластику рук утонченной

лирической героини. В частности, поза прекрасной Маргариты явно подсказана стилем плакатов и панно Мухи.

Помимо собственно трактовки персонажей Оринянский творчески заимствует у Мухи орнаментально-декоративное начало. Роскошное издание, кроме ряда графических листов иллюстраций (так называемого иллюстративно-графического сопровождения), часто требует орнаментики, книжных украшений. Автор цикла обращается к орнаментальной системе Мухи с характерным для нее обилием растительных орнаментов. Некоторые повторяющиеся элементы орнаментов Мухи Оринянский использует для украшения книги «Мастер и Маргарита» и делает это с должной мерой вкуса и такта.

Вслед за Мухой должен быть упомянут великий представитель английского модерна **Обри Винсент Бердслей** (1872–1942). Характерные для его неповторимой манеры витиеватая певучая линия и тончайшая игра черного и белого прославили этого удивительного художника во всем мире. И отзвуки манеры Бердслея способны сделать графические образы Воланда и Маргариты более выразительными. Будучи в высшей степени оригинальным художником, Оринянский тем не менее смело приводит Бердслея в семантическое поле булгаковского романа (и это в высшей степени новаторский шаг). Чем именно помогает Бердслей в отражении атмосферы книги, ее идейного своеобразия? Как нам представляется, некоторые иллюстрации из анализируемого цикла Оринянского решены в бердслеевском ключе потому, что художнику был нужен символ изысканности, а бердслеевская манера как раз является визитной карточкой рафинированного модерна. Но этот символ был выбран далеко не случайно.

Приемы знаменитого англичанина востребованы Оринянским в полной мере. Они «разбросаны» по всему циклу иллюстраций. Даже в композиции титульного листа узнается бердслеевский прием создания декоративной рамки со сторонами разной толщины. И портрет Булгакова на роскошном переплете также вписан в изящную рамку, выполненную целиком в бердслеевском вкусе. К тому же персонажи Бердслея отличаются исключительностью, романтической приподнятостью. В своих графических работах он создавал особенный мифопоэтический мир. Исследователи неоднократно отмечали, что художника интересовали карлики, волшебники, романтические музыканты. И для необычных образов он стремился подобрать столь же необычные стилистические средства.

Оринянский также подчеркивает в героях романа главным образом исключительность. Маргарита показана богиней, королевой и античной красавицей, а Воланд — чисто мифологическим персонажем. Очень «бердслеевским» выглядит кот Бегемот, к образу которого никак не подходит стилистика (а главное, мировосприятие) А. Мухи. Мы находим у Бердслея несколько корпулентных фигур толстяков, в которых чувствуется небывалое напряжение массы (обложка к книге «Али-Баба»). Таким предстает перед читателями и Бегемот. Известно, что у Бердслея есть иллюстрация к рассказу Э. По «Черный кот» — образ кота как устрашающей плотной массы лег в основу одной из самых выразительных бердслеевских работ. При некоторых общих принципах построения фигур кота у Оринянского и Бердслея отметим, что кот Оринянского — прежде всего сатирический персонаж. Он комичен и обаятелен, при этом его графический образ выдержан в стилистике модерна.

Наконец, назовем еще одно имя, которое помогает постичь алгоритмы отражения булгаковского мира в графике Оринянского. **Генрих Фогелер** (1872–1942) — известный немецкий художник, начинавший с модерна и в 1934 г. переехавший в СССР, полностью разделяя теоретические положения советского искусства. Мы упоминаем его в этой статье, поскольку композиции Оринянского своей пространственной структурой во многом напоминают сложные по композиции картины Фогелера.

Советское искусство стремительно порывало с прошлым, и художник чувствовал драматизм перехода от модерна к конструктивизму. В 1930-е гг. он создал жанр «синтетической картины» (этот термин предложил сам Фогелер), в которой воплотились его конструктивистские идеи. Работая над этим жанром, он накладывал различные планы друг на друга, создавая образ многомерной и пульсирующей жизни.

Фогелер ощущал советскую действительность как многослойную и многоплановую. Живя в СССР, он пропустил через свое восприятие огромный поток впечатлений и начал воспринимать современную жизнь как мифологическую и реальную одновременно. Стремясь отразить разнообразные ее стороны, художник расчленяет композицию на фрагменты сложной геометрической формы. Излишне говорить, насколько эстетика Фогелера созвучна образному строю романа «Мастер и Маргарита», но, так или иначе, художник не мог знать это произведение Булгакова и не мог стать его иллюстратором.

Итак, расчленяющая пространство на фрагменты композиция — именно к такой ментальной матрице прибегает Оринянский, когда дробит свою композицию на отдельные сегменты, подчеркивая многоплановость сюжетно-фабульного построения. Мы не проводим здесь прямого сопоставления с Фогелером и все же (с определенной долей удивления) отметим, что оставленный им в наследство советским художникам принцип осколочной композиции (когда фрагменты порой накладываются друг на друга, образуя так называемый оверлэппинг — взаимоналожение) может получать вторую жизнь в современной книжной иллюстрации. Рискнем предположить, что стиль Фогелера когда-нибудь ляжет в основу новой манеры графической интерпретации романа «Мастер и Маргарита».

То, что в манере Оринянского ощущаются стилистические коды Мухи и Бердслея, отнюдь не означает, что сам Булгаков мыслил бердслеевскими категориями или художественными конструктами «стиля Мюшá» (французская форма фамилии Муха). Скорее всего, эти категории не были важны в системе художественного мышления писателя. Но они оказали неоценимую помощь иллюстратору при постижении эпохи и отражении ее в графических листах. Мы не ответим полностью на вопрос, почему Оринянский выбрал именно эти категории, но хотим подчеркнуть, что поиски велись в правильном направлении и выбор был достаточно точным.

Заметим, что далеко не все иллюстрации цикла отличаются стилизацией. Есть и такие, в которых ясно видно бытописательное начало или отдельные его черты. Такие графические листы — вне семантического поля стилистики Мухи и Бердслея. В них чувствуются уверенная моделировка форм, хорошо продуманная композиция и неожиданный для данной графической сюиты реализм изображения.

Таким образом, художник свободно манипулирует стилистическими средствами. Иногда он «включает» механизмы стилизации, а иногда сознательно отказывается от них. Однако *переключение*, при котором осуществляется выбор между разными культурными кодами, характерно и для творческого мышления самого Булгакова. Его полифоничность закономерно вызвала к жизни мозаичную схему иллюстрирования романа художником. Графическая сюита Оринянского — серьезная заявка на реконструкцию ментальной матрицы писателя языком графики, и при всей спорности такой трактовки ее можно по праву считать

подлинной творческой удачей. Верю, что механизмы подобной реконструкции со временем будут подробно проанализированы искусствоведами.

Эта статья была уже написана, когда в Санкт-Петербурге поступило в продажу подарочное издание романа «Мастер и Маргарита» с иллюстрациями ученого-математика А. Фоменко. Предложенное им графическое сопровождение текста резко контрастирует с орнаментально-декоративной системой Оринянского. Цикл иллюстраций изобилует геометрическими построениями и полуабстрактными фигурами. Это свидетельствует о том, что поиски новых средств выразительности, а может быть, и новых культурных кодов при иллюстрировании знаменитого романа продолжаются, что возможны новые источники вдохновения и новые культурные матрицы, которые могут взять на вооружение иллюстраторы.

С появлением новых графических интерпретаций романа цикл Оринянского постепенно занимает заслуженное место в истории графики. По своему художественному уровню его графическая сюита может быть поставлена в один ряд с такими важными феноменами в истории иллюстрирования Булгакова, как графические циклы Г. Калиновского и Г.А. В. (Георгия, Александра и Валерия) Трауготов.

В последнее время в прессе появились сообщения, что по мотивам иллюстраций Оринянского готовится серия гобеленов, предназначенных для музея «Булгаковский Дом» в Москве [см.: БД, эл. публ.]. Излишне говорить, что конвертирование книжных иллюстраций в гобелены станет важной вехой в истории синтеза искусств.

Анализируемые нами композиции заведомо созданы для книги, но вполне могут перевоплощаться в произведения декоративно-прикладного искусства. Хочется верить, что эти гобелены станут неотъемлемой частью музея и что оригинальная эстетика Оринянского будет способствовать формированию новейших визуальных представлений как о многих героях Булгакова, так и об атмосфере романа в целом.

ЛИТЕРАТУРА

БД, эл. публ. — Электронный ресурс «Булгаковский Дом». Режим доступа: <http://dombulgakova.ru>

- Булгаков 1998 — *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Новосибирск, 1998.
- Лабиринт, эл. публ. — Электронный ресурс «Лабиринт.Ру». Режим доступа: <http://www.labyrinth.ru/books/118413/>
- Литвинов, эл. публ. — Электронный ресурс «Сайт Сергея Литвинова». Режим доступа: http://litvinovs.net/illustrations/master_and_margarita/orinyansky
- ММ, эл. публ. — Электронный ресурс «Master & Margarita». Режим доступа: http://cyclowiki.org/wiki/Павел_Оринянский
- Оринянский П. А., эл. публ. — Электронный ресурс «Циклопедия». Режим доступа: http://cyclowiki.org/wiki/Павел_Оринянский
- Оринянский, эл. публ. — Персональная страница П. Оринянского в Фейсбуке. Режим доступа: <https://www.facebook.com/pavel.orinyansky?fref=photo>
- Пахомов 1962 — *Пахомов В. В.* Книжное искусство: В 2 т. М., 1962. Т. 2.
- Свешников 2009 — *Свешников А. В.* Композиционное мышление: Учеб. пособие. М., 2009.
- Шпаков 1973 — *Шпаков А. П.* Художник і книга. Київ, 1973.

Ю. П. Гусев
(Москва)

Воланд в Будапеште

Видимо, заголовок требует некоторого пояснения.

Нет, я не располагаю абсолютно никакими сведениями или хотя бы предположениями относительно того, что загадочно-зловеще-импозантный герой Булгакова (самый знаменитый, самый запоминающийся образ в творчестве великого русского писателя) мог заглянуть, со своей свитой или без оной, до «гастролей» в Москве или после них, еще и в Будапешт. Таких сведений, надо думать, вообще не существует.

Зато существует огромный материал о том, с каким интересом и вниманием читательская общественность Венгрии — как и многих других стран — воспринимала произведения М. Булгакова, особенно роман «Мастер и Маргарита». В переводе на венгерский язык большой фрагмент романа, под названием «Черный маг в Москве», был напечатан в журнале «Надьвилаг» уже в 1969 г., всего через два года после первой русской публикации (впрочем, болгары и словаки — если говорить только о соцлагере — венгров здесь опередили). А в книжном виде «Мастер и Маргарита» вышел в Венгрии в 1970 г.; правда, очень маленьким даже для небольшой страны тиражом: 5600 экземпляров. Такой «скромный» тираж отражает осторожную позицию венгерского руководства, которое вынуждено было постоянно оглядываться на ситуацию в Советском Союзе, где отношение к Булгакову характеризовалось (здесь не место вдаваться в нюансы) двойственностью. Если иметь в виду собственные принципы венгерской коммунистической власти, сформулированные ею по отношению к культуре (это так на-

зываемая политика трех Т: «*támogatás, tűrés, tiltás*», то есть «поддержка, терпимость, запрет»), то тираж этот, по выражению венгерского исследователя Иштвана Камараша, отражал позицию «между сдержанной поддержкой и — сквозь скрежет зубовой — терпимостью» [Kamarás, эл. публ.]. Как бы там ни было, читательский спрос на «Мастера и Маргариту» был в Венгрии абсолютно не удовлетворен, а дефицит лишь способствовал его росту. Об этом свидетельствуют и следовавшие одно за другим переиздания; может быть, особо стоит упомянуть появление романа в престижной серии «*Világírodalom remekei*» («Шедевры мировой литературы» — нечто вроде наших «Литературных памятников») тиражом 148 000 экземпляров (1978). В итоге уже к середине 1980-х гг. венгерские читатели были обеспечены изданиями «Мастера и Маргариты» существенно лучше, чем ценители литературы в других соцстранах и даже на родине Булгакова.

Читатели, таким образом, с неослабевающим энтузиазмом раскупали книгу. А критики и литературоведы с таким же энтузиазмом анализировали ее, ища и, разумеется, находя за хитросплетениями сюжетных линий глубокие философские смыслы.

Об этом (о чем же еще!) мне и предстояло говорить в докладе на конференции, материалы которой легли в основу настоящего сборника. Но, поскольку не хотелось давать для программы будущей конференции очень уж шаблонную, «резиную» формулировку, вроде «Булгаков в Венгрии», придумалось название не то чтобы слишком научное, но с элементом интриги: «Воланд в Будапеште».

А дальше все пошло немного непредсказуемо; я бы сказал, немного в булгаковском духе.

У венгров, в их выразительном, сочном языке, есть пословица: «*Vak tyuk is talál szemet*». Что можно перевести, чуть-чуть олитературив, примерно таким образом: даже слепая курица клюет, клюет, да и попадет на зернышко.

Не будучи ни в какой мере булгаковедом, я вынужден был начать освоение темы именно как та слепая курица. И для разбега, следуя широко известному рецепту, просто взял и забил в поисковую строку Интернета придуманный мной заголовок — «Воланд в Будапеште».

И — просто-таки вздрогнул, увидев результат.

Еще бы! Какой унгарист (то есть человек, связавший практически всю сознательную жизнь с изучением культуры, истории, жизни венгров, народа, не совсем автохтонного для Европы по своему происхождению,

языку, даже, может быть, особенностям внешнего облика, но в то же время глубоко европейского по своей ментальности, по своим взглядам на мир, народа, многократно битого историей и научившегося не просто выживать, но обращать обиды и травмы в дополнительный стимул духовного развития), — словом, какой унгарист не вздрогнул бы, если бы ему сообщили вдруг, что прототипом Воланда был — венгр.

Ну или, если быть точным, наполовину венгр. (Наполовину же — итальянец. Но, Господи, кто обращает внимание на такие мелочи!)

Пожалуй, подобную находку можно рассматривать не просто как зернышко, а как то самое жемчужное зерно, которое крыловский петух нашел, разгребая... нет, все-таки в данном случае не «навозну кучу», а, скажем так, кучу всякой всячины, каковой много на необозримых свалках всемирной электронной сети.

Обнаружилось (об этом написана целая книга, ее название — «Тайна Воланда», авторы — Ольга и Сергей Бузиновские, издана в Барнауле в 2003 г., и о ней пойдет речь ниже): прототип Воланда — лицо вполне конкретное. Это — Роберт Бартини, человек (как прототипу Воланда и подобает) весьма и весьма незаурядный. Вот что о нем говорится, например, в Советском энциклопедическом словаре: «Бартини Роберт Людвигович (1897–1974). Сов. авиаконструктор. Чл. Итал. компартии с 1921. В СССР с 1923, чл. КПСС с 1927. Разработал и создал св. 10 эксперим. и опытно-самолетов. Тр. по аэродинамике, теор. физике» [СЭС 1981: 114].

Стерильно-сухой стиль, в каком принято писать энциклопедические статьи, конечно, не дает практически никаких зацепок для того, чтобы получить хоть какое-то живое представление об этом человеке, тем более понять, чем он привлек внимание Булгакова. А главное, понять, как и почему вдохновил его на создание такого из ряда вон выходящего, такого нетипичного (и это — в период торжествующего культа «типических характеров в типических обстоятельствах»!), но ставшего поистине бессмертным литературного образа, как Воланд.

Сведений о Роберте Бартини, выходящих за пределы скупой энциклопедической выжимки, можно все-таки довольно много накопить по различным источникам; главным образом, если основательно перелопатить благословенный Интернет.

Я и взялся было за это — но скоро обнаружил, что такая работа уже была проделана, причем неоднократно. Более всего доверия внушает, пожалуй, компендиум, составленный Андреем Гончаровым [см.:

Гончаров, эл. публ.]. Правда, факты, касающиеся рождения, детства, учебы, юности Бартини, то есть его жизни до 1923 г., когда он перебрался в Советский Союз, в основном не имеют документального подтверждения: они излагаются со слов самого Бартини или людей, в той или иной мере (чаще всего — по работе) знавших его. Но к рассказу о дальнейшей, советской части его биографии, кажется, можно отнестись без особых сомнений — хотя бы в основных моментах. И эти основные моменты включают в себя много такого, что вызывает почтительное удивление и позволяет без всякого скепсиса отнестись, например, к мнению знаменитого авиаконструктора О. К. Антонова, который назвал Бартини «непонятым гением советской авиации» [цит. по: Гончаров, эл. публ.]. С именем Бартини связана масса смелых, даже дерзких проектов (самолеты-амфибии, самолеты вертикального взлета, реактивная авиация, экранопланы и т. д.), еще больше идей, многие из которых до сих пор не только не осуществлены, но и не осмыслены по-настоящему. А еще — интерес к теоретической физике, к космогонии, попытки разработать теорию шестимерного мира. Кроме того, его биография включает арест («итальянский шпион») и десять лет заключения, работу в тюремном КБ («шарашке»), — ну, в это-то поверить легче всего: едва ли не всех наших выдающихся конструкторов родина какое-то время пестовала за решеткой.

О том, какого масштаба человек был Бартини, можно судить по приведенному в том же компендиуме высказыванию еще одного лидера нашего самолетостроения, А. С. Яковлева, который на одном затянувшимся производственном совещании сказал: «Что это мы тут шумим? У нас же есть Бартини — вот и поручим проблему ему! Уж если он ее не решит, значит, она принципиально нерешаема» [цит. по: Гончаров, эл. публ.].

А вот как отозвался о нашем герое отец советского ракетостроения С. П. Королев: «Мы все обязаны Бартини очень и очень многим, без Бартини не было бы спутника» [цит. по: Гончаров, эл. публ.].

Однако неизбежно встает вопрос: при чем тут Булгаков? А тем более — при чем тут Воланд?

Здесь на первый план выходит — и некоторое время на нем остается — подброшенная мне Интернетом книга Бузиновских «Тайна Воланда».

Ценная сторона этой книги в том, что авторы собрали в ней, кажется, все, что только можно было собрать о Бартини. Попытались, правда,

без большого успеха, произвести раскопки и в архивах, наших и не наших. В наших кое-что нашли, в зарубежных — практически ничего. Наверное, поэтому рассказ о детстве и отрочестве Бартини выглядит в их книге таким, почти пародийно, романтическим:

Роберто Орос ди Бартини был внебрачным сыном барона Лодовико ди Бартини, вице-губернатора австро-венгерского города Фиуме (сегодня — г. Риека, Хорватия). Его мать происходила из очень знатного рода, рано осталась без родителей и воспитывалась у родственников в Каниже-на-Тисе. По другой версии — в Мишкольце <...> Ее возлюбленного вынудили жениться на другой, а молодая воспитанница утопилась, оставив завернутого в плед ребенка на крыльце дома своих опекунов. Крестьянин, которому отдали подкидыша, перебрался в Фиуме и совершенно случайно устроился садовником в дом... отца ребенка! Как и следовало ожидать, очаровательный малыш попался на глаза бездетной баронессе, был обласкан, усыновлен и получил блестящее образование. Этому способствовала феноменальная одаренность Роберто, а также абсолютная свобода в качестве главного принципа воспитания. К его услугам была прекрасная библиотека, фехтовальный зал, двухмачтовая яхта «Регина» и даже домашняя обсерватория [Бузиновские, эл. публ.].

Дальнейшие вехи жизни Бартини: Первая мировая война, фронт (естественно, в рядах австро-венгерской армии), русский плен, возвращение в 1920 г. через Китай и Цейлон домой, участие в подпольном коммунистическом движении (Бартини якобы передал Итальянской компартии многомиллионное состояние, унаследованное от отца), затем, после прихода к власти Муссолини, новое, уже добровольное, путешествие в СССР — вполне укладываются в ту же романтическую канву.

Самое, пожалуй, трудное здесь — понять, что побудило Бузиновских связать авиаконструктора (пускай и гениального) Бартини с писателем Михаилом Булгаковым.

Похоже, одним из ключевых слов — если следовать рассуждениям Бузиновских — должно стать слово «Коктебель». В 1923 г. там состоялись соревнования планеристов, и на них присутствовал только что перебравшийся в СССР Бартини. В Коктебеле же, как известно, жил поэт Максимилиан Волошин, у которого часто и подолгу гостили многие русские писатели (а также художники и другие люди искусства). Летом 1925 г. гостями Волошина были Булгаков с женой. Приезжал ли туда Бартини, неизвестно; правда, Бузиновские сообщают, что «летом 1925 года Бартини переводится в Севастополь» [Бузиновские, эл. публ.].

Это довольно близко. Были ли вообще знакомы Бартини и Булгаков? Как бы подразумевается, что были, но никаких прямых доказательств этому нет. Если не считать таковым свидетельство В. П. Казневского, сотрудника ЦАГИ, хорошо (?) знавшего Бартини. В книге Бузиновских это свидетельство выглядит следующим образом:

Так получилось, что некоторые рукописи Бартини и отдельные автографы (после его кончины. — Ю. Г.) оказались у его коллег — людей честных и достойных. Один из таких документов много лет хранился у старшего научного сотрудника ЦАГИ В. Казневского. Всего несколько слов на листке, вырванном из большого блокнота: «Знакомство с Булгаковым. Роман о дьяволе». Но весной 92-го Виктор Павлович умер, а еще через полгода в его доме, расположенном неподалеку от метро «Кропоткинская», во 2-м Обыденском переулке, случился сильный пожар. Бумаг почти не осталось: то, что пощадил огонь, уничтожили струи брандспойтов [Бузиновские, эл. публ.].

То есть ничего определенного; лишь одна, ничем не подтверждаемая ссылка на воспоминание давно умершего человека. Причем ссылка на слова, из которых мало что можно вывести.

Однако авторы цитируемой книги, опираясь на того же Казневского, на состоявшуюся (когда? где?) беседу с ним, выстраивают целый фантастический сюжет о существовании некоего тайного сообщества, во главе которого стоял Бартини:

Учениками Бартини были некоторые писатели, кинорежиссеры, художники, ученые. Они именовали себя «дисковцами», а тайная школа называлась «Атон». Атон — солнечный диск у древних египтян. Он считался воплощением великого бога Ра, его видимым телом» [Бузиновские, эл. публ.].

И далее:

Виктор Павлович показал нам список «дисковцев». Максимилиан Волошин, Владимир Маяковский, Александр Грин, Михаил Булгаков, Андрей Платонов, Сигизмунд Кржижановский, Алексей Толстой, Леонид Леонов, Валентин Катаев, Юрий Олеша, Евгений Шварц, Иван Ефремов, Лазарь Лагин, Николай Носов... [Бузиновские, эл. публ.].

Список участников «тайной школы»! Каким боком там Маяковский-то оказался?

Авторы, впрочем, сами находятся в некоторой растерянности, подавленные тем, что они рассказывают. Это чувствуется, например, в следующих словах:

...почему среди сказочников и фантастов оказались знаменитые сатирики Илья Ильф и Евгений Петров? Еще загадочнее выглядит в этом списке Владимир Набоков, покинувший Россию в 1919 году: где и когда он мог познакомиться с Бартини? [Бузиновские, эл. публ.].

Правда, загадку с Набоковым авторы все же «решают»: оказывается, Набоков в 1904 г. побывал в Фиуме (Роберту Бартини тогда было семь лет!).

Потом среди «учеников» Бартини, или как-то примыкая к его «тайной школе», оказываются братья Стругацкие и другие советские писатели-фантасты. Более того, в этой компании мы встречаем Антуана де Сент-Экзюпери, Артура Кларка и др.

Для чего все это нужно Бузиновским?

В общем и целом — для того, чтобы в произведениях этих писателей выявить, показать присутствие образа, в той или иной мере, в тех или иных комбинациях содержащего в себе черты, свойства, возможности его, учителя, или, лучше сказать, Учителя. То есть — Бартини. Существа высшего порядка, способного умирать и воскресать, свободно повелевающего пространством и временем, помогающего тем, кто достоин поддержки, наказывающего тех, кто заслуживает наказания. Одним словом, вносить в жизнь человеческого общества некий положительный вектор.

Воплощениями этого образа становятся герои многих и очень разных произведений. Настолько разных, что иной раз их невероятно трудно поставить рядом, и ты сердиться на Бузиновских: ну как же так можно! Ладно, Воланд — еще куда ни шло. Персонажи Грина тоже могут быть вставлены в этот ряд. Но — Остап Бендер, великолепный проходимец! Он похож на Бартини разве что тем, что тоже наматывает на шею, независимо от погоды, шарф (Бартини даже в тюрьме оставался верен этой привычке, вместо шарфа пользуясь полотенцем). Ладно — Остап. Ладно — старик Хоттабыч. Но в той же шеренге деревянный человечек Буратино!!! (Кстати говоря, созвучие «Буратино» и «Бартини» авторы книги почему-то не заметили.)

Бузиновские потратили массу энергии, чтобы выловить в море деталей и подробностей какие-нибудь, пусть самые мелкие, переклички,

совпадения, моменты сходства, которые должны проиллюстрировать триумфальное шествие Бартини по нашей, и не только по нашей («Маленький принц»), литературе. К сожалению, часто их наблюдения и выводы или притянуты за уши, или просто неверны, а потому настраивают читателя не в пользу концепции. Скажем, фамилию одного из ефремовских персонажей — Файнциммер — они переводят как «прекрасный плотник», чтобы тут же вспомнить, непонятно с какой целью, плотника Святого Иосифа, мужа Девы Марии. И подобных нелепостей можно перечислить много.

Авторы явно питают склонность к эзотерике, особенно там, где речь заходит о мессианских, потусторонних возможностях трактовки образа Бартини (например, не слишком логично высказывают предположение, что Бартини является одной из инкарнаций графа Сен-Жермена, который, по легенде, был внебрачным сыном трансильванского князя Ференца II Ракоци, — еще одна венгерская ниточка!). Сама по себе эзотерика, наверное, имеет право на существование, однако в книге Бузиновских она вплетена в повествование непоследовательно, эклектично, а потому еще более ослабляет их концепцию.

И тем не менее — я не хочу (как может показаться) напрочь перечеркивать значение этой избыточной, довольно растрепанной, в чем-то даже неряшливой книги. Жемчужное зерно в ней все-таки есть, хотя оно и совсем не то, которому я было так обрадовался.

Не очень-то убедили меня Бузиновские в том, что прототипом Воланда был полувенгр-полуитальянец Роберт Бартини. Да это не так уж и важно. Важно то — независимо от цели, которую ставили перед собой авторы, — что они стремятся, сознательно или неосознанно, доказать: Воланд — отнюдь не дьявол, посетивший Москву летом какого-то там года, чтобы устроить шабаш и внести растерянность и панику в души добропорядочных советских обывателей.

Несогласие с тем, что Воланд — Сатана, можно не раз встретить в булгаковедении. «Это первый дьявол в мировой литературе, который наказывает за несоблюдение заповедей Христа», — пишет, например, Б. В. Соколов в книге «Расшифрованный Булгаков» [см.: Соколов, эл. публ.].

Великие образы мировой литературы часто бывают неоднозначны; например, Дон Кихот — воплощение и смехотворно-жалкого, и самоотверженно-благородного начал, и нелепости, и величия. Воланд, думается, не зря в первом приближении — Сатана: эпоха, когда Булга-

ков писал свой роман, была временем торжества черных, враждебных человеку, дьявольских сил. Однако очень трудно, просто-таки невозможно допустить, что триумфальный успех «Мастера и Маргариты» в Советском Союзе и во всем мире, невероятная популярность Воланда как литературного персонажа объясняются тем, что герой олицетворяет собой дьявольское начало. Никогда не поверю, что в нашем общественном сознании — при всех свойственных ему аномалиях — корни сатанизма настолько крепки, чтобы десятилетиями поддерживать, скажем, культ «нехорошей квартиры» в центре Москвы, в нескольких верстах от храма Христа Спасителя. Так что в желании Бузиновских привязать Воланда не к князю тьмы, не к абсолюту зла, а к образу умного, благородного, опередившего свое время человека я не могу не быть с ними солидарен. Ибо Воланд у Булгакова как раз противопоставлен тому дьявольскому началу, которое в сталинскую эпоху неостановимо завладевало обществом, подавляя все яркое, светлое, талантливое и укореняясь, находя питательную почву в бюрократизме, лицемерии, корысти, мелочности, пошлости и т. п.

Да, попытка найти прототип Воланда в конкретном человеке получилась у Бузиновских неудачливой. Но гораздо более плодотворной, или, во всяком случае, более интересной, представляется другая попытка: выстроить, отобрать из литературных героев некий ряд людей более высокого типа, в каком-то смысле сверхлюдей, которые обладают особыми, даже, можно сказать, сверхъестественными способностями, если под такими подразумевать способность влиять на инертную массу, причем влиять так, чтобы побеждало добро. А если такого рода способности в глазах людей обычных выглядят магическими, то ничего странного в этом нет. В глазах Ассоль, например, появление корабля с алыми парусами тоже выглядело как волшебство, как нечто сверхъестественное, хотя Грин подробно описывает, как создавалось это волшебство.

Потребность в таких литературных героях, умеющих подняться над унылой, давящей действительностью, противопоставить ей свое светлое, подчас веселое превосходство, показать, что зло не всевластно, возникла в советской литературе, возможно, именно потому, что очень уж нужно было в ту эпоху найти какой-то, пускай литературный, противовес этой действительности. И тут рядом с героями Грина, рядом с Воландом действительно может встать и обаятельный мошенник Остап Бендер, который ведь, в конце концов, никого не убил, не ограбил (разве что виртуозно отнял награбленное у стяжателя Корейко).

Имея в виду этот сугубо позитивный вектор, формирующий образ Воланда и образы персонажей, которых, так или иначе, можно рядом с ним упомянуть, я бы отважился не согласиться с мнением такого авторитетного булгаковеда, как Е. А. Яблоков, который — правда, в довольно давно написанной статье — говорит: «С оценочной точки зрения Воланд „нейтрален“» [Яблоков, эл. публ.]. Спасая (для вечности) талант и настоящую любовь, наказывая корыстолюбцев и бездушных бюрократов, Воланд действует в интересах высшего добра и красоты, способствует (понимая, что прямо, непосредственно изменить мир в лучшую сторону невозможно) движению жизни в том направлении, в каком безуспешно попытался, две тысячи лет назад, сдвинуть ее наивный идеалист Иешуа.

В книге Бузиновских несколько раз мелькает слово «прогрессор». Взято оно из книг братьев А. и Б. Стругацких: в нескольких их романах действуют посланцы Земли, сотрудники некоего Института экспериментальной истории, которые, будучи командированы на планеты с отсталой общественной формацией (человечество на этих планетах, так сказать, застряло в тупиковой форме бытия и, похоже, не в состоянии самостоятельно продвинуться дальше, что может привести к роковым последствиям), призваны исподволь способствовать прогрессу. Самый, пожалуй, яркий и запоминающийся прогрессор — Дон Румата Эсторский (повесть «Трудно быть богом», 1963). Этот литературный герой особенно врежется в душу читателю: не только потому, что задача Руматы невероятно трудна, но и потому еще, что сопряжена с тяжелым, почти трагическим внутренним конфликтом. Румата полон энтузиазма, он ясно видит, что в этом мире неправильно, порочно, губительно, и готов приложить все силы, отдать все свои знания, чтобы исправить то, что можно и нужно исправить. И оказывается бессильным, терпит поражение: ведь «мы имеем дело не с катастрофой, не с каким-то стихийным или техническим бедствием, а с определенным порядком вещей» [Стругацкие 1992: 59]. Иными словами, историю нельзя ускорить, народ в массе невозможно изменить. Люди, составляющие это общество, по натуре своей, по психологии еще рабы.

«Но все-таки они были людьми, носителями искры разума. И постоянно то тут, то там вспыхивали и разгорались в их толще огоньки неизмеримо далекого и неизбежного будущего. Вспыхивали, несмотря ни на что. Несмотря на всю их кажущуюся никчемность. <...> Несмотря на то, что их затаптывали сапогами» [Стругацкие 1992: 205].

И прогрессору не остается ничего, кроме как с помощью невероятных ухищрений, почти чудес, спасти, поддерживать хотя бы некоторые из этих огоньков. Румата страдает, когда вынужден констатировать: где-то он не успел, какую-то возможность упустил. Как это случилось, например, с талантливым поэтом по имени Гур Сочинитель, который, оставшись один на один с бесчеловечным режимом, был раздавлен им, утратил свой талант, свое достоинство, превратился в раба, в придворного рифмоплета; и неудач таких у Дона Руматы и его соратников-прогрессоров немало.

Бузиновские в своей книге склонны видеть прогрессора и в Бартини. Может быть... Но я бы скорее поразмышлял над тем, нельзя ли найти нечто «прогрессорское» в образе Воланда.

Вернее — сначала в Иешуа.

Если предположить, что Иешуа — прогрессор, то прогрессор он крайне неопытный, прекрасодушный. Разве не прекрасодушие — взять и вот так, в глаза, пытаться объяснять Понтию Пилату, матерому владыке существующего мира, каков должен быть этот мир в соответствии с некими идеальными, в глазах Пилата не имеющими никакого смысла представлениями?

...Всякая власть является насилием над людьми и... настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет никакой власти [Булгаков 1990: 32].

Немудрено, что миссия этого неумелого «прогрессора» завершается так стремительно и так страшно.

Воланд — либо новое воплощение того, давнего «прогрессора», либо другой прогрессор, командированный на Землю спустя много лет, но основательно проинструктированный в своем Институте экспериментальной истории и четко усвоивший, что идти против «порядка вещей», торопить историю ни в коем случае нельзя. Возникает желание предположить, что Ученый совет межзвездного Института экспериментальной истории, подытожив накопленный опыт, сделав вывод из множества неудач и катастроф, постигших Дона Румату и других прогрессоров, существенно пересмотрел саму стратегию прогрессорства и решил посылать на отсталые планеты не пламенных энтузиастов, а осторожных наблюдателей-аналитиков. И коман-

диуровочное задание для них свел к минимуму: удерживаясь от всяких порывов открыть неразумным истину, стараться находить в косной толще те самые «огоньки» и, по возможности без шума, оставаясь за кулисами, сохранять искру, которая сможет разгореться в, может быть, очень далеком будущем.

Именно таким сдержанным наблюдателем выглядит булгаковский Воланд. То, что он видит в советской, стремительно бюрократизирующейся, занятой мелкими, ничтожными делами, испорченной квартирным вопросом Москве, вызывает в нем отвращение и безразличие. Отвращение все усиливается, становится господствующим чувством, им явно пронизаны описания суетливых метаний, нелепых злоключений всех этих Римских, Варенух, Лиходеевых, Латунских и т. д., и т. п. Отвращением этим исполнен, собственно, сам автор, и оно окрашивает его стиль, который я бы сравнил с самыми язвительными страницами Гоголя. Чтобы совсем не заскучать, не закиснуть, Воланд и позволяет себе, а точнее, своим спутникам некоторые озорные, на грани хулиганства, выходки (ведь любой командированный не прочь слегка погулять на досуге), что-то вроде хэппенинга, — заботясь, однако, о том, чтобы эти забавы не оставили необратимых последствий, не внесли в сложившийся порядок вещей изменений, которые нарушат равновесие, собственную внутреннюю логику данного исторического этапа.

При всем том свою самую важную задачу Воланд выполняет: изымая из недостойной, губительной обстановки Мастера с его произведением и его возлюбленную, Маргариту, он забирает их с собой, уносит куда-то — видимо, в вечность.

Что касается выводов, которые Воланд делает из своих наблюдений — это происходит во время «сеанса черной магии», — то (мы словно слышим, как он формулирует отчет о командировке, который предстоит сдать, вернувшись в Институт экспериментальной истории) они, эти выводы, сдержанно объективны. Для оптимизма вроде бы нет оснований: «...люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота» [Булгаков 1990: 123]. И тем не менее, проявив максимум снисходительности, он все же оставляет место некоторому оптимизму: «Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди...» [Булгаков 1990: 123].

Вполне могу допустить, что примерно так же думал о своих современниках авиаконструктор, полувенгр-полуитальянец Роберт Бартини. И это давало ему силы работать в полную мощь своего — прогрессорского — интеллекта.

ЛИТЕРАТУРА

- Бузиновские, эл. публ. — *Бузиновские О. и С.* Тайна Воланда // Электронный ресурс «Книгосайт». Режим доступа: <http://knigosite.org/library/books/11198>
- Булгаков 1990 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5.
- Гончаров, эл. публ. — *Гончаров А.* Бартини Роберт Людвигович // Электронный ресурс «Чтобы помнили». Режим доступа: <http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=1791>
- Соколов, эл. публ. — *Соколов Б. В.* Расшифрованный Булгаков: Тайны «Мастера и Маргариты» // Электронный ресурс «Iknigi.net». Режим доступа: <http://iknigi.net/avtor-boris-vadimovich-sokolov/45670-rasshifrovannyu-bulgakov-tayny-mastera-i-margarity-boris-vadimovich-sokolov/read/page-15.html>
- Стругацкие 1992 — *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Попытка к бегству. Трудно быть богом. Хищные вещи века. М., 1992.
- СЭС 1981 — Советский энциклопедический словарь. М., 1981.
- Яблоков, эл. публ. — *Яблоков Е. А.* «Я — часть той силы...»: Этическая проблематика романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.ejablokov.ru/article15.html>
- Kamarás* 1996 — *Kamarás I.* Olvasatok [эл. ресурс]. Режим доступа: <http://mek.oszk.hu/08500/08570/08570.pdf>

А. Г. Ляпустин
(Москва)

Христология М. А. Булгакова в свете двухисточниковой теории

Тема статьи нуждается в некотором уточнении — это относится прежде всего к слову «христология». В «Философской энциклопедии» читаем, например, следующее определение данного термина: «Христология — учение о Христе, богословское истолкование личности и жизни евангельского Иисуса из Назарета» [Кырлежев, эл. публ.]. Но Булгаков вполне сознательно отказывается называть своего Иешуа Га-Ноцри (Ieschua Hannozeri — Иисус Назарянин, иудейское написание имени Иисуса, часто встречающееся, например, в Талмуде¹) Христом (*греч.* «помазанник» или «Мессия»). И в булгаковедении (как в отечественном, так и в зарубежном) открытым остается вопрос о возможности отождествления Иешуа Га-Ноцри с евангельским Иисусом Христом. Продолжая настаивать на применении термина «христология» к так называемым «иудейским» главам романа «Мастер и Маргарита», я солидаризируюсь с такими исследователями булгаковского творчества, как В. Завалишин, Л. Ржевский и А. Краснов, которые не сомневаются в возможности отождествления [см.: Эльбаум 1981: 2].

Главной в статье является проблема источника наших знаний об Иисусе Христе как в достаточной степени актуальная для романа «Мастер и Маргарита». При написании «ершалаимских» глав Булгаков, безусловно, использовал большое количество источников; среди них

¹ Л. Л. Фиалковой было высказано предположение (поддержанное многими булгаковедами) о том, что имя персонажа Булгаков взял из рецензии С. Городецкого на одноименную пьесу С. Чевкина «Иешуа Га-Ноцри» [см.: Фиалкова 1981], что, конечно, не отрицает возможности знакомства писателя с Талмудом.

«Жизнь Иисуса» Э. Ренана и «Жизнь Иисуса Христа» Ф. В. Фаррара, Библейская энциклопедия архимандрита Никифора и «Иудейская война» Иосифа Флавия [см.: Галинская, эл. публ.], труды знаменитых историков древности: Тацита, Филона Александрийского, а также Талмуд [см.: Зеркалов 2006: 48] и многие другие. Но, исходя из того, что единственным учеником и последователем Иешуа в романе является Левий Матвей (сам Иешуа, правда, всегда называет его только спутником), можно сделать вывод, что предпочтительными для Булгакова источниками «древних» глав романа служат Евангелия — в частности, Евангелие от Матфея. Такой точки зрения придерживается, например, М. Йованович, ссылаясь на Э. Ренана, согласно которому, во-первых, текст Матфея лишен наслоений догматизма, свойственного другим Евангелиям. Во-вторых, «Евангелие от Матфея предельно объективизировано, а его рассказчик предстает в роли безличного и незаинтересованного свидетеля жизни и проповеди Христа» [Йованович 1980: 110]. В-третьих, проповеди из данного Евангелия «отмечены чистой нравственностью... стремлением ничего не доказывать, а служить личным примером» [Йованович 1980: 110]. Наконец, Матфей, очевидно, обладал незаурядным литературным талантом, проявляющимся в том числе в стройности композиции. И хотя примеров более или менее прямого использования текста Евангелия от Матфея в романе очень немного, Йованович находит достаточно мест из текста Матфея, косвенно перекликающихся с теми или иными эпизодами произведения Булгакова.

Существует также мнение о предпочтении Булгаковым Евангелия от Иоанна. В пользу этой версии говорят следующие совпадения: во-первых, немногословие Христа при встрече с Пилатом, подчеркиваемое тремя первыми евангелистами (по их свидетельству, Он произносит только одну фразу, обращенную к Пилату: «Ты говоришь» [Мф. 27:11; Мк. 15:2; Лк. 23:3]), и передаваемый Иоанном более-менее продолжительный разговор Христа с Пилатом, в котором тот, в числе прочего, спрашивает подсудимого об истине [Ин. 18:38]. Кроме того, «конфликт между сердцем и долгом, между совестью и трусостью возникает лишь у Иоанновой ипостаси Пилата» [Зеркалов 2006: 37]. Наконец, у Иоанна сам приход Иисуса в Иерусалим произошел «без свиты апостолов, без „осанны“; он (Иисус. — А. Л.) не только по рождению, но и по деятельности своей никогда не претендовал на роль мессии» [Зеркалов 2006: 71]. Тот факт, что Булгаков выставляет в качестве единственного спутника жизни Иешуа не Иоанна, а Матфея, свидетельству-

ет, по мнению Зеркалова, о сатирической манере писателя: «...выбирая Матфея, Булгаков, должно быть, лукаво улыбался — рассказ-то построен в Иоанновом ключе» [Зеркалов 2006: 103].

Однако выбор Левия Матвея в качестве единственного свидетеля жизни и смерти Иешуа, конечно, не мог оказаться случайным. Для ответа на вопрос, почему именно он (а не кто-либо другой из апостолов) играет в романе такую роль, следует обратиться к новозаветному образу евангелиста Матфея. В Евангелии от Марка сначала говорится о встрече Иисуса с неким Левием Алфеевым, сидевшим у сбора пошлин и последовавшим за Ним [см.: Мк. 2:14]. Затем, в следующей главе, перечисляются Двенадцать учеников Христа, среди которых есть Матфей и есть Иаков Алфеев (очевидно, брат Левия), но самого Левия, сына Алфеева, нет [см.: Мк. 3:14–19]. Марку вторит евангелист Лука, рассказывающий о встрече Иисуса и «мытаря, именем Левия» [Лк. 5:27]. Этому Левию Иисус говорит: «Следуй за Мной», — но опять среди Двенадцати апостолов нет никакого Левия. Евангелист Матфей также рассказывает историю о встрече Иисуса у сбора пошлин [Мф. 9:9], однако не с Левием Алфеевым, а с Матфеем. Далее, говоря об избрании Двенадцати, Матфей упоминает и Левея (а не Левия, как у других евангелистов). В этом месте содержится любопытный рассказ о том, что Иисус переименовал Левея в Фаддея [Мф. 10:3] (это имя в качестве имени одного из Двенадцати апостолов встречается у Марка и Луки). При этом Матфей упоминает в числе Двенадцати и собственно Матфея, называя его мытарем. Так что открытым остается вопрос о том, какой из учеников Христа явился прообразом булгаковского Левия Матвея: тот Левий, которого встретил Иисус у сбора пошлин и переименовал (а может быть, и не переименовывал) в Фаддея, или Матфей-мытарь, упоминаемый евангелистами-синоптиками в числе Двенадцати апостолов. Возможно, именно двойственность и противоречивость данного образа заставили Булгакова выбрать Левия Матвея в качестве единственного спутника Иешуа. Такого мнения придерживается, например, Зеркалов: «...выбрав эту модификацию имен, Булгаков опять-таки подчеркнул евангельскую путаницу» [Зеркалов 2006: 103]. По-видимому, именно эта путаница заставляет Булгакова вложить в уста Иешуа скептический отзыв о записях Левия Матвея:

— Нет, нет, игемон, — весь напрягаясь в желании убедить, заговорил арестованный, — ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерыв-

но пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там написано, я не говорил [Булгаков 2003: 328].

Но, возможно, причина выбора Левия Матвея в качестве единственного «апостола» Иешуа более прозаична: из трех авторов синоптических Евангелий только Матфей упоминается в качестве одного из Двенадцати апостолов, а Лука и Марк в лучшем случае входили в число Семидесяти не самых ближайших учеников Христа. Что же касается Иоанна, то его Евангелие, насыщенное многими художественными образами, а также философскими терминами (чего стоит термин *Logos* — Слово, применяемый Иоанном ко Второй ипостаси божественной Троицы), не может быть причислено к синоптическим². Но здесь напрашивается естественный вопрос: почему только Матфей, единственный из всех апостолов, оставил жизнеописание Иисуса Христа? Почему этого не сделали ни Петр, ни Павел — авторы многочисленных посланий, входящих в Новый Завет? Ответом может служить ценное сообщение Климента Александрийского: «Петр, прочитав его (Евангелие от Марка. — *А. Л.*) внимательно, не положил запрета, но и не рекомендовал (пользоваться им)» [цит. по: Жебелев 1919: 24], то есть отнесся к написанному Марком крайне равнодушно, без энтузиазма. Оно и понятно. Христос неоднократно говорил своим ученикам: «Се, гряду скоро» [Откр. 22:7; 22:12]. Сообщая, что время Его второго пришествия Ему неизвестно, а известно лишь Отцу, Иисус, по-видимому, считал, что спустится на землю вторично еще при жизни своих учеников, и последние были также в этом убеждены. В подобной ситуации не имеет никакого смысла оставлять сообщения о подробностях жизни Господа потомкам (которых, скорее всего, и не будет), гораздо важнее составить послания язычникам, чтобы обратить их в христианство и спасти их души. Но тогда почему же Матфей составил исключение?

Для ответа на этот вопрос уместно вспомнить двухисточниковую теорию (*Zweiquellentheorie*), которая в настоящее время активно кри-

² Данный термин по-гречески означает «совместно выдающие», то есть являющиеся все вместе очевидцами событий. Зачастую, однако, слово «синоптические» используют в смысле «согласованные» («имеющие совместный взгляд»). Это значит, что три первых Евангелия имеют между собой большое сюжетное сходство, а четвертое во многом отличается от них. Называя Иоанна не-синоптиком, я использую скорее первый смысл данного термина.

тикуется³, но в первой половине XX в. была, по выражению Д. С. Мережковского, «новым, небывалой мощи и совершенной шлифовки стеклом в телескопе евангельской критики» [Мережковский 1996: 36].

Согласно этой теории исторически первым являлось Евангелие от Марка, а не от Матфея. Такая посылка кажется несколько произвольной, хотя она, конечно, имеет обоснование. Евангелие от Марка — самое короткое, в нем нет длинных речей, подобных тем, которые произносит Христос у Матфея (одна Нагорная проповедь занимает здесь три главы: с пятой по седьмую). Поэтому, согласно философской идее развития от простого к сложному (от краткости к многоречивости), созвучной столь популярной в XVIII–XIX вв. теории прогресса, именно Марк был первым евангелистом. Матфей и Лука, по-видимому, не знавшие друг друга (что подтверждается явными противоречиями между ними, особенно в повествовании о Рождестве Иисуса и о явлениях воскресшего Христа, невозможными при взаимном знакомстве), опирались на текст Марка, всячески его дополняя и приукрашивая. Как не знали они друг друга, так не знали «лично» и Иисуса, — Которого, кстати, не знал и Марк (в 30-х годах I в. ему было не более 14 лет), но составил впечатление о Нем со слов Петра, у которого, по сообщению Климента, Марк был толмачом (герменевтиком). Напрашивается парадоксальный вывод: все три евангелиста не были очевидцами евангельских событий⁴. Не поэтому ли булгаковский Воланд, обращаясь к Берлиозу, замечает:

— Помилуйте, — снисходительно усмехнувшись, отозвался профессор, — уж кто-кто, а вы-то должны знать, что ровно ничего из того, что написано в евангелиях, не происходило на самом деле никогда, и если мы начнем ссылаться на евангелия как на исторический источник... [Булгаков 2003: 350].

Но Марк, с точки зрения авторов двухисточниковой теории, был не единственным источником для последующих евангелистов. Дело в том,

³ На данный момент выделяют также «трехисточниковую» теорию (ее авторы полагают, что Матфей в качестве источников своего Евангелия использовал некий неизвестный текст Q, текст Марка и текст Луки), а также «четырёхисточниковую», согласно которой помимо Q и текста Марка Матфей использовал источник M, не известный Луке, а Лука использовал источник L, не известный, в свою очередь, Матфею.

⁴ У Мережковского есть версия, согласно которой отрок в повествовании Марка, следовавший за Иисусом [см.: Мк. 14:51–52], и был Марком: «Черточку эту, ему одному дорогую, незабвенную, вставил он в рассказ, как художник пишет в углу картины: Ipse fecit: „Сам писал“» [Мережковский 1996: 40].

что в ряде мест, там, где Матфей и Лука не используют текст Марка, они тем не менее согласуются друг с другом. Если признать, что эти Евангелия писались независимо, то невозможно не допустить существования неизвестного нам (и, по-видимому, утерянного еще во II в.) источника. Мережковский приводит цитату некоего Папия, который со слов пресвитера Иоанна (его Мережковский считает автором 4-го Евангелия) пишет: «Logia, слова Господни, на еврейском (арамейском) языке, собраны (записаны) были Матфеем, и каждый толковал (переводил) их потом, как умел» [цит. по: Мережковский 1996: 42]. После этих строк испаряется многоречивый евангелист Матфей, автор 1-го Евангелия (который, по версии Мережковского, составлял свой текст в 80–90-х гг.), а его место занимает никому не известный Матфей, которого Х. Г. Вайссе и Х. И. Хольцман, авторы двухисточниковой гипотезы, обозначили как Q (начальная буква немецкого слова Quelle — «источник»). Именно он, иудейский Матфей, по-видимому, единственный из всех, кто знал Христа, записывал слова Иисуса на арамейском языке. Был ли он апостолом Христа или был лишь Его случайным спутником, одним из толпы, слушавшим Иисуса; был ли он мытарем, встретившим Господа у сбора пошлин и затем переименованным в Фаддея, или это был апостол Матфей-мытарь, — этого мы, разумеется, не знаем.

Ранее я высказал предположение, что все ближайшие ученики Христа считали излишним оставлять потомству сведения об Иисусе. Однако Булгаков предлагает другой вариант решения данной проблемы: этот автор Логий и был единственным спутником Иисуса (Иешуи), а остальные авторы канонических текстов Нового Завета знали о Христе понаслышке и не были очевидцами Его речей и деяний. Остается только гадать, почему Булгаков заставляет Иешуа обвинить Левия Матвея в искажении его слов. Но, с другой стороны, становится понятным, почему Евангелия для Воланда и Мастера не являются достоверными источниками наших знаний об Иисусе Христе. Ведь они были лишь переводами, толкованиями первоначального текста (Логий), дополненного к тому же многочисленными домыслами. Если продолжить эту мысль, можно даже допустить, что авторы текстов Нового Завета для придания большего веса своим сообщениям решили сами «зачислить» себя в апостолы и ученики Христа.

Как видим, образ Левия Матвея и его отношения с Иешуа в булгаковском романе кажутся вполне правдоподобными, если смотреть на них через призму двухисточниковой теории. Но знал ли о ней Булга-

ков? Об этой теории не упоминается практически нигде: нет русских переводов работ Вайссе и Хольцмана, о них не сказано ни в каких словарях и энциклопедиях (даже в знаменитом словаре Брокгауза и Ефрона, цитируемом Булгаковым). Только Мережковский, как уже было сказано, в своем объемном труде «Иисус Неизвестный» рассуждает об этой теории более или менее подробно, явно ей симпатизируя, и приводит упоминаемые выше цитаты Папия и пресвитора Иоанна. Могло ли быть это произведение известно Булгакову?

Книга Мережковского «Иисус Неизвестный» была написана философом в эмиграции и издана в Белграде в 1932 г. В то время Булгаков, находясь в Москве, как раз работал над своим «закатным» романом. Если принять во внимание политическую изолированность СССР от остального мира (вслед за У. Черчиллем это явление стали называть «железным занавесом»), а также тот факт, что у Мережковского и Булгакова не было общего круга знакомых, — версия о знакомстве автора «Мастера и Маргариты» с книгой «Иисус Неизвестный» кажется сомнительной. С другой стороны, творчество Мережковского было известно Булгакову — в частности, историческая драма «Павел Первый» цитируется в романе «Белая гвардия». Поэтому вопрос о том, мог ли Булгаков знать «Иисуса Неизвестного», остается открытым — у исследователей нет единой позиции по данному вопросу. Я солидаризируюсь с мнением Б. В. Соколова, который, допуская возможность независимого совпадения в трактовке истории об Иисусе у двух писателей, тем не менее отмечает: «...ряд конкретных совпадений с книгой Мережковского появился в середине 30-х годов, вероятно, под влиянием знакомства с „Иисусом Неизвестным“» [Соколов, эл. публ.].

Кратко перечислю лишь самые интересные совпадения. Мережковский называл Иуду Искарюта Иудой из Кериота; так же стал именоваться герой Булгакова во второй редакции «ершалаимских» сцен (в окончательном варианте, однако, антропоним заменен на Иуду из Кириафа). У Булгакова в день казни Иешуа по небу ползет грозовая туча: «Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым» [Булгаков, 2003: 498]. А вот описание тучи у Мережковского: «Стелется по земле и по небу, как дым от пожара, мутно-желтая мгла» [Мережковский 1996: 552]. Эпиграф к «Мастеру и Маргарите», взятый из «Фауста», сходен с приводимым в «Иисусе Неизвестном» переводом: «Я — часть той Силы, / Что вечно делает добро, желая зла» [Мережковский 1996: 77], — свой перевод и немецкий оригинал имен-

но этой фразы Мережковский приводит в главе «По ту сторону Евангелия». Кроме того, Соколов отмечает тождественность образа Понтия Пилата у Мережковского и Булгакова:

Мережковский, приводя данные римских историков о том, что Понтий Пилат покончил собой... высказал мысль, что прокуратор в тот момент, когда понял, что смертный приговор Иисусу неизбежен, увидел «страшную, как бы неземную скуку, может быть, ту самую, с какой будет смотреть Пилат на воду, мутнеющую от крови растворенных жил» [Соколов, эл. публ.].

В первой редакции романа Булгакова после отказа Каифы помиловать Иешуа перед прокуратором открывается следующая картина: «Плыла багровая гуща, а в ней, покачиваясь, нырял сам Пилат, видел зеленые водоросли в глазах» [цит. по: Соколов, эл. публ.].

Метод сопоставления, выбранный Соколовым, предполагает, как видно из приведенного обзора, поиск мотивных и цитатных соответствий в сравниваемых произведениях. Однако если проанализировать замысел «Иисуса Неизвестного», сформулированный Мережковским в начале работы, нельзя не заметить проблемного сходства первых глав двух произведений. Булгаков в главе «Никогда не разговаривайте с неизвестными» заставляет Берлиоза прочесть поэту Ивану Бездомному своеобразную лекцию, цель которой — показать, что «Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете и что все рассказы о нем — простые выдумки, самый обыкновенный миф» [Булгаков 2003: 311]. Первая глава книги Мережковского называется «Был ли Христос?». В ней философ указывает на тенденцию, начавшую формироваться с XVIII в. и состоящую в том, что Христос — миф (данную тенденцию Мережковский называет «мифоманией»). В параграфе XVII перечисляются вероятные «предшественники» Христа: «...дохристианский ханаано-эфраимский бог Солнца, Joschua (Древс); Он же — Иисус Навин, или патриарх Иосиф, или Озирис, или Аттис, или Язон; Он же — индийский бог Агни — Agnus Dei, или, наконец, только „распятый призрак“ (Робертсон)» [Мережковский 1996: 12]. Как мы помним, Берлиоз у Булгакова, доказывая поэту «несуществование» Иисуса, также называет Его «предшественников»: Озириса, Фаммуза, Мардука, Вицлипуцли. Для обоснования реальности Иисуса Христа Мережковский приводит четыре ранних свидетельства нехристианских (более того, враждебно настроенных по отношению к Христу) писателей:

второе и четвертое свидетельства принадлежат соответственно Тациту и Иосифу Флавию, о которых также упоминает Берлиоз (хотя его цель диаметрально противоположна цели Мережковского).

Как известно, Воланд, рассказывая историю допроса Иешуа Понтием Пилатом, подчеркивает человеческий облик Иисуса — это красной нитью проходит через все «ершлаимские» главы. О том же в первой главе «Иисуса Неизвестного» говорит Мережковский, яростно критикуя докетизм⁵. Это учение философ называет попыткой совершить второе, еще более злейшее, чем первое, убийство Христа: «В первом, на Голгофе, — только тело Его убито, а в этом, втором, — душа и тело; в первом только Иисус убит, а во втором Иисус и Христос» [Мережковский 1996: 22].

Конечно, можно подчеркнуть и сходные политические факторы, повлиявшие на замыслы Мережковского и Булгакова, создавших «альтернативные» евангельским образы Иисуса Христа: это и пропаганда атеизма в СССР, и запрет всего, что связано с христианской религией. Однако я отмечу коренное расхождение и даже прямую противоположность целей, которые преследовали авторы сравниваемых произведений. Мережковский, не отрицая Евангелия, дополняет их так называемыми «Аграфами»⁶, которые позволяют нам за известным, евангельским, Иисусом увидеть Иисуса Неизвестного. Булгаков же, объявляя евангельские рассказы выдумкой, создает принципиально иной образ, заменяя Богочеловека Человеком — или даже просто человеком. Но интересно, что к противоположным выводам писатели приходят, исходя из констатации одних и тех же фактов. Например, противоречия в Евангелиях заставляют Булгакова усомниться в истинности Евангелий, а Мережковский, напротив, видит в противоречиях свидетельство подлинности Евангелий. Другой пример — человеческие слабости учеников Христа (Булгаков распространяет их и на Иешуа): Мережковский видит в подобных фактах (трехкратное отречение ап. Петра, соблазны других апостолов) еще одно свидетельство подлинности Евангелий, справедливо полагая, что если бы они были созданы искусственно, то ученики Христа предстали бы перед нами только в выгодном для себя свете; Булгаков же, по-видимому, считает евангельских апостолов выдумкой

⁵ От *греч.* *dokēō* — «кажусь»; учение о том, что Христос только казался человеком, Его тело лишь казалось телесным. Синонимом докетизма является монофизитство (от *греч.* «одна природа»).

⁶ От *греч.* «ненаписанное».

Левия Матвея. Остается лишь гадать, почему эти апостолы оказались столь несовершенными: то ли Левий сознательно рисует их в «черном цвете», то ли создает их по собственному образу и подобию, наделяя своими слабостями и недостатками.

Конечно, знакомство Булгакова с книгой Мережковского — лишь предположение. Гипотетическими кажутся и возможность использования Булгаковым материалов двухисточниковой теории в «ершлаимских» главах, и сама осведомленность автора «Мастера и Маргариты» о ней. Но, как говорил Воланд, «все теории стоят одна другой» [Булгаков 2003: 600]. Быть может, и гипотеза, развитая в настоящей статье, также имеет право на существование.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 2003 — *Булгаков М. А.* Белая гвардия. Мастер и Маргарита. М., 2003.
- Галинская 2003 — *Галинская И. Л.* Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях // Электронный ресурс «Fantasy Read». Режим доступа: <http://fanread.ru/book/5928625/>
- Жебелев 1919 — *Жебелев С. А.* Евангелия канонические и апокрифические. Пг., 1919.
- Зеркалов 2006 — *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова: Опыт исследования ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита». М., 2006.
- Йованович 1980 — *Йованович М.* Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты» // Сборник за славистику. Београд, 1980. Вып. 18.
- Кырлежев, эл. публ. — *Кырлежев А. И.* Христология // Электронный ресурс «Электронная библиотека Института философии РАН». Режим доступа: <http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/page/about>
- Мережковский 1996 — *Мережковский Д. С.* Иисус Неизвестный. М., 1996.
- Соколов, эл. публ. — *Соколов Б. В.* Михаил Булгаков: Загадки творчества // Электронный ресурс «LoveRead.Ec». Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=28197&p
- Фиалкова 1981 — *Фиалкова Л. Л.* К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 40. 1981. № 6.
- Эльбаум 1981 — *Эльбаум Г.* Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Ann Arbor, 1981.

А. Петров
(Белград)

Эротическое в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

В романе «Мастер и Маргарита» существуют, в порядке появления, четыре сюжетные линии: общественная (советская литературная жизнь 1920-х — 1930-х гг.), демоническая (Воланд и его сатанинская свита), евангельская (Понтий Пилат и Христос), эротическая (Мастер и Маргарита).

Вторая и четвертая линии имеют эротический характер и позволяют отнести роман к жанру эротической литературы, однако не только к нему, поскольку есть основания считать роман также фантастическим и сатирическим.

У термина «эротический литературный жанр» есть несколько определений. Наиболее широкое находим в книге «Secret record. Modern Erotic Literature»: «Эротическая литература — это любая художественная литература в основном о сексуальности» [Perkins 1976: 15]. В настоящей статье используется несколько измененное определение — с присутствующими элементами сексуальности. Я различаю сексуальность и эротизм. Последний термин выражает не только сексуальное желание совокупления, но и широкий спектр состояний эмоциональной и духовной жизни — одним из них является чувство любви, к которой подчас сексуальные отношения и не стремятся.

Эти различия между сексуальным и эротическим отчетливо видны в двух сюжетных линиях романа, второй и четвертой, даже когда они начинают пересекаться и все более отождествляться друг с другом. Демоническая линия связана как с фаустовской литературной традицией,

так и с музыкальной темой, основанной на той же легенде о Фаусте и Мефистофеле.

Демоническая линия, возможно, все же предшествует общественной, причем по двум причинам. Первая: ее предвещает само название романа. Во всяком случае, бесспорен тот факт, что с появлением легенды о Фаусте, и прежде всего произведения Гете, образ Маргариты не отсылает к какому бы то ни было другому контексту, кроме фаустовского. Вторая причина в том, что эпиграфом к роману является цитата из «Фауста» Гете:

...так кто ж ты, наконец?

— Я — часть той силы, что вечно
хочет зла и вечно совершает благо.

Гете. «*Фауст*» [Булгаков 2015: 378].

И повествователь, прежде чем критически прокомментировать советскую литературную, то есть общественную, жизнь, предлагает читателю на первой странице романа обратить внимание на определенные «необычности» и «странности» в связи с персонажами и событиями своего рассказа. Так, икота героя, Михаила Александровича Берлиоза, о котором читатель уже знает как о председателе правления Массолита, не лишена значения, поскольку предвещает гротескный или хотя бы юмористический аспект этой истории. Юмористично и название первой главы «Никогда не разговаривайте с неизвестными», поскольку это совет, обычно даваемый детям.

Однако повествователь обходит молчанием фамилию героя, безусловно необычную для русского человека: Берлиоз. Осведомленный читатель, имея в виду упомянутые маркеры, по-видимому, уже предугадывает ответ: посредством фамилии французского композитора эта история в третий раз, причем с первых страниц, соотносится с фаустовским контекстом, только не литературным, а музыкальным, во всяком случае — культурологическим. Гектор Берлиоз является автором оперы / кантаты «Осуждение Фауста» (1845), созданной по мотивам трагедии Гете. Наряду с Маргаритой, Фаустом и Мефистофелем Берлиоз ввел в оперу хор, который в «Эпilogue» сообщает слушателям, что Маргарите отпускаются грехи, а Фауст осуждается. И в опере «Фауст» Шарля Гуно (1859), которую Булгаков особенно любил, хор играет значительную роль.

Хор появляется и в трагедии Кристофера Марло «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста», опубликованной в 1604 г., более десяти лет спустя после ее премьеры (1592). И в этой трагедии, как в других драмах того времени, хору принадлежит роль повествователя, особо подчеркнутая, когда следует оповестить о самом действии, в начале актов и в эпилоге. Исследователями уделялось внимание и так называемым комическим сценам, написанным в прозе. В этих сценах трагедия Марло осталась верна немецкой легенде в плане сочетания трагического и комического.

Взаимопроникновению комического и трагического остался верен и Булгаков, а комические элементы выделяются речью повествователя. У булгаковского повествователя в романе двойная роль. Он не только, будучи всезнающим лицом, предсказывает события, но также толкует их и оценивает. Таким образом, совершенно в духе фаустовской традиции, начатой К. Марло и продолженной Г. Берлиозом и Ш. Гуно, повествователь в ходе всего романа, от начала до конца, выполняет роль, подобную роли драматического хора.

Вначале повествователь менее заметен, но впоследствии (воспользуемся словом, которое употребляет он сам) становится, даже в сфере смерти, вездесущей фигурой. Его речь в отдельных обстоятельствах наилучшим образом определяется термином «сказ» Б. Эйхенбаума.

Повествователь иногда беседует с читателем от первого лица, утверждая, например, что чего-то не знает наверняка, а спустя несколько абзацев уже говорит о себе в третьем лице как об авторе, заявляя: «Поэтому ничего нет удивительного в таком хотя бы разговоре, который однажды услышал автор этих правдивых строк...» [Булгаков 2015: 439]. Или в той же пятой главе клоунским (во всяком случае, комическим) тоном комментирует обстановку в знаменитой кухне Грибоедова. Повествователь даже полемизирует с газетными описаниями главного демонического персонажа.

Но как в порнографической литературе, по замечанию Набокова, любовные, или, точнее, сексуальные, сцены должны развиваться по восходящей линии, «с новыми вариациями, новыми комбинациями, новыми полями, и при постоянном возрастании числа участников», чтобы конец обязательно был «развратнее первых глав» [Nabokov 1997: 313], так и в булгаковском романе роль повествователя, схожая с ролью античного и елизаветинского драматического хора, становится все более очевидной и важной. В самом начале второй части, в главе «Маргари-

та», он снова непосредственно обращается к читателю в связи с одной из двух главных тем романа:

За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь! [Булгаков 2015: 629].

И он знает, что происходит в душе героини:

Интересно отметить, что душа Маргариты находилась в полном порядке. Мысли ее не были в разброде, ее совершенно не потрясло то, что она провела ночь сверхъестественно. Ее не волновали воспоминания о том, что она была на балу у сатаны, что каким-то чудом мастер был возвращен к ней, что из пепла возник роман, что опять все оказалось на своем месте в подвале в переулке... [Булгаков 2015: 766–767].

Повествователь считает, что читателю придется кстати его услуги опытного проводника, поскольку в «Мастере и Маргарите» существуют, пока условно говоря, два вида эротизма, из которых он упоминает один — тот, что воплощен в вечной любви.

Второй вид эротизма, точнее сказать, сексуальности, близок тому, что мы находим в порнографической литературе, то есть, по словам Набокова, «развратному». И в связи с таким видом сексуальности неплохо вспомнить текст «О книге под названием “Лолита”», который Набоков написал вскоре после выхода первого парижского издания романа в конце 1956 г. Он напоминает, «что в античной Европе, почти до конца XVIII века (очевидные примеры происходят из Франции) откровенный разврат был не чужд всплескам комедии или здоровой сатиры и даже жару даровитого распущенного поэта» [Nabokov 1997: 313]. То же самое можно сказать о порнографической сексуальности в булгаковском романе, как раз сочетающейся с элементами комедии, сатиры, а к тому же и пародии на подобную литературу.

При этом я вовсе не имею в виду порнографию, находящуюся вне рамок литературы и искусства вообще. Могут наряду со многими другими, причем превосходными, теоретиками эротологии вновь процитировать уже упомянутый текст Набокова, в котором он утверждает, что в порнографических романах «стиль, структура, зрелища не имеют права отвлекать внимание читателя от его вялой похоти» и что такой «роман должен состоять из смены эротических сцен» [Nabokov 1997: 313].

В булгаковском романе сексуальные сцены никогда не представляют собой самоцель, их функция проявляется в создании атмосферы демонической плоскости (или линии) произведения.

Эти различия между сексуальным и эротическим отчетливо видны в двух сюжетных линиях романа, второй и четвертой, даже когда они начинают пересекаться и все более сближаться.

Демоническая линия связана с фаустовской литературной традицией, а в определенной мере также с литературой более ярко выраженной и откровенной сексуальности, однако и в пародийной функции. Предшественником второй, когда речь идет о современной литературе, является маркиз де Сад, а во времена Булгакова одним из наиболее известных ее представителей был Жорж Батай, автор романа «История глаза» (1927). У русской эротической литературы тоже долгая и ценная традиция, к которой принадлежали в том числе современники Булгакова — В. Брюсов, К. Бальмонт, М. Кузмин, М. Арцыбашев, а также обэриуты: в драме — А. Введенский («Елка у Ивановых», «Куприянов и Наташа»), в поэзии — Д. Хармс. Укажу только на одно эротическое стихотворение (1903) Бальмонта:

Мы с тобой сплетемся в забытьи,
Ты — среди подушек, на диване,
Я — прижав к тебе уста мои,
На коленях, в чувственном тумане.

Спущены тяжелые драпри,
Из угла нам светят канделябры,
Я увижу волны, блеск зари,
Рыб морских чуть дышащие жабры.

Белых ног, предавшихся мечтам,
Красоту и негу без предела,
Отданное стиснутым рукам,
Судорожно бьющееся тело.

Раковины мягкий мрак любя,
Дальних глаз твоих ища глазами,
Буду жечь, впивать, вбирать тебя,
Жадными насытыми губами.

Солнце встанет, свет его умрет,
Что нам Солнце — разума угрозы?
Тот, кто любит, влажный мед сберет,
С венчика раскрытой — скрытой розы
[Бальмонт, эл. публ.].

Две прекрасные метафоры, связанные с половым органом женщины: мягкий мрак раковины и раскрытая — скрытая роза с венчиком влажного меда, — делают лишним обращение к прямому сексуальному словарю, которым охотно пользовался поэт Иван Барков.

В романе Булгакова нет ни одного скабрёзного слова, так же как в «Лолите» нет ни одного описания сексуального акта. Имеют место вызывающие описания нагих женщин, в основном второстепенных персонажей, таких как ведьма Гелла и красавица Наташа. Домработница Маргариты Наташа, следуя поступкам хозяйки, также становится ведьмой, хотя и по весьма банальным причинам. Большинство подобных описаний возникает в рамках «комических сцен».

Читатель, любитель порнографии, как бы ни было вызывающим зрелище обнаженной девушки, поднявшей ногу на стул, едва ли захотел бы представить себя на месте буфетчика, поскольку юмор не действует как афродизиак и не может удовлетворить похотливое желание, из-за которого, в основном, подобные книги и читаются. А об отрицательном действии пародии на сексуальные стимуляторы и говорить не приходится.

Еще смешнее выглядит сцена, когда Наташа, совершенно голая, с взлохмаченными волосами, скачет на толстомясом борове — то есть соседу Маргариты по ее роскошному особняку, которому Наташа намазала сатанинским кремом лысину и теперь он под голой красавицей в полете передними копытами придерживает портфель, а задними молотит по воздуху. Глядя на эту картину, Маргарита, также летевшая обнаженной на шетке, не могла не расхохотаться.

«Пациентам» порнографической литературы, как их называет Набоков, не понравилась бы эта сексуальная сцена, поскольку в ней, или хотя бы в некоторых подобных, они узнали бы пародию не только на фантастическую литературу определенного свойства, но и на их излюбленный материал для чтения.

Четвертая сюжетная линия, которую после толкования эротологических терминов можем назвать и эротической, связана с той любовной страстью, отправной и почти асексуальной точкой которой, со-

гласно Дени де Ружмону [Rougemont 1956], является миф о Тристане и Изольде. В своем самом чистом виде эта любовная страсть стремится к соединению влюбленных не в сексуальном акте, а в смерти. Такова, в сущности, любовь и Мастера, и Маргариты.

Мотивы прелюбодеяния и бегства Маргариты от мужа также относят роман к жанру эротической литературы.

В романе Маргарита больше походит на образ Фауста Гете, да и на более деятельного мифического Тристана, нежели на пассивную мифическую Изольду. Мастер же, наоборот, по роли и характеру ближе к Маргарите Гете. Маргарита решила превратиться в ведьму лишь для того, чтобы спасти Мастера. Однако что-то ведьминское существовало в ней и до их встречи:

Боги, боги мои! Что же нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек? Что нужно было этой чуть косящей на один глаз ведьме, украсившей себя тогда весной мимозами? Не знаю. Мне неизвестно. Очевидно, она говорила правду, ей нужен был он, мастер, а совсем не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги. Она любила его, она говорила правду [Булгаков 2015: 630].

Мастер, едва увидев впервые Маргариту (об этом говорится лишь во второй половине первой части романа), знает, что эту женщину он любил всю свою жизнь. Не случайно, конечно, что глава «Явление героя» по порядку тринадцатая. О своей первой встрече с Маргаритой Мастер рассказывает поэту Ивану Николаевичу Бездомному однажды ночью в психиатрической больнице, где оба они оказались в результате разных странных событий. И у поэта Бездомного необычные происшествия связаны с сатанинской стороной повествования.

Чудесное открытие взаимной любви при первой встрече и после обмена всего несколькими словами Мастер описывает как истинную эпифанию:

Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила сразу нас обоих. Так поражает молния, так поражает финский нож. Она-то, впрочем, утверждала впоследствии, что это не так, что любили мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя... [Булгаков 2015: 539].

Кстати, эта встреча напоминает встречу Анны Карениной с Вронским на вокзале.

В характере Мастера ничего демонического нет. Причина его мнимой душевной болезни кроется в советской литературной действительности, он страдает из-за разрушительной советской идеологической критики, грянувшей, когда он предложил в журнал часть неоконченного и еще не опубликованного произведения. Мастер уже завершал свой роман и думал закончить его словами «пятый прокуратор Иудей всадник Понтийский Пилат», когда в средствах информации началась травля. Рукопись оказалась в печи, а отчаянный автор — в сумасшедшем доме. Однако впоследствии рукопись каким-то чудесным образом была спасена дьяволом Воландом, поскольку, как он почти вскользь замечает, «рукописи не горят» [Булгаков 2015: 714]. Это высказывание, хотя и звучащее из дьявольских уст, стало одним из самых знаменитых в романе.

В третьей, евангельской, сюжетной линии читателю предлагаются отрывки того самого «воскресшего» романа Мастера — как до этого был предоставлен рассказ Воланда в форме свидетельства о суде над Христом.

А что сказать о решении Булгакова закончить роман в целом, как и повествование Мастера, почти теми же словами о пятом прокураторе Иудей? Эти слова появляются в конце последней главы и повторяются в заключительном предложении «Эпилога». Не стремился ли Булгаков и таким приемом укрепить целостность своего многопланового произведения? И. Белобровцева и С. Кульюс подчеркнули, что «сюжетные линии, в каждой из которых жертвой предательства становится невинный человек, сближаются не только ставками глав — повествование постоянно строится как эхо, как переключка деталей вплоть до прямых сравнений» [Белобровцева, Кульюс 2007: 52].

Главы, предшествующие смерти героев, их земной смерти и пребыванию в другом мире, принадлежат к числу сложнейших в романе.

Судьба Мастера и Маргариты решается в главе, в которой необычным образом пересекаются демоническая и евангельская сюжетные линии, а подспудно присутствует и эротическая, поскольку речь идет о любовной паре.

Воланд со свитой прибывают в Москву в самом начале романа, а за три главы до «Эпилога» в советской столице появляется апостол Левий Матвей в качестве посланника Христа. К нечистой силе, вечно желающей зла, теперь поступает с небесного трона просьба (в какой-то момент даже в молитвенном апостольском тоне) сделать добро — спасти

души Мастера и Маргариты. Воланд по своим причинам удовлетворил требование Маргариты выволить Мастера из больницы, а теперь следовало бы осуществить финал и этой фаустовской истории почти в стиле трагедии Гете.

Однако ситуации не во всем сходны. Булгаковская Маргарита не убийца, как ее литературная «предшественница», но и не кающаяся грешница, поскольку свою человеческую природу заменила на сатанинскую, ведьминскую. Она до конца земной жизни наслаждается своей новой природой, олицетворяемой и наготой («Я ведьма и очень этим довольна» [Булгаков 2015: 808]). Преображение в смерти и возврат к прежней природе (и до встречи с Мастером тоже в известной степени ведьминской) она заслуживает благодаря неизменной любви к герою, чтобы остаться рядом с ним в их вечном доме.

Мастер же не менял своей природы. Своей верой в Христа, выраженной в его романе о Пилате, прочитанном Учителем, Христом, он заслужил, чтобы его ученик — Левий Матвей — заступился за него в Москве перед самим дьяволом. Но Мастер не хочет, да и не может из-за ведьмы Маргариты закончить свой путь в свете, может только вместе с ней пребывать в любви и покое. С помощью нечистой силы все же нельзя достигнуть света.

Я упомянул о сложности тех глав, в которых описывается смерть. Когда речь идет о Мастере и Маргарите, смерть по-разному воплощается в двух сюжетных линиях. В демонической сюжетной линии оба героя умирают в полуподвальной квартире Мастера, отравленные воландовым старинным и волшебным вином, налитым в бокалы сатанинской рукой Азazelло. В рамках общественной сюжетной линии они умирают одновременно, но врозь: Мастер — в психиатрической больнице, в палате № 118, а Маргарита — в своем особняке в ожидании возвращения мужа, даже призывая на помощь красавицу Наташу. Сам Азazelло в какой-то мере способствует пересечению обеих линий, находясь в роли экзекутора (более очевидно — в случае Маргариты, и менее — в случае Мастера).

Затем демоническая, фантастическая линия аннулирует эти события в рамках общественной и реалистической линий, завладевая телами мертвых и воскрешая их в арбатском полуподвале. Этому исчезновению предшествовала пропажа платьев, подаренных на сеансе черной магии в театре Варьете, так что дамы оказались нагими. Теперь, напротив, платья и другая одежда остались, а пропали тела. Тела Маргариты

и Мастера исчезли из реальной действительности и оказались в вечном месте пребывания, напоминающем пространство пятого, то есть демонического, измерения.

Однако вечное место пребывания не принадлежит только демонической линии. И демоны теряют свой предыдущий комично-кошмарный вид, прежде чем покинуть эту сферу смерти и кинуться в провал. Маргарита в смерти освобождается от своей ведьминской природы. Эротическая сюжетная линия в последней главе преобразует линию, являвшуюся до тех пор демонической, в любовную и возносится к зениту любви, к вершине того бессмертного чувства, которое получает свое воплощение после телесной смерти влюбленных. В финале романа вечный дом становится пространством, в котором Мастер и Маргарита выют свое любовное гнездо и Мастер идет навстречу своей новой роли — судя по всему, схожей с ролью Фауста до его встречи с Мефистофелем.

Последняя глава, предшествующая «Эпилогу» и посвященная этому вечному дому, начинается, конечно, словами повествователя о Мастере и обо всех, кого утомила земная жизнь:

Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами! Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, нес на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туман земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна... [Булгаков 2015: 823].

В заключительной части главы Мастер слушает слова Маргариты, которыми она описывает их вечный дом, где их будут посещать все, кого он любит. Говорит и о сне, который придаст ему силы и который вместо тревоги дарит ему мудрость. Ее слова кажутся Мастеру журчащим ручьем.

Повествователь, как это можно предвидеть в романе, появится в конце главы, но не со словами комедианта, что и не приличествует эротической сюжетной линии в ее измерении вечной любви.

В «Эпилоге» повествователь, опять житель Москвы, пытается истолковать свою правдивую историю из перспективы советского общества, не столь далекого от жестокого пятого прокуратора Иудеи всадника Понтия Пилата.

ЛИТЕРАТУРА

- Бальмонт, эл. публ. — *Бальмонт К.Д.* Мы с тобой сплетемся в забыты // Электронный ресурс «Викитека». Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/Мы_с_тобой_сплетёмся_в_забыты_\(Бальмонт\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Мы_с_тобой_сплетёмся_в_забыты_(Бальмонт))
- Белобровцева, Кульюс 2007 — *Белобровцева И. З., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. М., 2007.
- Булгаков 2015 — *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. Белая гвардия. Собачье сердце. Повести и рассказы. СПб., 2015.
- Nabokov 1997 — *Nabokov V.* Lolita. New York, 1997.
- Perkins 1976 — *Perkins M.* Secret record: Modern Erotic Literature. New York, 1976.
- Rougemont 1956 — *Rougemont D.* Love in the Western World. New York, 1956.

Е. А. Яблоков
(Москва)

Кукольные персонажи в произведениях Булгакова

В булгаковском художественном мире постоянно актуализируются границы между живым и неживым. В настоящей статье рассмотрена группа персонажей, применительно к которым противопоставление живого и неживого выражено через оппозиции искусственное vs естественное, органическое vs механическое, одушевленное vs неодушевленное. Иначе говоря, речь идет о коллизии человек / вещь, реализованной путем акцентирования андроидно-куклоидных (кстати, слово «кукла» — греческого происхождения) признаков. Соответствующие мотивы в целом сводятся к тому, что кукла стремится так или иначе подменить человека, лишить его души, ментально «внедрившись» в состав личности.

В европейской культуре андроидно-куклоидная топика устойчиво связана с инфернальными коннотациями. Продолжая ее, Булгаков следует западноевропейской романтической традиции (Э. Т. А. Гофман¹, А. фон Арним, М. Шелли, Г. Х. Андерсен, О. Вилье де Лиль-Адан и др.), а также развивает мотивы русской литературы (вспомним произведения Н. В. Гоголя², В. Ф. Одоевского, А. Погорельского, М. Е. Салтыкова-Щедрина³). Однако в булгаковском мире персонажи,

¹ В 1938 г. Булгаков мистифицировал одного из друзей, выдав журнальную статью о Гофмане за отзыв о собственном творчестве [см.: Ермолинский 1990: 78].

² В письме от 30 января 1932 г. писатель называет Гоголя «великим учителем» [8: 147; здесь и далее булгаковские тексты цитируются по: Булгаков 2007–2011, с указанием тома и страницы].

³ В 1933 г. Булгаков писал, что Щедрин оказал на него «чрезвычайное» влияние [8: 424].

наделенные кукольными признаками, не всегда вызывают негативное авторское отношение, поскольку граница между сакральным и инфернальным расплывчата. В связи с этой амбивалентностью важно отметить, что непосредственное влияние на мироощущение Булгакова оказала культура Серебряного века с ее нарочитой театральностью, актуализацией игрового, «балаганного» начала (символизм), а также технократическими идеями авангарда (конструктивизм, футуризм) [подробнее: Яблоков 2016а: 33–36].

Кукольная топика явственна в первом булгаковском романе «Белая гвардия» (1924), художественный мир которого, несмотря на драматизм изображаемых событий, отмечен признаками «карнавальности». Показательно, что Город, где происходят события, в течение долгого времени процветал под покровительством «чугунного черного Владимира»⁴ [1: 142], причем благоденствие жителей обеспечивали зловещие электрические машины, «неустанно мотающие свои отчаянные колеса» и «до корня расшатывающие самое основание земли» [1: 82], — взрастившая Турбиных и их друзей идиллия несет черты антиутопии, «механической» цивилизации.

Главным признаком исторической драмы, перед лицом которой оказались герои романа, является резкая остановка заведенного хода жизни, эпохальный перелом — как говорится в очерке «Киев-город» (1924), «легендарные времена оборвались, и внезапно и грозно наступила история» [3: 200]. Но историческая драма имеет пародийный характер: поступательное движение парадоксально сочетается с циклической воспроизводимостью типологически сходных ситуаций — это создает впечатление фатальной «запрограммированности» всего происходящего в мировой истории. Пространство романа предстает «громоздкой шахматной доской»⁵ [1: 89], на которой, в сущности, играется

⁴ Другая металлическая «кукла» в романе, в своем роде антагонистичная статуе Владимира, — «черный Богдан» [1: 300]. При этом, с учетом пушкинских реминисценций, конная статуя Богдана Хмельницкого в «Белой гвардии» выглядит «двойником» петербургского памятника Петру I, а креститель Владимир «претворится» в романе «Мастер и Маргарита» в статую самого Пушкина, изображенного как «металлический», «чугунный человек» [7: 88]. Соответственно, в интертекст булгаковских романов входят пушкинские произведения, где «статуарные» мотивы на первом плане, — прежде всего поэма «Медный всадник» и трагедия «Каменный гость» [классическая работа на эту тему: Якобсон 1997: 145–180].

⁵ Шахматная топика в «Белой гвардии» восходит к роману Л. Н. Толстого «Война и мир» [см.: Толстой 1940: 223], а также к публицистической книге В. Б. Шкловского «Ход коня» (1923) [см.: Яблоков 2015: 534]. Вместе с тем в период работы Булгакова над романом

одна и та же «партия» — хотя политические «партии» меняются: сперва немцы увозят из Города гетмана, «закутанного в марлю» [1: 146], — здесь «кукольность» проявлена в буквальном виде (ср. куколку насекомого); затем Городом овладевают «ряженные» петлюровцы, которые тоже вскоре исчезают; в итоге с северо-востока прибывает на бронепоезде «Пролетарий» новая сила — очередные «серые» [1: 343], внешне подобные тем, какие неоднократно являлись раньше [1: 44, 85]. При этом в финале романа, как и в начале, над Городом стоят звезды Венера и Марс [1: 32, 344–345] — соответственно, идея фиктивности земных перемен еще более явственна.

Таким образом, в «Белой гвардии», как и в ряде других булгаковских произведений, история выглядит неким механизмом, в поле действия которого находятся все обитатели Города. С этой точки зрения основная нравственная коллизия состоит в том, что в «механической» реальности одни персонажи пытаются обрести хотя бы относительную свободу, других устраивает подчиненно-«марионеточное» существование. Примечательно, что главные герои романа живут в двухэтажном доме, напоминающем двухуровневое пространство народного кукольного театра — вертепа [см.: Петровский 2001: 141].

Идея механического круговорота актуальна и в тематически близкой к роману «Белая гвардия» драме «Бег» (1928). Ее заглавие стереотипно ассоциируется с линейным, «векторным» перемещением, но на самом деле мотив «бега» связан скорее с движением по кругу [см.: Смелянский 1989: 186–187]. Существенно, что основное действие происходит в Константинополе («Царьграде», «Новом Риме») — пародийном «центре мира», куда русские беженцы добрались, «достигнув» черноморских проливов и «реализовав» в карикатурном виде геополитический миф Российской империи. Эпицентром художественного

вышел сделанный В. А. Азовым первый русский перевод повести Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье» (стихи в тексте переведены Т. Л. Щепкиной-Куперник) [см.: Кэрролл 1924], где шахматные мотивы занимают центральное место; судя по некоторым признакам, Булгаков был знаком с этим произведением. М. Иванович отметил реминисценции из произведений Кэрролла в романе «Мастер и Маргарита» [см.: Иванович 2004: 43–48], однако в «Белой гвардии» шахматная тема значительно активнее. Показательно, что партия Волаанда и Бегемота, во время которой король сбегает с доски, а офицер переодевается королем [7: 313], выглядит парафразом событий, запечатленных в романе о гражданской войне. Заметим также, что на обложке указанного издания «Алисы в Зазеркалье» изображен котенок за шахматной доской [см.: <http://www.raruss.ru/childrens-books/page-child4/3101-carroll-alice.html>] — как бы прообраз соответствующей сцены в «Мастере и Маргарите».

пространства в «Беге» выступает «необыкновенного вида сооружение, вроде карусели» [4: 338], откуда доносится музыка (внутри находятся три гармониста [4: 342]), так что «вертушка» [4: 381] производит впечатление самоиграющей. Эта «шарманка» управляет людским множеством, но характерно, что и ее хозяин подобен кукле: «Артур выскочил из карусели вверху, как выскакивает Петрушка из-за ширм» [4: 340]. Диалог Артура с Чарнотой, стоящим под «вертушкой», воспроизводит традиционную форму ярмарочного представления — выступление зыывал на раусе (балконе) балагана [см.: Некрылова 1988: 148]. При этом пародийно судьбоносная «черная» фигура «тараканьего царя» [4: 282] Артурки⁶ находится в отношениях антидвойничества с белым Главнокомандующим⁷: они подобны разноцветным шахматным королям, но в сущности сходны. Хлудов саркастически величает Главнокомандующего (в образе которого явственны аллюзии на П. Н. Врангеля) «императором Петром Четвертым» [4: 331], тем самым намекая на его самозванство⁸ и сходство с ярмарочным Петрушкой⁹. Впрочем, Хлудов тут же акцентирует собственную «марионеточность», именуя себя «верным слугой» [4: 331] и подчеркивая пародийное сходство с героем баллады А. К. Толстого «Василий Шибанов»¹⁰. В ответ Главнокомандующий указывает на недопустимо «балаганное» поведение собеседника, называя Хлудова «клоуном» [4: 331].

В порядке отступления отметим сходство образов двух «вертушек»: в драме «Бег» — и в одном из эпизодов романа К. Чапека¹¹ «Фабрика

⁶ Вместе с тем «вертушка» Артурки пародирует «круглый стол» короля Артура; примечательно, что в первоначальном замысле булгаковская пьеса имела заглавие «Рыцари Серафимы».

⁷ В одной из редакций (1928, 1937) персонаж назван Белым Главнокомандующим непосредственно в афише [см.: Булгаков 1990: 250].

⁸ Вспомним, что реальный Петр III даже во взрослом возрасте увлекался игрушками, солдатиками и т. п. [см.: Екатерина 1990: 298].

⁹ Этот мотив уловил К. С. Станиславский — на репетиции «Бега» 13 апреля 1933 г. он говорил о Хлудове: «...перед ним в лице Врангеля балаган и Петрушка» [цит. по: Булгаков 1990: 566].

¹⁰ Отсылая к балладе, Хлудов цитирует переложенное Толстым письмо Андрея Курбского Ивану Грозному: «И аз, иже кровь в непрестанных боях за тя, аки воду, лиях и лиях...» [4: 331]. О главном герое Василии Шибанове в балладе говорится, что он и под пытками остается верен Курбскому — «славит своего господина» [Толстой 1963: 230].

¹¹ Роман Чапека в 1920-х гг. не был переведен на русский язык, однако информацию о творчестве чешского писателя Булгаков мог получить от возвратившегося в 1923 г. в СССР А. Н. Толстого [см.: Минц, Малевич 1958; Никольский 2009: 82–83], работавшего

Абсолюта» (1922), где карусель предстает всеобъемлющим символом. Ее владелец Биндер, используя сверхэкономичный двигатель, в котором наряду с электрической энергией вырабатывается Абсолют — «чистый бог» [Чапек 1975: 24], под воздействием этой эманации превращается в проповедника и выступает перед посетителями, ставшими «прихожанами» его «храма»-карусели; при этом шарманка уподобляется грандиозному органу мироздания:

Карусель кружилась, сверкающая, торжественная и величественная, будто праздник... впечатление создавалось такое, будто, оторвавшись от земли, она мчит в небеса, полыхая позолотой и напевая песню. Но нет, это поет шарманка; вот она звенит женскими голосами, осыпаемыми серебристым дождем звуков арфы... Но кто же творит этот чудесный гимн? Тысячи людей размахивают ветками, небеса разверзаются, и под барабанный бой на землю слетает песнь самого бога [Чапек 1975: 65].

Если у Чапека «музыкальная карусель» воплощает божественное начало (которое, впрочем, по логике романа не приносит людям ничего хорошего, полностью дезорганизуя их жизнь), то в булгаковской драме «вертушка» Артура — явно дьявольский механизм, от которого так или иначе зависят все персонажи, оказываясь участниками исторического «балагана». Показательны соответствующие мотивы: Чарнота поблизости от «вертушки» торгует куклами — «резиновыми чертями... и какими-то прыгающими фигурками» [4: 338], Голубков ходит с шарманкой, и это помогает найти Серафиму [4: 352]. Шарманка своим репертуаром «аккомпанирует» поступкам героев, словно управляя ими: так, перед появлением Голубкова она за сценой «играет „Разлуку“ и потом хрипит какой-то марш», затем вновь звучит «Разлука» [4: 351]; когда Чарнота с Голубковым отправляются в Париж, «шарманка играет марш» [4: 359]. Как отмечено исследователями [см.: Смелянский 1989: 187], «шарманочная» тема обретает в пьесе предельно расширительное зна-

над пьесой «Бунт машин» по мотивам чапековской драмы «RUR» (которая в 1924 г. дважды — в Ленинграде и Праге — вышла на русском языке). Отголоски чапековских сюжетов заметны в ряде произведений Булгакова середины 1920-х — начала 1930-х гг. С автором «RUR» Толстой был знаком лично; в письме к Е. И. Замятину от 14 января 1936 г. он вспоминал: «Хороший город Прага! И чехи — теплые ребята... Сколько я там попил в „Упелецкой Беседе“ — с Кубой, Кочтой, Чапеком!» [Толстой 1989: 251]. Андроидно-куклоидная тема для Толстого была актуальна и в другом аспекте: еще в Берлине он обработал сделанный Н. И. Петровской перевод сказки К. Коллоди «Пиноккио», придав ее герою черты Петрушки; книга вышла в 1924 г. [см.: История 2007: 185–290].

чение: ее механической «музыкой» предстает макаронически многоязычная разногласица Константинополя-«Вавилона» [4: 338–340, 343–346]; сюда подключается и сложный диалог собственно музыкальных тем — от православных молитв [4: 283] до призыва муэдзина [4: 359], от народных песен [4: 298, 344, 374, 380] до опер «Севильский цирюльник» [4: 357] и «Пиковая дама» [4: 305, 360, 367].

Для примера сопоставим двух персонажей «Белой гвардии» и «Бега», отмеченных признаками куклоидности, но вызывающих различное авторское отношение. Первый — муж Елены Турбиной капитан Тальберг, которого Алексей Турбин, подчеркивая механическую безжизненность и беспринципность зятя, характеризует следующим образом: «О, чертова кукла¹², лишенная малейшего понятия о чести! Все, что ни говорит, говорит, как бесструнная балалайка¹³, и это офицер русской военной академии» [1: 80]. Определение «чертова кукла»¹⁴ показывает, что inferнальное начало здесь присутствует не в «высоком», а в пошло-приземленном, бурлескном виде¹⁵. Главное свойство Тальберга — отсутствие убеждений, постоянная мимикрия [1: 54–57]; закономерно, что он, как и «кукла» гетман, отбывает из Города в немецком эшелоне.

В отличие от Тальберга, Чарнота в «Беге» — персонаж отнюдь не «бездушный» и явно симпатичный, поэтому в его случае кукольные мотивы сочетаются с подлинным драматизмом. Применительно к Чарноте коллизия кукольности актуализируется по двум линиям:

¹² В том же эпизоде Турбин читает роман «Бесы», центральный герой которого явно наделен куклоидными признаками — ср. впечатление Варвары Петровны от вида спящего Ставрогина: «Ее как бы поразило, что он так скоро заснул и что может так спать, так прямо сидя и так неподвижно; даже дыхания почти нельзя было заметить. Лицо было бледное и суровое, но совсем как бы застывшее, недвижимое; брови немного сдвинуты и нахмурены; решительно он походил на бездушную восковую фигуру» [Достоевский 1974: 182].

¹³ Бесструнная балалайка — болтун, пустой человек [Михельсон 1912: 31].

¹⁴ «Чертова кукла» — название газеты, которая фигурирует в предыдущем эпизоде романа [1: 65]; ее прообразом была издававшаяся в Киеве в 1918 г. группой сатириков пародийная газета «Чертова перечница». Отметим также, что «Чертова кукла» — заглавие романа (1911) З. Н. Гиппиус и название одной из его глав (двадцатой).

¹⁵ Данное словосочетание возникнет в булгаковской комедии «Иван Васильевич» (1935), где Тимофеев, доведенный до иступления соседями, мешающими ему работать, восклицает: «Этот дом населен чертовыми куклами!» [6: 134]. Звучащая здесь же по радио «утренняя лекция свиновода» [6: 131, 145], с учетом евангельских ассоциаций [Мф. 8:31 32], иносказательно указывает на «бесноватых» жильцов: свиньи-бесы — те же «чертовы куклы».

через тему карточной игры и топику народного кукольного театра. Фамилия персонажа (*польск.* *czapny* — черный) вызывает inferнальные ассоциации, тем более что Чарнота именует себя «краповым чертом» [4: 291]. При этом слово «краповый» имеет значение ярко-алый [см.: Даль 1903–1909-2: 475] (ср. цвет гусарских мундиров), а поскольку Чарнота — заядлый картежник, закономерна и связь со словом «крап»¹⁶ — обратная сторона (рубашка) карты¹⁷, которое содержит сему пестроты¹⁸, сочетания контрастных противоположностей. «Красно-черный» черт — карточный джокер¹⁹, inferнальный шут, Арлекин. Персонажи подобного типа встречаются у Булгакова неоднократно: наряду с Чарнотой таковы, например, Аметистов в комедии «Зойкина квартира» (1926) и Коровьев-Фагот в романе «Мастер и Маргарита» (1938). Джокер — сильнейшая карта в колоде, и обыграть Чарноту не может никто; вспомним Сон седьмой — кульминационный эпизод игры с Корзухиным [4: 365–369], которому после катастрофического проигрыша Люська объясняет, что его соперник непобедим: «Ты сел играть с генералом Чарнотой? <...> Знаешь ли ты, как он играет?» [4: 372]. Недаром столь важное значение в «Беге» имеют реминисценции из «Пиковой дамы».

Характерно, что и Тальберг в «Белой гвардии» ассоциируется с карточной темой: у него есть черты сходства с оперным Германом — оставленная мужем Елена уподоблена обманутой «Лизе „Пиковой дамы“» [1: 78]. Однако Тальбергу азарт не свойствен; применительно к нему скорее актуальна характеристика из пушкинской повести: «Германн немец: он расчетлив, вот и все!» [Пушкин 1994–1996-8/1: 227]. Впрочем, «расчет» не поспевает за политическими обстоятельствами:

¹⁶ Этимологически оно не родственно слову «краповый» в цветовом значении [см.: Фасмер 1986: 366].

¹⁷ Характерно, что соперник Чарноты по картам носит фамилию Крапчиков [4: 288], а фамилия повешенного по приказу Хлудова и являющегося ему в видениях вестового (вестника-«ангела») — Крапилин.

¹⁸ Крап — пятна, рябь, брызги [Даль 1903–1909-2: 508]; ср. «в крапинку». Вместе с тем *фр.* *сгарс* — игральные кости.

¹⁹ Возвращаясь к реминисценциям из произведений Кэрролла, отметим, что в 1923 г. вышел сделанный А. Д'Актилем (псевдоним А. А. Френкеля) перевод «Алисы в Стране чудес» [см.: Кэрролл 1923]; часть обитателей этой страны — ожившие игральные карты. Характерно, что в романе «Мастер и Маргарита» Воланд сравнивает генеалогию по непредсказуемости с карточной игрой (а людей соответственно с картами): «Как причудливо тасуется колода!» [7: 309].

Тальбергу было бы хорошо, если бы все шло прямо, по одной определенной линии, но события в это время в Городе не шли по прямой, они проделывали причудливые зигзаги, и тщетно Сергей Иванович старался угадать, что будет [1: 56].

«Механической» реакции на события недостаточно, а «живого» отношения к ним (за исключением инстинкта самосохранения) у Тальберга нет и быть не может.

Между тем в «Беге» куклоидность персонажей проистекает из противоположной предпосылки. Силой, превращающей людей в марионеток, выступает азарт²⁰ — состояние, в котором «витальность» воплощена в предельной степени (*фр.* *hasard* — случай, судьба, риск); азарт — ощущение «родственности» року, но вовлеченный в него человек лишается свободы выбора и движется к непредсказуемым последствиям²¹. Белый Крым пал из-за того, что генерал Крапчиков, забыв об осторожности, увлекся преферансом [4: 288] и красные, совершив стремительный рейд, зашли ему в тыл. Страсти к игре подвержен и вполне, казалось бы, бездушный Корзухин — Чарнота с удовлетворением констатирует: «Э, Парамоша, ты азартный! Вот она где, твоя слабая струна!» [4: 359]. Однако та же слабость в полной мере присуща самому Чарноте; и неслучайно в его фамилии анаграммирована кличка известнейшего на «бегах» таракана-фаворита Янычара. «Непобедимый» и разбогатевший после выигрыша Чарнота становится рабом «вертушки» — парадоксально теряет свободу, словно навеки приобщаясь к тараканьим бегам²²: «Здравствуй вновь, тараканий царь Артур!

²⁰ Мотив тараканьих бегов возник в булгаковской пьесе под влиянием сборника А. Т. Аверченко «Записки Простодушного» (1921) — прежде всего рассказа «Лотто-тамбола», где имеется развернутый, хотя и комичный, пассаж о неизбывности азарта, риска, о вечном стремлении испытать судьбу [см.: Аверченко 2014: 345].

²¹ Интересно, что еще до начала работы над «Бегом» связь «тараканьих» мотивов и образа «вертушки» была реализована в булгаковском рассказе «Таракан» (1925). Здесь «насекомое» прозвище принадлежит главному герою, который, поддавшись соблазну, «невольно» проигрывает общественные деньги в кустарную рулетку на рынке. Поняв, что хозяин рулетки — мошенник, Таракан убивает его сообщника ножом, который оказался у него как бы по дьявольскому наущению: «Я неожиданно человека зарезал вследствие покупки финского ножа» [1: 509].

²² В одном из вариантов (1937) финала Чарнота называет себя «чертом собачьим» [Булгаков 1990: 481]. В таком именовании «соединены» два персонажа народного кукольного театра — Черт и Собака, которые в состоянии победить Петрушку и унести его в ад. Однако в булгаковской пьесе «Петрушка»-Артур оказывается сильнее.

Ахнешь ты сейчас, когда явится перед тобой во всей парижской славе рядовой — генерал Чарнота!» [4: 381]. Недаром Чарнота сравнивает себя с Вечным Жидом и Летучим Голландцем [4: 381]: оба этих мифа повествуют о самоцельном движении — в контексте пьесы с ним сопоставлен потешный бег тараканов. Двойничество человека и насекомого обретает воплощение в духе рассказа Ф. Кафки: попытка силы в качестве «повелителя» (продавца) кукол, Чарнота переходит в вечное подчинение к «вертушке» и «тараканьему царю». Хлудов же, в отличие от Чарноты, высвобождается из-под власти круговорота — и если даже погибает, то по собственной воле²³, как свободный человек.

Возвращаясь к шарманочной теме, отметим, что образ «механической» музыки актуален и в более ранней булгаковской пьесе — комедии «Зойкина квартира». Показательна ремарка, открывающая первое действие:

За окнами двор громадного дома играет как страшная музыкальная табакерка:

Шаляпин поет в граммофоне: «На земле весь род людской...»

Голо са: «Покупаем примуса!»

Шаляпин: «Чтит один кумир священный...»

Голо са: «Точим ножницы, ножи!»

Шаляпин: «В умилении сердечном, прославляя истукан...»

Голо са: «Паяем самовары!»

«„Вечерняя Москва“ — газета!»

Трамвай гудит, гудки. Гармоника играет веселую польку [4: 99].

«Музыкальная табакерка» — инфернальный (ср. фразеологизм «как черт из табакерки»²⁴) музыкальный автомат, травестия «гармонии сфер», «мировой музыки»²⁵. Сравним еще более ранний булгаков-

²³ В первой редакции «Бега» Хлудов в итоге отправляется в Советскую Россию; по мнению Чарноты, — на верную смерть [4: 379]. В поздней редакции Хлудов кончает жизнь самоубийством, выстрелив перед этим несколько раз в сторону «вертушки» [см.: Булгаков 1990: 295].

²⁴ Вспомним также сказку В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке» (1834) о населенном механическими существами городке Динь-динь, побывав в котором мальчик Миша (ср. имя самого Булгакова) не сумел, однако, разрешить главный вопрос: «...отчего музыка в табакерке играет» [Одоевский 1993: 135].

²⁵ В литературе начала XX в. данный мотив наглядно реализован, например, в пьесе Л. Н. Андреева «Анатэма» (1909) [подробнее: Яблоков 2014: 664–667].

ский текст — повесть «Дьяволиада»²⁶ (1923), где звуки песни «Шумел, гремел пожар московский...» колдовски трансформируют реальность. Случайно включенный механический орган выступает в роли машины времени, возвращая персонажей к прежним «ипостасям»: швейцар советского учреждения принимает облик старорежимного официанта, а чиновник Кальсонер предстает в виде Наполеона [2: 31].

Открывающая «Зойкину квартиру» «механическая» музыка — тоже знак «недостоверного» бытия, сущность которого едва ли постижима. Комедия интерпретируется преимущественно как остросюжетная бытовая сатира, однако символические детали придают сюжету куда более широкий смысл. Булгаков выбрал для героини имя с максимально богатыми коннотациями: Зоя означает «жизнь» и является древнегреческой калькой библейского имени Ева (*евр.* Хава). Поэтому словосочетание «Зойкина квартира» каламбурно расшифровывается как «вместилище жизни» — иначе говоря, просто мир. Такой образ поддерживается многофункциональностью единого сценического пространства: жилые — швейная мастерская — ателье мод — публичный дом (последний фразеологизм каламбурно реализует значение всеобщности) слиты в «карнавальном» единстве²⁷. В заглавии комедии акцентировано имя владелицы, но на самом деле квартира «принадлежит» всем²⁸ и выступает центром мирового пространства, причем не только «по горизонтали», объединяя Запад и Восток (одни обитатели стремятся в Париж, другие в Шанхай), но и по «вертикали», представляя своеобразным «окном на тот свет», через которое «проникают» соответствующие персонажи.

²⁶ Заглавие заставляет вспомнить стихотворение В. В. Маяковского «Бюрократиада» (1922), в котором бюрократическая машина изображена в «материализованном» облике: «Черт / сын его / или евоный брат, / расшутившийся сверх всяких мер, / раздул машину в миллиарды крат / и расставил по всей РСФСР» [Маяковский 1957: 20]. Ср. также замечание Маяковского в «Парижских очерках» (1923): «...усовершенствованная пианола все более вытесняет на мировом рынке музыканта и рояль» [Маяковский 1957: 228].

²⁷ «Карнавальные» коннотации актуализированы в отчестве Зои: Денисовна — «Дионисовна» [Золотоносов 1999: 379]. Одна из функций карнавала состоит «в высвобождении темного, стихийного, „дионисийского начала“» [Гаспаров 1994: 21]; связанное с булгаковской героиней пространство предстает как «оргастический» по форме, но безжизненный по сути (ибо смысл существования составляют деньги) «карнавальный» хронотоп.

²⁸ Характерно заявление Херувима при споре с Газолином: «Это моя квартира Зойкина, моя!» [4: 161].

Так, явным агентом потустороннего мира выглядит Херувим — пришелец из Поднебесной, носящий «сакральное» прозвище, но при этом разукрашенный «драконами и змеями» [4: 111] и манипулирующий людьми, точно куклами, вводя их с помощью наркотика в измененное состояние сознания. Именно роковое влияние Херувима приводит предприятие Зои к гибели; к этому персонажу в полной мере относятся куплеты Мефистофеля о «правящем бал» сатане. Кроме того, в квартире функционируют Мифическая личность [4: 102–103] и Мертвое тело Ивана Васильевича [4: 98], а одним из активнейших действующих лиц является «расстрелянный» [4: 117] Аметистов. Последний, воплощая, подобно Чарноте, тип «джокера-Арлекина»²⁹, в качестве администратора «дирижирует» происходящим. Характерно, что фамилия «тапера», Обольянинов, ассоциируется с глаголом «оболванить»; одно из значений слова «болван» — кукла³⁰. При этом Закройщица и Швея, восседающие в «волнах материи» [4: 126], подобны античным богиням; ремарка «Швея трещит на машине» [4: 126] напоминает заключительный фрагмент фельетона «Похождения Чичикова» (1922): «И вот тут... вынырнул, как некий бог на машине, я» [3: 97], — а также название финальной главы повести «Роковые яйца» (1924) «Морозный бог на машине» [2: 143]. Булгаков пародирует античную формулу «*deus ex machina*» — соответственно «машина» швеи имеет сакральные коннотации. В то же время именованная клиенток — «Очень ответственная Агнесса Ферापонтовна», «1-я безответственная дама», «2-я безответственная дама», «3-я безответственная дама» [4: 98] — создают впечатление кукольной «серийности». Такими же «мультиплицированными» существами предстают близнецы Кальсонеры в повести «Дьяволиада» и эпизодические персонажи пьесы «Адам и Ева» — чекисты, представляющиеся двоюродными братьями: Туллер 1-й и Туллер 2-й [6: 24].

Важно отметить, что в «Зойкиной квартире» андроидно-куклоидная топика «запрограммирована» в сюжетобразующем синтезе ателье мод и борделя: в обоих вариантах интерес представляет тело как таковое —

²⁹ Аметистов — страстный картежник и очень сильный игрок [4: 119–120], однако карточная тема присутствует в комедии в «негативном» виде: игра специально и категорически (хотя без объяснения причин) запрещена Зоей [4: 121].

³⁰ Ср. также карточное значение слова «болван» — мнимый, отсутствующий партнер, с которым играют как с реальным. Это корреспондирует с определением «бывший граф», которое Обольянинов, по его словам, получил от явившегося к нему некоего «длинного бездельника» [4: 112–113].

в качестве «ходячей вешалки» либо сексуального объекта. Характерна ремарка при описании мастерской: «Манекены, похожие на дам, дамы, похожие на манекенов» [4: 126]. Столь же показателен эпизод вечеринки, когда Мертвое тело танцует с манекеном, спьяну приняв его за женщину и восхищаясь стройностью «партнерши» [4: 171].

В этом контексте особый интерес представляет эпизод убийства Гуся, поскольку здесь реминисценции из произведений А. С. Пушкина³¹ актуализируют коллизию живого и неживого, воплощенную через образ статуи (вспомним статью Р. О. Якобсона). В последнем монологе Гуся очевидно нагнетание пушкинских аллюзий, подчеркивающих идею финала жизни. Фраза «Всего ты, Борис, достиг, чего можно» [4: 183] — прямая отсылка к монологу Бориса Годунова «Достиг я высшей власти» [Пушкин 1994–1996-7: 25], а слова Гуся, что он «лежит, как труп в пустыне» [4: 183], — цитата из «Пророка»: «Как труп в пустыне я лежал»³² [Пушкин 1994–1996-3/1: 30]. Однако в контексте кукольной темы важнее топика «Каменного гостя». Прозвучавшие ранее слова Аллы: «С тех пор, как умер мой муж, у меня никого нет» [4: 138], — воспроизводят реплику донны Анны (недаром имена героинь фонетически сходны): «Я никого не вижу с той поры, / Как овдовела...» [Пушкин 1994–1996-7: 158]. Но если донна Анна говорила правду, то булгаковская героиня солгала Зое: на самом деле Алла — любовница Гуся (при этом у нее «в Париже любимый человек» [4: 140]). Поэтому Зоя допускает фатальную ошибку. В придуманной ею комбинации Гусю

³¹ Пушкинский подтекст вводится с начала комедии звучащим где-то в отдалении романсом «Не пой, красавица, при мне...» [Пушкин 1994–1996-3/1: 109]; при этом акцентируется фраза «напоминают мне оне» [4: 106–107], которую затем на разные лады повторяет Обольянинов [4: 106, 110, 113], — она становится символом недостоверного знания и «фиктивной» реальности. Вместе с тем мотив «другой жизни и берега дальнего» [4: 106] представляет собой «обратную» аллюзию к блоковской «Незнакомке»: «И вижу берег очарованный / И очарованную даль» [Блок 1997: 123]. Характерно, что Зоя дарит Алле платье излюбленного А. А. Блоком цвета — сиреневое [4: 137, 140], именно в нем та фигурирует в последней сцене [4: 178]. Вся связанная с Аллой скандальная линия представляет собой опошленный вариант блоковской коллизии «нездешней» вестницы / «земной» проститутки; притом в «Зойкиной квартире» травестируется лозунг непознаваемости мира «in vino veritas» [Блок 1997: 123].

³² Заметим, что, как и в пушкинском стихотворении, причиной смерти героя оказывается встреча с представителем ближайшей к Пресвятой Троице небесной иерархии — правда, не с «шестикрылым серафимом», а с Херувимом, который при этом охарактеризован как «бандит» [4: 109], и смерть с ним связана не метафорическая, а реальная. Впрочем, в том и другом случае контакт с «потусторонним» миром приводит героя к сущностному переждению (преображение в пророка / превращение в статую).

уготована абсурдная роль любовника в одно и то же время «старого» и «нового»: Алле надлежит утешить Гуся — отвлечь его от прежней любовницы, то есть Алла призвана «заменить» сама себя и «изменить» Гусю с ним самим. Таким образом, в проекции «Каменного гостя» Гусь, «подменяя» прежнего возлюбленного, должен выступить в функции «Дона Гуана» — недаром Зоя констатирует «неотразимость» клиента: «...кто же с тобой, Гусем, может тягаться!» [4: 175]. Однако злая ирония состоит в том, что определяющим фактором интереса женщин здесь является меркантильный расчет. В итоге невозможная конструкция рушится, и убитый Гусь остается «Командором», превращаясь буквально в «статую», безжизненную куклу.

В драме «Кабала святош» (1929) мотивы «многослойной» игры закономерны уже в силу основной темы актерства, реализованной через структуру «театр в театре». Не требуют разъяснений важная в пьесе оппозиция художник vs государство и связанная с ней коллизия «марионеточности» — сравним самохарактеристику Мольера в его стихотворном экспромте перед Людовиком: «...Я — комедиант, — ничтожная роль» [5: 9]. В связи с противостоянием актера и самодержавного «левиафана»³³ обратим внимание лишь на один мотив: причина постигших Мольера несчастий исходит буквально «из машины» — правда, ненастоящей. Во время допроса Муаррон признается:

Несколько лет тому назад я, мальчишкой, сидел в клавишине у Шарлатана. <...> Это такой фокус, будто бы самоиграющий клавишник. <...> И... ночью слышал, как голос сказал, что господин де Мольер... женился не на сестре... Мадлены Бежар... а на ее дочери... [5: 38].

Арманда говорит Муаррону, что Мольер его «вытащил... за грязное ухо из клавишина» — и Муаррон поправляет: «Не за ухо, а за не менее грязные ноги» [5: 32]. Фигурально говоря, Муаррон «ногами вперед» «рождается» из музыкального ящика, причем за несколько минут перед этим Мадлена скажет Лагранжу о беременности Арманды и тот «запишет» роковую новость, поставив в книге черный крест [5: 21–22]; впоследствии Муаррон будет звать Арманду «маменькой», «мамой» [5: 31–33], хотя это не помешает соблазнить ее.

³³ Кстати, книга Т. Гоббса была опубликована за 13 лет до создания мольеровского «Тартюфа» — комедии, вокруг которой в «Кабале святош» разыгрываются основные страсти.

Музыкальный инструмент Шарлатана — псевдомеханизм, из которого вышла на свет фальшивая «сердцевина». Однако, поскольку клавишин все же не был машиной, Муаррон не «абсолютная» кукла, а куклоид, в котором человеческое и механическое гротескно слиты. Неудивительно, что по-актерски он столь же талантлив, как Мольер (хотя их способность к перевоплощению обусловлена неодинаковыми факторами). При этом Муаррон — приемный сын Мольера, его сексуальный соперник, вызвавший отца на дуэль [5: 34], и предатель-доносчик, затем — переживший раскаяние «блудный сын / Иуда» [5: 55], а в финале — защитник Мольера от Одноглазого [5: 66–67].

Основа образа Муаррона — метафорический синтез «естественного» и «искусственного». Но среди булгаковских персонажей 1920-х гг. встречаются и буквальные «киборги», то есть живые существа, ставшие отчасти механическими. Так, в повести «Роковые яйца» читаем:

...Послышалось за дверью странное мерное скрипенье машины, кованое постукивание в пол, и в кабинете появился необычайной толщины человек, одетый в блузу и штаны, сшитые из одеяльного драпа. Левая его, механическая, нога щелкала и громыхала... <...> Он по-военному поклонился профессору и выпрямился, отчего его нога пружинно щелкнула [2: 73].

Позже толстяк будет назван «механическим человеком»³⁴ [2: 76], «механическим шаром»³⁵ [2: 80]. Сходный персонаж является в «Собачьем сердце» — вспомним одного из профессорских пациентов, чьим видом Шарик до того поражен, что у него «от интереса... даже прошла тошнота»:

На голове у фрукта росли совершенно зеленые волосы, а на затылке они отливали ржавым табачным цветом. Морщины расплзались по лицу у фрукта, но цвет лица был розовый, как у младенца. Левая нога не сгибалась, ее приходилось волочить по полу, зато правая прыгала, как у детского щелкуна [2: 163].

³⁴ Возможно, отсылка к сатирическому рассказу Эдгара По «Человек, которого изрубили в куски» (1839): его главный герой генерал Джон А. Б. В. Смит — красавец-мужчина, почти целиком состоящий из протезов [см.: По 1970: 178, 184–185].

³⁵ В повести «Дьяволиада» близки к типу «механического шара» братья Кальсонеры — их лысые головы блестят так, что в них, «не угасая, горели электрические лампочки» [2: 13]. Ср. в финале явление одного из близнецов в гротескно-куклоидном виде: «...грозно выкатился на роликах страшный бритый Кальсонер со старинным мушкетером в руках» [2: 50].

Для видового определения использован — разумеется, в пародийном смысле — «ботанический» термин³⁶ (разноцветность тоже может восприниматься как «флоральный» признак), однако неестественный способ передвижения роднит «фрукта» с «механическим человеком» из «Роковых яиц»; характерна и отсылка к гофмановскому Щелкунчику — правда, в отличие от него пациент Преображенского не совершает ничего героического (разве что проявляет не соответствующую возрасту сексуальную активность).

Номинация главного героя «Собачьего сердца» показывает, что в видовом отношении он тоже балансирует не только между животным и человеческим, но также между органическим и механическим. Недаром наряду с «наследственной» — собачьей по происхождению³⁷ и человеческой по виду — фамилией Шариков³⁸ новоявленный субъект выбрал себе «машинное» имя Полиграф³⁹ Полиграфович. Причем, поскольку имя удвоено (вероятно, по примеру одного из «отцов» — Филиппа Филипповича), оно в соответствии с русской ономастикой должно свидетельствовать о том, что герой (знающий свое реальное происхождение) объявляет себя не просто «машиной», но и «сыном машины»⁴⁰. Для этого есть некоторые основания: фамилия «донора» (а на самом деле двойника-«копии») Шарикова — Чугункин — ассоциируется с «чугункой»: это старое название железной дороги, наряду со словами «машина» [Даль 1903–1909-2: 806] или «железянка» [Даль 1903–1909-4: 1369].

³⁶ Просторечное «фрукт» (неприятный, нахальный субъект) вместе с тем отсылает к *лат.* fructus — «плод», шутивно обозначая «изделие», созданное Преображенским.

³⁷ Кстати, вспоминая самохарактеристику Чарноты «черт собачий», можем сказать, что в повести «Собачье сердце» она фактически «реализована»: Шариков — «потомок» собаки, и с ним связаны инфернальные коннотации — например, Зина называет Шарикова «проклятым чертом» [2: 220].

³⁸ По мнению самого Шарика, кличка неадекватна по внутренней форме, поскольку не соответствует его экстерьеру [2: 151, 153]. При этом она «роднит» пса с «механическим шаром».

³⁹ Существовавший в 1920-х гг. московский трест «Полиграф» снабжал полиграфические предприятия оборудованием и материалами.

⁴⁰ Интересно, что, как явствует из репертуарного анонса в журнале «Зрелища» (1924. № 78. С. 20), в московском ресторане «Бар», про который упоминает Шарик [2: 148], незадолго до создания «Собачьего сердца» шло представление «Веселое кабаре: злободневная шарманка. Человек-машина» (к сожалению, о его содержании ничего неизвестно).

В связи с важным в булгаковском художественном мире типом врача-демиурга подчеркнем, что он имеет непосредственное отношение к кукольной теме. В отличие от «кукловодов», которые сами не создают куклоидов, а лишь используют соответствующие качества людей (характерный пример — «сеанс черной магии» в романе «Мастер и Маргарита»), хирург способен в буквальном смысле манипулировать с живыми телами, физически производя «органически-механические» гибриды, поэтому его действия ассоциируются с ремеслом мастера-кукольника⁴¹.

Ряд примеров такого рода находим в «Записках юного врача». Так, в рассказе «Полотенце с петухом» (1926) герой, едва прибывший к месту службы в больницу, должен ампутировать, «отнять» ногу у первой пациентки; единственное средство к ее спасению состоит в обращении с плотью как с неодушевленным объектом, причем результатом должно стать «изуродование» девушки (характерно, что изначально подчеркнута ее «редкостная красота» [2: 275]). На юного (в прямом и переносном смысле) врача ощущение «механической» власти над человеческим телом производит шокирующее впечатление, однако такая власть является необходимой предпосылкой личностной и профессиональной «инициации». Пройдя ее и перестав быть «юным», герой в финале рассказа объясняет девушке, что в Москве ей «устроят протез, искусственную ногу» [2: 280].

В рассказе «Стальное горло» (1925) Юному врачу приходится иметь дело с «сакрально-инфернальным» существом (ср. Херувима в комедии «Зойкина квартира»). «Кукольная» внешность больной девочки актуализирует в ней объект (или субъект) дьявольского соблазна. Охвативший мир хаос (вьюжная стихия) явлен герою в виде прекрасного ребенка: «Только на конфетных коробках рисуют таких детей — волосы сами от природы вьются в крупные кольца цвета спелой ржи. Глаза синие, громаднейшие, щеки кукольные. Ангелов так рисовали» [2: 296]. Сделанную Юным врачом операцию трахеотомии крестьяне интерпретируют как замену живой гортани девочки на стальную; такая точка зрения выглядит «некультурной» — однако с учетом куклоидных мотивов не кажется столь уж фантастической [подробнее: Яблоков 2016б: 237–253].

⁴¹ Подобный комплекс мотивов воплощен, например, в сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина «Игрушечного дела людишки» (1879) [см.: Салтыков-Щедрин 1974: 89–116].

Следует подчеркнуть, что, будучи актуализирована во «врачебном» контексте, кукольная тема практически лишается сатирических коннотаций. Этим «Записки юного врача» отличаются от подавляющего большинства булгаковских произведений, в которых доминирование «кукольного» (то есть снижение степени «человечности») выглядит морально негативным признаком. Однако, безотносительно к аксиологическим аспектам, куклоидность персонажей Булгакова является важным показателем онтологической амбивалентности художественного мира, пребывающего в вечно «катастрофическом», принципиально «переломном» состоянии.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверченко 2014 — *Аверченко А. Т.* Собр. соч.: В 13 т. М., 2014. Т. 12.
- Блок 1997 — *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2.
- Булгаков 1990 — *Булгаков М. А.* Пьесы 1920-х годов. СПб., 1990.
- Булгаков 2007–2011 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 2007–2011.
- Гаспаров 1994 — *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994.
- Даль 1903–1909 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. [В 4 т.] СПб.; М., 1903–1909.
- Достоевский 1974 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10.
- Екатерина 1990 — *Екатерина II.* Соч. М., 1990.
- Ермолинский 1990 — *Ермолинский С. А.* Из записок разных лет; Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. М., 1990.
- Золотоносов 1999 — *Золотоносов М. Н.* Слово и тело: Сексуальные аспекты универсалии, интерпретации русского культурного контекста XIX–XX веков. М., 1999.
- История 2007 — *История деревянного человечка.* М., 2007.
- Йованович 2004 — *Йованович М.* Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004.
- Кэрролл 1923 — *Carroll L.* Алиса в Стране чудес. М.; Пг., 1923.
- Кэрролл 1924 — *Карролл Л.* Алиса в Зазеркалье. М.; Пг., 1924.
- Маяковский 1957 — *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 4.
- Минц, Малевич 1958 — *Минц З. Г., Малевич О. М. К.* Чапек и А. Н. Толстой // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1958. Т. 65.
- Михельсон 1912 — *Михельсон М. И.* Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. СПб., 1912.
- Некрылова 1988 — *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII — начало XX века. 2-е изд. Л., 1988.
- Никольский 2009 — *Никольский С. В.* Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова: поэтика скрытых мотивов. 2-е изд. М., 2009.

- Одоевский 1993 — *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки; Сказки дедушки Ириней. М., 1993.
- Петровский 2001 — *Петровский М. С.* Мастер и Город. Киев, 2001.
- По 1970 — *По Э. А.* Полн. собр. рассказов. М., 1970.
- Пушкин 1994–1996 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1994–1996.
- Салтыков-Щедрин 1974 — *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1974. Т. 16. Кн. 1.
- Смелянский 1989 — *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. 2-е изд. М., 1989.
- Толстой 1940 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1940. Т. 11.
- Толстой 1963 — *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Т. 1.
- Толстой 1989 — Переписка А. Н. Толстого: В 2 т. М., 1989. Т. 2.
- Фасмер 1986 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. М., 1986. Т. 2.
- Чапек 1975 — *Чапек К.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 2.
- Яблоков 2014 — *Яблоков Е. А.* Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. СПб., 2014.
- Яблоков 2015 — *Яблоков Е. А.* Примечания // Булгаков М. А. Белая гвардия. М., 2015.
- Яблоков 2016а — *Яблоков Е. А.* В зарослях пустоцвета // Живые куклы. М., 2016.
- Яблоков 2016б — *Яблоков Е. А.* «Воет в трубе, истинный Бог, как дитя...»: Мифопоэтика рассказа М. А. Булгакова «Стальное горло» // Славянский альманах. 2016. № 1–2.
- Яacobсон 1997 — *Яacobсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

АННОТАЦИИ

И. З. Белобровцева

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: роль пространства

Irina Belobrovtsseva

Mikhail Bulgakov's novel "The Master and Margarita": the role of space

Ключевые слова: «Мастер и Маргарита», специальная структура, бинарные vs тернарные оппозиции.

Keywords: "The Master and Margarita", Mikhail Bulgakov, spatial structure, binary vs ternary oppositions.

Пространственная структура романа «Мастер и Маргарита» исследуется на основе важной для Булгакова оппозиции «верх — низ». Наряду с ее традиционным использованием роман пронизан травестированием ценностного характера этих пространственных категорий, вплоть до их уравнивания.

The spatial structure of Bulgakov's novel "The Master and Margarita" is analyzed on the basis of important for the writer top — bottom opposition. Alongside with the traditional use of these spatial categories the novel is permeated with travesty of their axiological nature up to the point of their equalizing.

Е. С. Вучкович

Авторская трансформация фразеологизмов как средство создания комического эффекта в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и ее отражение в сербских переводах

Ekaterina Vuchkovich

The author's transformation of the phraseological units as a mean of creating comic effect and its reproduction in translation (on the material of "Heart of a Dog" by M. Bulgakov and its translations into Serbian)

Ключевые слова: преобразованные фразеологизмы, средства создания комического, идиостиль, способы перевода.

Keywords: modified phraseological units, means of creating comic effect, idiostyle, methods of translation.

Статья посвящена авторским преобразованиям фразеологизмов, создающим комический эффект в повести «Собачье сердце», выявлению их функции в тексте, а также анализу приемов перевода преобразованных фразеологизмов на сербский язык.

The article is devoted to the author's transformations of idioms, that create a comic effect in the novel "Heart of a Dog" by M. Bulgakov, to identification and analysis of their functions in the text, as well as methods of translation of modified phraseological units into Serbian.

И. А. Герчикова

Михаил Булгаков на чешской сцене

Irina Gerchikova

Mikhail Bulgakov on the Czech stage

Ключевые слова: М. А. Булгаков, инсценировка, чешская сцена, переводчик, режиссер, Федотов, Моравкова.

Keywords: Mikhail Bulgakov, performance play, Czech stage, translator, theatrical director, Fedotov, Moravkova.

Имя Булгакова стало известно в Чехии в 1927 г. В статье анализируются многочисленные инсценировки его произведений с 1930-х гг. до наших дней. Постановки не всегда оказывались успешными и однозначно принятыми, но с уверенностью можно сказать, что произведения писателя, в первую очередь роман «Мастер и Маргарита», вышедший в чешском переводе в 1969 г., совершили триумфальное шествие по стране.

For the first time the name of M. Bulgakov appeared in the Czech Republic in 1927. Since then the large number of plays based on his works, analyzed in the article, were staged in the period from the 1930th up to nowadays. Performances were not always successful, not always did they get unambiguous reaction; nevertheless, there is no doubt, that Bulgakov's works, first of all the "The Master and Margarita" Czech translation of which was published in 1969, marched in its "triumphal procession" across the country.

Ю. П. Гусев

Воланд в Будапеште

Yury Gusev

Woland in Budapest

Ключевые слова: Воланд, прототип, Бартини, сатира, А. и Б. Стругацкие, «прогрессор».

Keywords: Woland, prototype, Bartini, satire, Strugatsky brothers, "progressor".

В статье рассматривается любопытная, хотя и недоказанная, гипотеза о прототипе Воланда — советском авиаконструкторе Р. Бартини. Автор стремится определить, является ли Воланд воплощением дьявольского начала, проводит сравнительный анализ двух образов — Воланда и «прогрессора» у братьев Стругацких.

The article presents a curious, although not proven hypothesis on R. Bartini (Soviet aircraft designer) being a prototype of Woland. It also contains reflections on what Woland is, whether he is an embodiment of malign forces and evil inclination, as well as comparison of Woland and the image of “progressor” introduced by the Strugatsky brothers.

А. П. Дьяченко

**Булгаковский цикл художника Павла Оринянского
(искусствоведческий взгляд)**

Andrey Dyachenko

The Bulgakov Cycle by the book designer and artist Pavel Orinyansky

Ключевые слова: книжная иллюстрация, графический цикл, стилизация, ар-нуво, ар-деко, культурный код, философия повседневности.

Keywords: book illustration, graphic cycle, stylization, Art Deco, Art Nouveau, cultural code, philosophy of everyday life.

В статье анализируется графический цикл П. Оринянского, посвященный роману «Мастер и Маргарита». Анализируются оригинальные стилистические приемы, успешно использованные Оринянским, проводится сравнение данной серии иллюстраций с другими графическими циклами на ту же тему.

The article contains analysis of the cycle of graphic works created by the artist Pavel Orinyansky, which are dedicated to M. Bulgakov’s novel “The Master and Margarita”. Unique stylistic devices successfully used by Orinyansky are analyzed and comparison is drawn between the present series of illustrations and other graphic works illustrating the same novel.

А. Ибришимович-Шабич

Произведения Михаила Булгакова на сценах сараевских театров

Adijata Ibršimović-Šabić

The Works of Mikhail Bulgakov in Sarajevo’s Theatres

Ключевые слова: театральная и литературная рецепция, сараевские театры, М. А. Булгаков, «Собачье сердце», «Мертвые души».

Keywords: theatrical and literary reception, Sarajevo theatres, Mikhail Bulgakov, “Heart of a Dog”, “Dead Souls”.

Настоящая статья касается исследования рецепции творчества Булгакова — постановок его произведений в сараевских театрах. Анализ сохранившихся в архивах отзывов о спектаклях «Собачье сердце» и «Мертвые души» показывает, насколько хорошо сараевская критика была знакома с творчеством Булгакова.

This article discusses the topics of reception of Bulgakov's works in Sarajevo theatres. When comparing the archived responses regarding the plays *Heart of a Dog* and *Dead Souls*, we can notice how well-versed Sarajevo's critics were when it came to Bulgakov's works and poetics in general.

Е. А. Иваньшина

**Между живыми и мертвыми:
о генеративных узлах, граничной семантике и обрядах перехода
в творчестве М. А. Булгакова**

Elena Ivanshina

**Between the living and the dead:
on generative nodes, boundary semantics and rites of transition
in the M. Bulgakov's work**

Ключевые слова: культурная память, история, смерть, генеративный узел, переход, граница, волшебная сказка.

Keywords: cultural memory, history, death, generative node, transition, boundary, fairy tale.

В статье актуализируется инвариантный мифопоэтический сюжет булгаковско-го творчества, рассматриваемый как трансформация сюжета волшебной сказки, где функция «живого» отводится культуре, а функция «мертвого» — истории. Автор обращает внимание на текстопорождающий потенциал, высвобождающийся в ходе взаимодействия этих конфликтующих феноменов.

The article brings up to date an invariant mythopoetical story of Bulgakov's work considered as a transformation of a plot of a fairy tale, where the function of "the living" is given to the culture and the function of "the dead" is given to the history. The author draws attention to the text-generating potential, which is released in the course of interaction of these conflicting phenomena.

О. А. Казьмина

**«Была на свете одна тетя»
(Об ипостасях матери в драматургии М. А. Булгакова)**

Olga Kazmina

**“Once upon a time there was a lady”
(On hypostases of Mother in Michael Bulgakov's playwriting)**

Ключевые слова: М. А. Булгаков, драматургия, зеркальность, материнские образы, бездетность.

Keywords: Mikhail Bulgakov, playwriting, mirroring, mothers' characters, recurring motifs, childlessness.

На материале пьес Булгакова исследуются образы матери в их связи с мифологией и религией. Посредством анализа устойчивых для писателя мотивов (бездетно-

сти, крови, зеркальности, эскейпизма, «конца света») делается вывод об особенностях булгаковского образа мира.

This article presents a research on images of a mother in Bulgakov's drama and their relation to mythology and religion. The analysis of the recurring motifs in the Bulgakov's works (childlessness, blood, mirroring, escapism, "doomsday") leads to the conclusions about the peculiarities of the image of the Bulgakov's world.

Л. Капушевска-Дракулевска

Отражение фантастического мира романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в современной македонской литературе

Lidija Kapuševska-Drakulevska

Reflections of the fantastic world of Bulgakov's "The Master and Margarita" in contemporary Macedonian literature

Ключевые слова: М. А. Булгаков, Т. Урошевич, В. Урошевич, фантастический роман, герменевтика, диалог.

Keywords: Mikhail Bulgakov, Tanja Urošević, Vlada Urošević, fantastic novel, hermeneutics, dialogue.

Актуальность «Мастера и Маргариты» в македонской литературе и культуре очевидна. Автор статьи пытается найти точки соприкосновения между фантастическими темами и мотивами романа Булгакова и произведениями некоторых современных македонских писателей-фантастов.

The topicality of "The Master and Margarita" in Macedonian literature and culture has lasted to this day. This paper will attempt to establish certain comparative relationships and tangents between the fantastic themes and motifs of Bulgakov's novel and the works of certain contemporary Macedonian authors dedicated to literary fantasy.

И. Киши

Диалог на обрыве

(К вопросу о формообразующих принципах в творчестве М. Булгакова)

Ilona Kiss

Dialogue on the Precipice

(On the Formative Principles of the M. Bulgakov's Works)

Ключевые слова: концепт «обрыв», хронотоп, нарративные стратегии, восприятие истории.

Keywords: concept of "precipice", chronotope, narrative strategies, perception of history.

В статье исследуется концепт «обрыв» в системе хронотопа и нарративной стратегии романов Булгакова. Исходя из бахтинской категории «диалог на пороге», для описания булгаковского формообразующего принципа предлагается термин «текст на обрыве», и в этом контексте анализируется восприятие истории.

The article discusses the concept of “precipice” in the chronotopical system and narrative strategies of Bulgakov’s novels. Based on Bakhtin’ category “dialogue on the threshold”, a new term “text on the precipice” is offered to describe the Bulgakov’s formative principle. His perception of history is analyzed in this context.

Е. Н. Ковтун

Михаил Булгаков и славянская фэнтези

Elena Kovtun

Mikhail Bulgakov and Slavic fantasy

Ключевые слова: российская фантастика, славянская фэнтези, «Мастер и Маргарита», романы А. и Б. Стругацких «Хромая судьба» и «Отягощенные злом».

Keywords: Russian science fiction and fantasy, Slavic fantasy, “The Master and Margarita”, the Strugatsky brothers’ novels “Limping Fate” and “Overburdened with Evil”.

В статье рассматривается значение романа «Мастер и Маргарита» для развития российской и восточноевропейской фантастики второй половины XX и начала XXI в. Особое внимание уделено возможной связи с традицией так называемой «славянской фэнтези», а также оценке творчества Булгакова крупнейшими представителями советской научной фантастики А. Н. и Б. Н. Стругацкими. Исследуются сюжетные и смысловые параллели с «Мастером и Маргаритой» в поздних романах Стругацких «Хромая судьба» и «Отягощенные злом».

The article considers the significance of the M.A. Bulgakov’s novel “The Master and Margarita” for the development of Russian and Eastern European science fiction and fantasy of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries. The particular attention is given to possible links between the novel and the traditions of so-called “Slavic fantasy”, as well as to the review of M. Bulgakov’s oeuvre by the representatives of the Soviet science fiction A. and B. Strugatsky. The plot and sense-content parallelism is examined in the novel “The Master and Margarita” and in the late novels by the Strugatsky brothers: “Limping Fate” and “Overburdened with Evil”.

А. А. Кораблев

«Мастер и Маргарита» как роман-путь

Alexander Korablyov

”The Master and Margarita” as a novel-way

Ключевые слова: «Мастер и Маргарита», читательское восприятие, впечатления, эстетическое зеркало, инициация.

Keywords: “The Master and Margarita”, the reader’s perception, impression, aesthetic mirror, initiation.

В статье рассматриваются стратегии риторического воздействия романа «Мастер и Маргарита» на читательское восприятие. Нарративная профетика произведения

трактуются как инструмент ментального управления, а эволюция героя — как программирующая матрица читательских трансформаций.

The article discusses the strategy of the rhetorical impact of the M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" on the reader's perception. The narrative prophesying of this work is treated as a tool of the mental control, and the evolution of the character is interpreted as programming matrix of the reader's transformations.

Н. М. Куренная

Мотив усадьбы в раннем творчестве Михаила Булгакова

Natalia Kurennaja

The motif of the manor in the early works of Mikhail Bulgakov

Ключевые слова: русская усадьба, локус, антропоморфизм, символическая точность.

Keywords: Russian estate, locus, anthropomorphism, symbolic accuracy.

Булгаков одним из первых в русской литературе описал агонию русской усадьбы как живого организма и культурного феномена. Он глубоко прочувствовал символическую массовую гибели дворянских усадеб как завершение и гибель прежней цивилизации и культуры, на смену которой шла новая, с неясными очертаниями, пестрая, порой непримиримая и агрессивная.

Mikhail Bulgakov was one of the first in Russian literature to describe the agony of the Russian estate as a living organism and a cultural phenomenon. He deeply felt the symbolism of "endemic demise" of noble estates as the end and the death of the old civilization and culture, which were to be substituted by new ones, with blurred outlines, motley, sometimes bitter and aggressive.

М. Лойк

Постановки произведений М. Булгакова на словенской сцене

Magda Lojk

Bulgakov on the Stage of Slovenian Theaters

Ключевые слова: драматургия Булгакова, инсценировки прозы Булгакова, словенский театр.

Keywords: M. Bulgakov's drama, dramatization of M. Bulgakov's prose, Slovenian Theater.

Булгаков является одним из самых популярных русских авторов, спектакли по его произведениям регулярно ставятся на словенской сцене. В статье рассматриваются постановки (в том числе радиоспектакли) пьес Булгакова и инсценировки его прозы в словенских театрах с 1935 г. до настоящего времени.

The article deals with performances of M. A. Bulgakov's plays and dramatizations of his prose in Slovenian theatres from the 1935 to the present time. Bulgakov has been a

regular on Slovenian stages, which makes him one of the most performed Russian authors in Slovenia.

Н. А. Лунькова

**Проблема переводческого комментария
(на примере перевода романа «Мастер и Маргарита»
на болгарский язык)**

Natalia Lunkova

**The problem of translation commentary
(on the translation of Bulgakov's
novel "The Master and Margarita" into Bulgarian)**

Ключевые слова: болгарский язык, переводческий комментарий, художественный текст, «Мастер и Маргарита», М. А. Булгаков.

Keywords: Bulgarian language, translation commentary, fiction, "The Master and Margarita", Mikhail Bulgakov.

Целью статьи является анализ переводческого комментария к болгарскому изданию (2012) «Мастера и Маргариты». Автор рассматривает типы представленных комментариев, фиксируя отсутствие системности в принципе отбора комментируемых явлений, отмечает недочеты и ошибки, допущенные переводчиком.

The aim of this article is to analyze the translation commentary of the Bulgarian edition of "The Master and Margarita" (2012). Various types of the comments are being reviewed with a special focus on non-systematic approach to selection of the phenomenon being commented on, as well as specification of some mistakes and shortcomings.

А. Г. Ляпустин

Христология М. Булгакова в свете теории двух источников

Alexey Lyapustin

Bulgakov's christology in the light of the theory of two sources

Ключевые слова: христология, М. А. Булгаков, Д. С. Мережковский, теория двух источников, синоптические Евангелия, Левий Матфей.

Keywords: Christology, Mikhail Bulgakov, Dmitry Merezhkovsky, theory of two sources, synoptic gospels, Matthew Levi.

В статье выдвигается гипотеза, согласно которой Булгаков при написании «евангельских» глав мог использовать теорию двух источников. Автор также высказывает предположение, что знание об этой теории Булгаков мог почерпнуть из книги Д. С. Мережковского «Иисус Неизвестный».

The article puts forward the hypothesis that Bulgakov could have used the theory of two sources in his “evangelical” chapters of “The Master and Margarita”. The author also conjectures that the knowledge of this theory might have been obtained by Bulgakov from D. Merezhkovsky’s novel “Unknown Jesus”.

A. Майер-Фраатц

Экранизации романа «Мастер и Маргарита» польского режиссера А. Вайды и югославского режиссера А. Петровича как критические комментарии к современности начала 1970-х гг.

Andrea Meyer-Fraatz

The film adaptations of the novel “The Master and Margarita” by the Polish director A. Wajda and the Yugoslav director A. Petrović as critical commentaries of the situation of the early 1970s

Ключевые слова: экранизация, А. Вайда, А. Петрович, «Мастер и Маргарита».

Keywords: film adaptations, Andrzej Wajda, Aleksandar Petrović, “The Master and Margarita”.

В статье исследуется поэтика двух экранизаций «Мастера и Маргариты»: в начале 1970-х гг. А. Вайда и А. Петрович почти одновременно создали фильмы по мотивам булгаковского романа, что явилось своеобразной реакцией на тогдашнюю политическую ситуацию в их странах.

In the early 1970ies Andrej Wajda and Aleksandar Petrović nearly simultaneously released film adaptations of Bulgakov’s novel “The Master and Margarita”. The directors being polar opposites in their choice of motifs very specifically reacted on the contemporary political situation in their countries.

E. Малити

Михаил Булгаков в словацкой культуре: вопросы рецепции и перевода

Eva Maliti

Mikhail Bulgakov in the Slovak culture: issues of reception and translation

Ключевые слова: М. А. Булгаков, рецепция, русская литература, перевод, Словакия.

Keywords: Mikhail Bulgakov, reception, Russian literature, translation, Slovakia.

Статья посвящена вопросам рецепции творчества Булгакова в пространстве бывшей Чехословакии и в современной Словакии. Автор освещает специфику переводов отдельных произведений Булгакова, а также анализирует влияние поэтики «Мастера и Маргариты» на роман «Дочь маршала» словацкого писателя Ладислава Тяжкого (1924–2011).

The article deals with the problematics of reception of literary works of the Russian writer Mikhail Bulgakov in the territory of the former country of Czechoslovakia and the

contemporary Slovak Republic. The peculiarities of translation of selected Bulgakov's works are outlined, alongside with presented analysis of the influence of poetics of the novel "The Master and Margarita" by M. Bulgakov on the novel "The Marshall's Daughter" by the Slovak author Ladislav Ťažký.

Д. Маравич

**Фильм А. Петровича «Мастер и Маргарита» по мотивам романа
М. А. Булгакова**

Davorka Maravić

**The film "The Master and Margarita" by A. Petrović based on M. A. Bulgakov's
novel of the same name**

Ключевые слова: фильм, «Мастер и Маргарита», А. Петрович, М. А. Булгаков.

Keywords: film, "The Master and Margarita", Aleksandar Petrović, Mikhail Bulgakov.

В статье рассматривается история создания фильма «Мастер и Маргарита» (1972) сербского режиссера А. Петровича. Картина была удостоена ряда наград на кинофестивалях, но с 1973 г. оказалась почти на 20 лет запрещена к показу по политическим причинам.

The film "The Master and Margarita" was directed by A. Petrović, a Serbian director, using his own script. It was an Italian-Yugoslav co-production with the involvement of foreign actors. The film won numerous awards on different film festivals. However, due to the political reasons, in 1973 it was taken off the screens for the next 20 years.

Н. Муранска

Словацкий Михаил Булгаков

Natalia Muranska

Mikhail Bulgakov in Slovakia

Ключевые слова: М. А. Булгаков, Словакия, переводы, театральные постановки, булгаковедение, «Мастер и Маргарита».

Keywords: Mikhail Bulgakov, Slovakia, translations, theatre, Slovak Bulgakov studies, "The Master and Margarita".

В статье дана полная информация обо всех книжных переводах и театральных постановках Булгакова на словацком языке, рассматривается словацкое булгаковедение (конференции, монографии). Особое внимание уделено словацкому переводу «Мастера и Маргариты», причем прослеживаются трансформации на разных уровнях анализируемого текста.

The article aims to provide full information on all Bulgakov's works published in Slovak, and all his plays performed in Slovak theaters. Also, conferences and monographs on Bulgakov written by Slovak literary critics are listed. In addition to this, the article

also focuses on the Slovak version of the *Master and Margarita* while analyzing various translation shifts on different levels of the text.

И. Перушко

Как закалялся югославский Мастер

Ivana Peruško

How the Yugoslav Master was tempered

Ключевые слова: интерсемиотический перевод, М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», А. Петрович, Югославия, экранизация.

Keywords: intersemiotic translation, Mikhail Bulgakov, “The Master and Margarita”, Aleksandar Petrović, Yugoslavia, film adaptation.

Статья посвящена анализу интерсемиотической трансформации известного булгаковского романа «Мастер и Маргарита» на примере югославско-итальянской экранизации (1972) режиссера А. Петровича. В докладе исследуется вопрос о том, как осуществляется переход от литературного текста к кино и в чем причина успеха югославской экранизации.

This paper investigates the intersemiotic translation of the famous M. Bulgakov’s novel “The Master and Margarita” as prototext into its corresponding adaptation — a 1972 Italian-Yugoslav film directed by A. Petrović. This paper is an attempt to explain how the process of adaptation is affected by the changes and distinctions between the literary text and the movie and why Petrović’s film was so critically acclaimed.

А. Петров

Эротическое в романе «Мастер и Маргарита»

Aleksandar Petrov

Eroticism in Mikhail Bulgakov’s novel “The Master and Margarita”

Ключевые слова: эротическое, демоническое, евангельское, фантастика, сатира, литературная жизнь.

Keywords: eroticism, the demonic, the evangelical, science fiction and fantasy, satire, literary life.

Автор статьи предполагает, что последний роман Булгакова можно отнести к эротическому жанру. Из четырех сюжетных линий в романе одна — эротическая, пересекающаяся и с демонической линией. В статье разграничиваются сексуальность и эротизм — последний выражает не только сексуальное желание, но и широкий спектр эмоциональной и духовной жизни.

The novel has four narrative strands, two of which — the erotic and the demonic — intersect. The novel could be considered as pertaining to the erotic genre (genre with elements of sexuality). The author distinguishes between sexuality and eroticism. Although

eroticism includes sexual desire, it projects a wide range of elements pertaining to emotional and spiritual life.

Г. Пшебинда

Третий польский перевод романа «Мастер и Маргарита»: Записки переводчика

Grzegorz Przebinda

Translator's notes on the third rendition of "The Master and Margarita" into Polish

Ключевые слова: «Мастер и Маргарита», анализ предыдущих переводов, новый перевод на польский язык (2016), музыкальность фразы, стилистическое многообразие.

Keywords: "The Master and Margarita", analysis of the previous translations, modern translation into Polish (2016), melody of a literary phrase, stylistic diversity.

Статья посвящена работе над переводом «Мастера и Маргариты». Основные аспекты: причины популярности романа Булгакова в польском культурном пространстве; роль и значение первых переводов, их достоинства и недостатки; обоснование необходимости нового перевода, одна из главных задач которого — воспроизведение характерных для романа «Мастер и Маргарита» музыкально-ритмических особенностей и стилистической игры.

The article is dedicated to the work on the modern translation of Mikhail Bulgakov's novel "The Master and Margarita" into Polish. The main aspects discussed include the reasons of the popularity Bulgakov's masterpiece has enjoyed in the Polish cultural sphere; the role and significance of the first two translations of the novel with their virtues and vices, have played in the Polish reception of Bulgakov's main novel; as well as the reasoning on the necessity of the new Polish translation to be made in attempt to reconstruct the rhythm and the melody of Bulgakov's literary phrase and to distinguish between the multiple styles he used in the novel.

Н. Н. Старикова

Реалии советской Москвы в словенском переводе романа «Мастер и Маргарита» (к проблеме контекста)

Nadezhda Starikova

The realias of Soviet Moscow in the Slovenian translation of the novel "The Master and Margarita" (on the problem of context)

Ключевые слова: реалии, перевод, контекст эпохи, внеязыковой фон, комментарий.

Keywords: realias, translation, context of age, extralinguistic aspects, commentary.

В статье рассматриваются способы передачи слов и словосочетаний, называющих предметы, явления, объекты, характерные для жизни, быта и культуры москвичей.

чей первых десятилетий советской власти, при переводе романа «Мастер и Маргарита» на словенский язык.

The article deals with the ways of transferring words and phrases naming things, phenomena, and objects typical for life, daily routine and culture of the Muscovites during the first decades of Soviet power, used for translation of the novel “The Master and Margarita” into Slovenian.

A. B. Усачева

«Мастер и Маргарита» в современной Румынии

Anastasia Usacheva

“The Master and Margarita” in modern-day Romania

Ключевые слова: М. А. Булгаков, Р. Чесеряну, румынская литература, русская литература.

Keywords: Mihail Bulgakov, Ruxandra Cesereanu, Romanian literature, Russian literature.

Общий опыт тоталитарного прошлого определил интерес румынского читателя к творчеству Булгакова. В статье рассматриваются три книги: исследование «Булгаков и секрет Коровьева» (2004), сборник эссе «Садовая 302-бис» (2006) и вдохновленный «Мастером и Маргаритой» роман «Ангелус» (2010).

Common experience of the totalitarian past has determined the Romanian readers' interest in Bulgakov's work. The article discusses three books: the research “Bulgakov and the mystery of Koroviev” (2004), collected essays “Sadovaia 302 bis” (2006) and the novel “Angelus” (2010) inspired by “The Master and Margarita”.

Н. М. Филатова

О польских родственных и научных связях Л. Е. Белозерской-Булгаковой

Natalia Filatova

About Polish family and academic contacts of Lubov' Belozerskaya-Bulgakova

Ключевые слова: М. А. Булгаков, Л. Е. Белозерская-Булгакова, польское булгаковедение в 1970-е гг., А. Дравич, переписка Дравича с Белозерской.

Keywords: Mikhail Bulgakov, Lubov' Belozerskaya-Bulgakova, Bulgakov studies in Poland in 1970-s, Andrzej Drawicz, correspondence between Drawicz and Belozerskaya.

Статья посвящена польским контактам второй жены писателя. По просьбе ее племянника и наследника И. В. Белозерского автор статьи в 1994 г. встречалась в Варшаве с их дальним родственником. Благодаря этой встрече в центре внимания автора оказалась переписка Л. Е. Белозерской с крупнейшим польским булгаковедом Анджеем Дравичем.

The paper deals with the Polish contacts of Mikhail Bulgakov's second wife, Lubov' Belozerskaya-Bulgakova. Following the request of Igor Belozerskiy, a nephew and heir

of Lubov' Belozerskaya-Bulgakova, the author of the paper met their distant relative in Warsaw in 1994. In the result of that conversation the letters written to Belozerskaya by the famous Polish philologist Andrzej Drawicz caught author's attention and became the main subject of research.

Е. В. Шатко

Специфические «советские» и русские реалии в переводах романа «Мастер и Маргарита» (на материале переводов В. Флакер и М. Чолича)

Evgeniia Shatko

Specific “soviet” and Russian realias in translations of Mikhail Bulgakov’s novel “The Master and Margarita (in the case of V. Flaker’s and M. Čolić’s translations)

Ключевые слова: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», реалии, перевод, сербский язык, сербохорватский язык, В. Флакер, М. Чолич.

Keywords: Mikhail Bulgakov, “The Master and Margarita”, realias, translation, Serbian, Serbo-Croatian language, V. Flaker, M. Čolić.

В докладе анализируются два перевода романа «Мастер и Маргарита» на сербохорватский (В. Флакер, 1973 г.) и сербский (М. Чолича, 1985 г.) языки. При сопоставлении рассматриваются в первую очередь бытовые реалии, реалии общественной жизни, топонимы и ассоциативные реалии.

The paper studies the Serbo-Croatian translation (V. Flaker, 1973) and Serbian translation (M. Čolić, 1985) of Mikhail Bulgakov’s novel “The Master and Margarita”. Domestic realias, realias of public life, place names and associative realias are primarily compared.

Е. А. Яблоков

Кукольные персонажи в произведениях М. Булгакова

Evgeny Yablokov

Doll-like characters in the M. Bulgakov’s works

Ключевые слова: М. А. Булгаков, поэтика, андроид, кукла.

Keywords: Mikhail Bulgakov, poetics, android, doll.

Статья посвящена булгаковским персонажам, в образах которых реализованы культурные оппозиции «живое vs неживое», «искусственное vs естественное», «органическое vs механическое». Намечена типология подобных персонажей, показано их место в системе поэтики Булгакова.

The article focuses on Bulgakov’s characters, in which are manifested cultural oppositions “alive / lifeless”, “artificial / natural”, “organic / mechanical”. The typology of such characters is outlined and their place in the system of Bulgakov’s poetics is shown.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белобровцева Ирина Захаровна

PhD, профессор Таллинского университета (Эстония).

venefil@tlu.ee

Вучкович Екатерина Сергеевна

Старший преподаватель кафедры славянских языков и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ им. М. В. Ломоносова (Россия).

ekaterina_vuc@mail.ru

Герчикова Ирина Александровна

Кандидат филологических наук, научный сотрудник Института славяноведения РАН (Россия).

geririna@inbox.ru

Гусев Юрий Павлович

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН (Россия).

juguszev@yandex.ru

Дьяченко Андрей Петрович

Искусствовед, переводчик и публицист. Место работы: фирма Healbe, Санкт-Петербургский филиал (Россия).

makukhin56@mail.ru

Ибришимович-Шабич Адията

Доктор литературно-исторических наук, заведующая отделением славянских языков и литератур Университета в Сараеве (Босния и Герцеговина).

adijata.ibrisimovic-sabic@ff.unsa.ba; sadijata@hotmail.com

Иваньшина Елена Александровна

Доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета (Россия).

sergiencou@yandex.ru

Казьмина Ольга Александровна

Кандидат филологических наук, доцент Института иностранных языков Юго-Западного университета (г. Чунцин, КНР).

ljolya@gmail.com

Капушевска-Дракулевска Лидия

Доктор филологических наук, профессор филологического факультета Университета Св. Кирилла и Мефодия (г. Скопье, Македония).

ldrakulevska@gmail.com

Киши Илона

PhD, профессор кафедры всемирной литературы, старший научный сотрудник Института перспективных исследований МПГУ (Россия).

kissilona55@gmail.com

Ковтун Елена Николаевна

Доктор филологических наук, профессор, директор Института русского языка и культуры МГУ имени М. В. Ломоносова (Россия).

kovelen@mail.ru

Кораблев Александр Александрович

Доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета (Украина).

dikoepole@rambler.ru

Куренная Наталья Михайловна

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН (Россия).

ikurennoy@gmail.com

Лойк Магда

Преподаватель филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (Россия), философского факультета Люблянского университета (Словения).

magda.lojk@gmail.com

Лунькова Наталья Александровна

Младший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Россия).

lunkova_n@mail.ru

Ляпустин Алексей Геннадьевич

Кандидат философских наук, старший преподаватель философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова (Россия).

a.ljapustin@list.ru

Майер-Фраатц Андреа

Доктор филологических наук, профессор Института славистики Йенского университета имени Фридриха Шиллера (Германия).

andrea.meyer-fraatz@uni-jena.de

Малити Ева

Старший научный сотрудник Института мировой литературы Словацкой академии наук (Словакия).

eva.maliti@savba.sk

Маравич Даворка

Доктор филологических наук, доцент Нови-Садского университета (Сербия).

davorka.maravic@yahoo.com

Муранска Наталья

PhD, профессор Университета им. Константина Философа (г. Нитра, Словакия).

nmuranska@ukf.sk

Перушко Ивана

Доцент кафедры русской литературы Загребского университета (Хорватия).

iperusko@ffzg.hr

Петров Александр

Доктор филологических наук, приглашенный профессор Белградского университета (Сербия), преподаватель Питтсбургского университета (США).

apetrov@pitt.edu

Пшебинда Гжегож

Доктор гуманитарных наук, ординарный профессор, заведующий кафедрой культуры восточных славян Ягеллонского университета, ректор Государственной высшей профессиональной школы им. Станислава Пигоня в Кросно (Польша).

gregp6@gmail.com

Старикова Надежда Николаевна

Доктор филологических наук, заведующая отделом Института славяноведения РАН, профессор кафедры славянской филологии МГУ им. М. В. Ломоносова (Россия).

nstarikova@mail.ru

Усачева Анастасия Викторовна

Младший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Россия).
anastasia.usacheva@gmail.com

Филатова Наталия Маратовна

Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Россия).
natalifilatova@yandex.ru

Шатько Евгения Викторовна

Младший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Россия).
eshatko@gmail.com

Яблоков Евгений Александрович

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН (Россия).
ejablokov@mail.ru

Научное издание

Михаил Булгаков и славянская культура

Сборник научных статей по материалам международной конференции
«Михаил Булгаков и славянская культура»

Издание не подлежит маркировке
в соответствии с п. 1 ч. 2 ст. ФЗ № 436-ФЗ

Выпускающий редактор *А. В. Безрукова*
Корректор *О. Н. Беликова*
Компьютерная верстка *Н. И. Павловой*
Дизайн обложки *Ю. А. Натерова*

Подписано в печать 26.04.2017. Формат 60×90 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Times New Roman».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 24. Тираж 300 экз.
Заказ №

ООО Издательство «Совпадение»
123181, г. Москва, ул. Исаковского, д. 26-2, оф. 253
info@sovpadenie.com
Сайт: www.sovpadenie.com