



**Роман Михаила Булгакова Мастер и Маргарита
Вечно-верна любовь или литературная
мистификация?
Альфред Барков**

The complete text of Alfred Barkov's second essay *M.A. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': an everlasting love or a literary mystification?*
in Russian - 1996

From the archives of the website
The Master and Margarita

<http://www.masterandmargarita.eu>

Webmaster

Jan Vanhellemont
Klein Begijnhof 6
B-3000 Leuven
+3216583866
+32475260793

M.A. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': an everlasting love or a literary mystification?

Alfred Barkov, 1996

Note from the webmaster

In 1994, the Ukrainian polemicist Alfred Barkov published the book *Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': альтернативное прочтение* or *M.A. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': an alternative reading*.

It was a feat of strength which he repeated in 1996 with another essay: *Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': 'верно-вечная' любовь или литературная мистификация?* or *M.A. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': an everlasting love or a literary mystification?*

In both essays, Barkov ranted and raved heavily against the many so-called "erroneous" interpretations which, according to him, exist about *The Master and Margarita*. For instance, he didn't accept the idea that Bulgakov was thinking of himself when describing the Master, nor that Bulgakov's spouse Elena Sergeevna was the real life prototype for Margarita. According to Alfred Barkov, such interpretations would not correspond with the true content of the book and the real intentions of the author. Moreover, he considered such opinions as "traditional pro-Soviet and pro-Stalin presentations". Especially the English translation of *The Master and Margarita*, made by Diana Burgin and Katherine Tiernan O'Connor in 1993, and its preface written by the American scholar Ellendea Proffer, are subjects of Barkov's rage.

Barkov's essays were published only in Russian. From 2002 to 2004 he made attempts himself to publish English translations on the internet, but they are only partial.

From his first essay, he summarized the Preface and the first four chapters and published it on the internet as *Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita: The True Content*.

From his second essay, he only made a summary in English and published it on the internet in 2002.

Barkov promised that he would try to translate both essays completely, but he never made it. When I was in Ukraine in 2004 and tried to contact him, I heard that he had died earlier that year, on January 4, 2004.

In 2010, most of Barkov's English texts disappeared from the internet. The reservations for his domain name (www.megaone.com) had no longer been extended. Fortunately, I could recuperate all of Barkov's texts using the *Internet Archive Wayback Machine* (www.archive.org).

Although I don't agree with Alfred Barkov, I didn't want his musings to be lost forever, so I decided to add all his texts related to *The Master and Margarita* to the website's archives.

This paper

Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': 'верно-вечная' любовь или литературная мистификация? - the complete text of Alfred Barkov's second essay in Russian. - 1996

Related papers

M.A. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': an everlasting love or a literary mystification? - Alfred Barkov's English summary of his second essay
Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': 'верно-вечная' любовь или литературная мистификация? - 1996

Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': альтернативное прочтение - the complete text of Alfred Barkov's first essay in Russian. - 1994

M.A. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': The True Content – Alfred Barkov's English summary of the Preface and the first four chapters of his first essay
Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': альтернативное прочтение. - 1994

**Роман Михаила Булгакова Мастер и Маргарита
Вечно-верна любовь или литературная мистификация?**
Альфред Барков

Note from the webmaster

In 1994, the Ukrainian polemicist Alfred Barkov published the book *Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': альтернативное прочтение* or *М.А. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': an alternative reading*.

It was a feat of strength which he repeated in 1996 with another essay: *Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': 'верно-вечная' любовь или литературная мистификация?* or *М.А. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': an everlasting love or a literary mystification?*

In both essays, Barkov ranted and raved heavily against the many so-called "erroneous" interpretations which, according to him, exist about *The Master and Margarita*. For instance, he didn't accept the idea that Bulgakov was thinking of himself when describing the Master, nor that Bulgakov's spouse Elena Sergeevna was the real life prototype for Margarita. According to Alfred Barkov, such interpretations would not correspond with the true content of the book and the real intentions of the author. Moreover, he considered such opinions as "traditional pro-Soviet and pro-Stalin presentations". Especially the English translation of *The Master and Margarita*, made by Diana Burgin and Katherine Tiernan O'Connor in 1993, and its preface written by the American scholar Ellendea Proffer, are subjects of Barkov's rage.

Barkov's essays were published only in Russian. From 2002 to 2004 he made attempts himself to publish English translations on the internet, but they are only partial.

From his first essay, he summarized the Preface and the first four chapters and published it on the internet as *Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita: The True Content*.

From his second essay, he only made a summary in English and published it on the internet in 2002.

Barkov promised that he would try to translate both essays completely, but he never made it. When I was in Ukraine in 2004 and tried to contact him, I heard that he had died earlier that year, on January 4, 2004.

In 2010, most of Barkov's English texts disappeared from the internet. The reservations for his domain name (www.megaone.com) had no longer been extended. Fortunately, I could recuperate all of Barkov's texts using the *Internet Archive Wayback Machine* (www.archive.org).

Although I don't agree with Alfred Barkov, I didn't want his musings to be lost forever, so I decided to add all his texts related to *The Master and Margarita* to the website's archives.

This paper

Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': 'верно-вечная' любовь или литературная мистификация? - the complete text of Alfred Barkov's second essay in Russian.

Related papers

M.A. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': an everlasting love or a literary mystification? - Alfred Barkov's English summary of his second essay
Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': 'верно-вечная' любовь или литературная мистификация?

M.A. Bulgakov's novel 'The Master and Margarita': The True Content – Alfred Barkov's English summary of the Preface and the first four chapters of his first essay
Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': альтернативное прочтение.

Роман М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита': альтернативное прочтение - the complete text of Alfred Barkov's first essay in Russian.

Роман Михаила Булгакова Мастер и Маргарита Вечно-верна любовь или литературная мистификация?

Альфред Барков

*"Мастер и Маргарита" - такая же литературная мистификация, как и "Ромео и Джульета": совпадает даже структура названий. Шекспир, Пушкин и Булгаков создали сатиру, которую литературоведы даже не замечают.
Альфред Барков*

К тридцатилетию медового месяца. Пусть воспоминания о белом пароходе, балконе с видом на море и подводном мире Цихис-Дзири скрасят досаду по поводу очередного акта насилия над семейным бюджетом.

Мы ведь все равно не возьмем их туда, где обратные билеты уже не продают. А так хоть что-то останется. Может, кому-то даже пригодится. Тогда считай, что мы просто предварительно оплатили крохотный обратный билетик. (Наличие артикля - не описка: я действительно так думаю).
Август 1996 г.

Вступление к публикации через Интернет

В конце 1994 года вышла в свет моя книга *Роман Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита": альтернативное прочтение*. Публикуя ее, я предвидел негативную реакцию со стороны булгаковедов; поэтому книга была демонстративно оборвана в самом начале последней главы, которая называлась "Массолит". Предполагалось, что отклики со стороны "официозного" литературоведения дадут достаточно материала, который определит направление исследования. Именно с этой целью было сделано максимум возможного, чтобы побудить потенциальных оппонентов выразить свою реакцию.

Расчет оказался верным: хотя разгромной "большой прессы" не последовало, все же было получено достаточно эпистолярного материала, который, подтверждая правильность выбора направления исследования, давал возможность более точно определить характер дальнейшей работы. Понятно, что результат, опровергающий расхожие трактовки содержания романа Булгакова и вскрывающий элементарную неспособность ведущих булгаковедов вчитаться в текст, не вызвал у них восторга. За неимением других, в качестве основных аргументов обиженных филологов фигурировало мое "инородство" (отсутствие московской прописки и, хуже того, проживание на Украине); стоящие близко к булгаковедческому "Олимпу" дали понять, что независимо от результатов исследования, основным критерием оценки его результатов является наличие благосклонности со стороны конкретных "мэтров" булгаковедения.

К июлю 1996 года первый вариант этой книги был готов. Шесть глав в ней были посвящены анализу методологии некоторых булгаковедов; в остальных сформулированы отработанные к тому времени вопросы теории мениппеи и методологии исследования, изложены результаты применения методики на примере анализа внутренней структуры "Мастера и Маргариты" и "Евгения Онегина". Поскольку в процессе работы вскрылись факты, свидетельствующие, что в пушкинистике положение несколько не лучше, чем в булгаковедении, у меня оставалось все меньше желания заострять внимание на недоработках булгаковедов. Поэтому в июле 1996 года был опубликован только сокращенный вариант этой книги, под названием: *Романы "Евгений Онегин" и "Мастер и Маргарита": традиция литературной мистификации* (Киев, "Станица").

Такое решение себя вполне оправдало. Во-первых, экзальтированные излияния в отношении "верной, вечной" любви прекратились, и целесообразность публикации более развернутого разбора работ булгаковедов отпала. Во-вторых, какими бы ни были опубликованные в "дайджесте" 1996 года самые первые теоретические наработки, их объема оказалось вполне достаточно для того, чтобы желающие смогли самостоятельно применить методику на практике. В частности, П.Б. Маслаку, верставшему то усеченное издание, теоретическая часть приглянулась, и уже через месяц он и его супруга практически закончили анализ структуры "детской сказки" А.Н. Толстого "Золотой ключик", который на поверку оказался романом-мениппеей с резким антисоветским содержанием (См.: О. и П. Маслак: *Буратино, или Народный учитель Страны Дураков*, а также "Радуга", 3-1997).

Дальнейший анализ структуры "Евгения Онегина" дал возможность не только более четко сформулировать теоретические положения, но и вскрыть внутреннюю структуру самого знаменитого в мире произведения - "Гамлета", который также оказался романом-мениппеей (см.: *Прогулки с Евгением Онегиным* - Тернополь, "Астон", 1998, а также *"Гамлет": трагедия ошибок или трагическая судьба автора?* - Киев, "Радуга").

Оказалось, что ошибки булгаковедов при оценке содержания творческого наследия М.А. Булгакова не являются чем-то уникальным; аналогичное положение имеет место не только в пушкинистике, но и в шекспироведении. Читаю "Ромео и Джульетту" и не перестаю удивляться: как можно настолько не верить гению Шекспира, чтобы воспринимать за чистую монету явно же пародийное описание той самой "верной, вечной"?.. Чтобы не заметить бросающихся в глаза противоречий в фабуле, наличие которых свидетельствует, что и в данном случае мы имеем дело с очередной гениальной мениппеей, в которой "все наоборот"?.. Чтобы за 400 лет так и не заметить того очевидного факта, что принц Гамлет не является сыном короля Гамлета?

О том, что не только пародийно-сатирическая направленность "Мастера и Маргариты" оказалась аналогичной заложенной Шекспиром в содержание романа-мениппеи "Ромео и Джульетта", но что даже названием своего "закатного романа" Булгаков дал четкую отсылку к роману-прототипу Шекспира, разговор отдельный. Здесь же отмечу лишь тот факт, что

неумение вчитаться в текст и сопоставить очевидные, лежащие на самой поверхности факты, потрясающее невежество и неуважение к гению авторов всемирно знаменитых шедевров характерно не только для наших филологов, испорченных пресловутым "квартирным вопросом". Нет, в "Альтернативном прочтении" (да и в первых вариантах этой книги) я, видимо, напрасно так ополчился на тех, кого Булгаков причислял к "Массолиту". Теперь вижу, что заострять внимание на методологии булгаковедения нет никакого смысла, поскольку причины его ошибок идентичны во всем литературоведении: идеологизация процесса исследования, предопределяющая конечный результат независимо от реалий анализируемого произведения, отсутствие не только методик анализа применительно к структуре мениппеи, и не только четкого представления о структуре мениппеи, но и отвечающей требованиям науки теории литературы вообще. И, конечно же, барское отношение к творческому наследию гениев как к своей вотчине. Чего прощать цвету нашей интеллигенции никак нельзя.

После 1996 года публикуемая здесь книга перерабатывалась несколько раз; это - уже шестой ее вариант. В основном работа велась в направлении сокращения глав, посвященных разбору булгаковедческих работ, расширения "онегинского" блока и включения "шекспировского". Поскольку к настоящему времени уже опубликованы "Прогулки с Евгением Онегиным" и самая последняя аналитическая работа "Гамлет": трагедия ошибок или трагическая судьба автора?", очищаю содержание этой книги от всего, что в нее было добавлено после лета 1996 года, и возвращаюсь к первому варианту, изымая из него все шесть глав с разбором "булгаковедческих" работ.

Сейчас, имея версию теории литературы, за три года доработанную на произведениях Пушкина и Булгакова и апробированную на нескольких произведениях Шекспира и Марло (судя по аналогичной структуре, все-таки "Марло-Шекспира"), могу сказать, что ни от чего, изложенного в этой книге еще в 1996 году, мне отказываться не приходится. Конечно, с чисто методической точки зрения некоторые вопросы я изложил бы сегодня иначе; но для этого пришлось бы повторить многое из того, что включено в довольно объемный теоретический блок "Прогулок". Поэтому перед вами главы практически в том виде, какой они имели в самой первой версии книги.

Снова выражаю свою признательность Вадиму Григорьевичу Редько, без заинтересованного участия которого подготовка и этой книги была бы проблематичной. Не менее ценна для меня и моральная поддержка со стороны его очаровательной супруги Светланы Григорьевны и сына Дмитрия Вадимовича, которые в моменты "наездов" со стороны местечкового булгаковедения всегда оказывались рядом, укрепляя во мне уверенность в правоте начатого дела.

Дай Бог здоровья и долгих лет жизни учительнице словесности и классному руководителю средней школы N 1 Молотовского района города Жданова Сталинской области Валентине Васильевне Бакуровой, которая в начале пятидесятых, еще до "оттепели", посеяла в сознании будущего автора этой книги сомнения как в истинном характере советской действительности, так и в личности Ленина. То, что выросло из тех факультативных домашних

семинаров для единственного слушателя, которые с риском для себя проводили Валентина Васильевна и ее супруг Евгений Георгиевич - ленинградец-фронтовик, участник антисталинских "троек" и философ - в этой книге.

Выражаю свою признательность филологам, студентам и читателям-неспециалистам, которые своими откликами дали мне возможность убедиться в том, что работа проделана не напрасно. Особую благодарность выражаю профессору Е.А. Земской (Москва), профессору Л.И. Зверевой (Черновцы), критику Л.К. Федоровской, г-же Мэри Миллер (Университет Джорджа Вашингтона, США), г-же Н.В. Беляевой (кафедра истории русской литературы Киевского университета), доброжелательные замечания которых определили направление работы по данному исследованию. Буду весьма признателен за любые комментарии.

I. НАУКА И ПУБЛИЦИСТИКА

Как и обещал Булгаков, роман "Мастер и Маргарита" принес сюрпризы. Критика и литературоведение не раскрыли его содержания. Потребовалась теория литературы, в основу которой заложена эстетика Бахтина.

Альфред Барков

Вообще должно сказать, что эстетика словесного творчества много бы выиграла, если бы более ориентировалась на общую философскую эстетику, чем на квазинаучные генетические обобщения истории литературы

М.М. Бахтин (1)

Глава I. К проблеме относительности в филологии

Можно почти говорить уже и о другой крайности - о моде на научность, о поверхностном наукообразии, о скороспелом и самоуверенном тоне научности.

М.М. Бахтин (2)

Суждения о том, что строгие доказательства в литературоведении в принципе не возможны ввиду относительного характера понятий, которыми оперирует эта отрасль науки, распространены довольно широко. Считается, что нельзя подходить к оценке деятельности литературоведов со строгими мерками методологии "точных" наук, оперирующих в рамках формальной логики. Поскольку рано или поздно спор относительно концепции прочтения романа "Мастер и Маргарита" должен перейти в эту плоскость, то следует разобраться, что говорит наука о построениях, в которых участвуют относительные категории, и есть ли принципиальная разница между "точными" и гуманитарными науками; если действительно есть, то в чем она заключается. Конкретно - носит ли противопоставление литературоведения "серьезным" наукам объективный характер, или оно объясняется какими-то субъективными причинами.

Действительно, всякий раз, когда необходимо решать практическую проблему, приходится оперировать ценностными категориями, которые невозможно непосредственно заменить рациональными соображениями типа "за" и "против". Литературоведение (если не вся филология в целом; с характеристикой языкознания как безоценочной науки согласиться едва ли можно) оперирует ценностными категориями, охватываемыми этикой,

эстетикой и гносеологией; то есть, теми разделами философии, в отношении которых используется общее наименование "аксиология". Прежде чем говорить о возможности использования методологии "строгих" доказательств, следует четко уяснить, какие способы доказательства используются в литературоведении.

Науке известно два метода доказательства - индуктивный и дедуктивный. Индуктивный метод, которым пользуется филология, основан на нашем жизненном опыте и здравом смысле, а эти категории - чисто интуитивного свойства. Британский философ Бертран Рассел, посвятивший значительную часть своих работ проблемам доказательства такого типа, отмечал, что они в принципе никогда не могут дать стопроцентную гарантию истинности выводов. Тем не менее, по крайней мере то подразделение литературоведения, которое известно у нас как "критика"³, оперирует исключительно индуктивными методами, точности которых вполне хватает для анализа содержания подавляющего большинства художественных произведений. К сожалению, этой же методологией пользуются и "научные" подразделения филологии ("теория литературы" и "история литературы"); и опять-таки, для большинства художественных произведений (весь эпос, вся лирика и вся драма) этой методологии вполне достаточно.

Представляется, что необходимость в привлечении строгой системы дедуктивных доказательств, дающих выводы на уровне однозначно установленного факта, возникает только на одном из этапов анализа структуры мениппей, которые представляют собой совершенно особый класс завершенных высказываний, в которых синтезированы свойства эпоса, лирики и драмы. Поскольку структура мениппеи до настоящего времени теорией литературы не установлена, такие произведения относят к эпосу, либо к драме, и все недоразумения с трактовкой содержания "Мастера и Маргариты", "Евгения Онегина", "Кабалы святош", а также якобы "драматических" произведений Шекспира возникают из-за этого.

Психологически дедуктивные методы доказательства связывают с математикой и другими "точными" науками. Неудивительно поэтому, что в утверждениях многих литературоведов проскальзывают пессимистические нотки в отношении действенности "строгих" научных подходов вообще. Вполне согласен, что в филологии возникают те же проблемы относительности, что и в других отраслях науки, оперирующих ценностными категориями. Но ведь там они решаются. Как? И насколько строго? По этому поводу можно сказать следующее.

Во-первых, разработка строго научного методологического аппарата внутри филологии, ее собственными методами, принципиально невозможна. Требуется, пользуясь выражением М.М. Бахтина, соблюдение принципа "внеаходимости", то есть, выход на "метанауку" с ее методологией. Такой метанаукой для всех подразделений науки без исключения является философия - это в ее рамках на основании общих законов природы разрабатываются методики и для математики, и для поэтики. Во-вторых, такие категории, как бытие (качественная и количественная мера), сущность (основание, явление, действительность, субстанция, причина и взаимодействие) и понятие (объект, субъект, абсолютная идея), Гегель относил к чисто логическим. В соответствии с философией логического анализа (в развитии которой большую роль сыграл Бертран

Рассел, известный у нас, скорее, как общественный деятель периода борьбы за мир во всем мире), любая научно осмысленная философская проблема есть, по существу, формально логическая проблема. В рамках позитивистской философии Рассел доказал, что любую философскую проблему можно решить, используя только чисто логические (формальные) приемы. Нетрудно видеть, что, разрабатывая свою строгую методику анализа, М.М. Бахтин фактически использовал как раз эти принципы.

Положения его методики свидетельствуют, что данная задача решаема применительно к любым аспектам филологических наук. В частности, им выявлены и описаны объективные характеристики процесса эстетического восприятия, в котором оперирование ценностными категориями имеет место только на завершающем этапе - при диалектической оценке совокупности фактологической и этической составляющих, то есть, при определении завершающей эстетической формы. То, что такая оценка, неизбежно субъективная и всегда иррациональная, производится не в цепи силлогических построений, а на завершающей стадии, придает выводам объективный, фактологический характер, придавая результирующему образу свойства знака. Содержание известных к настоящему времени работ М.М. Бахтина во всей их совокупности дает основание утверждать, что методологический прием, позволяющий оперировать ценностными категориями как фактами, то есть, каким-то образом нейтрализующий в дедуктивном процессе их философскую неоднозначность, возможен.

В-третьих, аксиология является тем разделом философии, который оперирует ценностными, то есть, по своей сути относительными, категориями. В принципе, все без исключения философские категории и понятия являются относительными (в связи с чем, собственно, и имеется потребность в современной философии с ее диалектическим методом познания, единственно приспособленным к рассмотрению относительных категорий в их взаимодействии). Все попытки философов найти абсолютную истину не увенчались успехом и завершились доказательством И. Кантом в его "Критике чистого разума" принципиальной невозможности существования такой истины. Когда благодаря Лобачевскому и Риману рухнула "абсолютная" Пятая аксиома Евклида, а вместе с ней и "абсолютный" характер декартовой системы и классической механики Ньютона, и когда в 1905 и в 1916 гг. Эйнштейн фактически довершил этот процесс, то с точки зрения философии это означало подтверждение на практике чисто умозрительных выводов И. Канта строго формальными, силлогическими выводами Лобачевского и Римана. То есть, с того самого времени, когда основные философские посылы предложенного ими математического аппарата были использованы при создании Общей теории относительности и нашли через нее свое подтверждение (через опыт!), противопоставление любых отраслей познания по принципу "относительности" и "абсолютности" является принципиально некорректным (даже математическая - казалось бы, сугубо формальная - логика представляет собой довольно серьезную задачу для философии именно вследствие относительности своих принципов). А при переводе в плоскость рассматриваемых здесь вопросов это означает, что любые попытки обособить и как-то вывести литературоведение из когорты т.н. "точных" наук являются необоснованными, и что причины, по которым такое обособление имеет место де-факто, носят исключительно субъективный характер.

В-четвертых, по относительному характеру вопросов аксиологического характера, с которыми приходится иметь дело такой гуманитарной науке, как правоведение, она нисколько не отличается от филологии: там все построения осуществляются на основании тех же категорий Истины, Добра, Красоты. Но в правовой науке царит точность формулировок и выводов, строгость доказательства и решений, вплоть до "от восьми до пятнадцати, с конфискацией или без таковой", и ни один соискатель ученой степени в сфере права не жалуется на то, что наука эта относится к разряду гуманитарных и "неточных". Примечательно, что в этой отрасли науки способы находить строго доказанные решения при исходных данных ценностного (относительного) характера были отработаны более двух тысяч лет назад, и Римское право до настоящего времени закладывается в основу юриспруденции всех демократических обществ. И мы как потребители юриспруденции можем разве что поворчать на неисполнение законов, но никак не на сами законы и на ту науку, которая этими вопросами занимается. Филология не вышла на этот уровень понимания проблем не потому, что такое объективно невозможно, а потому хотя бы, что сформировалась она как отрасль науки относительно недавно; потому еще, что точность доказательств в филологии пока не ощущается обществом настолько же насущной, как в вопросах права; и, наконец, потому, что в нашей стране в начале тридцатых годов философия была фактически устранена из научного обихода и заменена суррогатами.

Парадокс создавшейся ситуации заключается в том, что филологи успешно пользуются относительными категориями каждодневно, ежечасно - когда решают вопросы, связанные с авторским правом, трудовыми договорами, гонорарами, взаимоотношениями с администрацией и издательствами, и т.п. Вся жизнь наша регламентирована законами и подзаконными актами, а они - фактологический продукт апробированной практикой процесса, суть которого заключается в оперировании относительными категориями (теми же самыми, что и в литературоведении) и доведении конечного продукта до уровня строгого факта (т. е., объекта с финитным построением). И ведь при этом ни у кого не возникает сомнений относительно характера правовых отношений, легитимности и надежности тех приемов, с привлечением которых они установлены. Но как только заходит вопрос об этих же категориях применительно к вопросам филологии, в сознании что-то блокируется. А ведь наука все же...

Предвижу возражение: сравнил, дескать! Там право, взаимоотношения в обществе, а здесь - свои творческие законы, специфика. Образотворчество... Но творческие законы творческим законам - рознь.

Художник творит по одним законам, а ученый-литературовед, аналитик - по совершенно иным. Художественные образы творят не ученые, а поэты. И всю специфику следует отнести на их счет, на труд исследователей она непосредственно не влияет. Удел исследователей - дать научно обоснованный анализ содержания и результата этого процесса.

Что же касается специфики характеристик художественного образа, то и здесь она весьма относительна. Дело в том, что сам образ появляется в сознании созерцателя, то есть при чтении художественного произведения, и

в этом отношении он абсолютно ничем не отличается от восприятия нами любых других образов. То есть, образ - категория не литературная, а эстетическая, это - продукт познания всего, что мы видим и ощущаем. А уж вне литературы эта категория изучена достаточно фундаментально, причем не только философами, но и физиологами, и психоаналитиками, и психологами. Так что в отношении анализа всего, что связано с образом, апробированных методик более чем достаточно.

К тому же, философия разработала надежный методологический аппарат для работы с относительными, ценностными категориями именно в литературоведении (например, системно-философский эстетический анализ М.М. Бахтина, и речь там идет как раз об образах), что дает возможность получать достоверные результаты на уровне строго установленного факта. Одним из основных методологических достоинств философской методики анализа М.М. Бахтина является то, что она подходит к эстетическим и гносеологическим (познавательным) составляющим исключительно как к "голым фактам" без какой-либо их оценки ("ценностная вненаходимость"); эстетическая оценка (процесс формирования образа) происходит только после установления фактов, т.е., на завершающем этапе, причем она полностью соответствует той внешней форме, наполнением которой являются факты, определенные как таковые на первых этапах без выхода за рамки формальной логики, и это совершенно исключает произвольное толкование относительных моментов. Причем все это описывается Бахтиным как объективный процесс, которому в контексте его работ фактически придан статус универсального закона эстетики.

Таким образом, достижения последних десятилетий в философии, а также практический опыт юридической науки, свидетельствуют, что ценностные аспекты теории литературы могут быть так же решаемы, как и в рамках любой другой отрасли науки. Хочется надеяться, что приведенный ниже материал послужит доказательством этого.

Аннотации

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., "Художественная литература", 1975, с.7.
2. Бахтин, М.М. Предисловие к роману Л.Н. Толстого "Воскресенье". Литературно-критические статьи. М., "Художественная литература", 1986, с. 111, 116-117.
3. Следует учесть несовпадение значений понятия "критика" в традициях русской филологической науки и литературоведения на Западе, где явно просматривается склонность относить к критике и то, что у нас отделено от критики как таковой и рассматривается как две самостоятельные дисциплины: "теория литературы" и "история литературы". В своих работах я пользуюсь этими понятиями в том контексте, как они воспринимаются у нас, поскольку такое структурирование литературоведения более точно соответствует различиям в характере деятельности исследователей. Так, критик волен приносить в свои оценки личностные, субъективные моменты, и отсутствие строгости в таких построениях нисколько не снижает ценности этих работ для

общества, подавляющую часть которого интересует именно субъективная интерпретация содержания художественных произведений. Более того, "критика" как таковая в нашем понимании является "пограничным" видом деятельности: критики в первую очередь - работники творческой профессии, такие же, как и писатели, и в литературных объединениях они пользуются таким же статусом, как писатели, драматурги, и т.д. В отличие от критики, теория литературы оперирует (вернее, подразумевается, что должна оперировать) строгими категориями эстетики как раздела философии; история литературы, в свою очередь, должна оперировать общей методологией исторических наук, которая восходит к общей методологии философских наук. Такое структурирование литературоведения закреплено и формально: ученые степени у нас присуждаются только в области теории литературы и истории литературы, но не критики. И это правильно: фактически, не только любое школьное сочинение, но и любая частная оценка художественного произведения - уже критика; здесь различие с профессиональными критиками не носит принципиального характера, поскольку она касается только объема знаний, жизненного опыта, да умения доходчиво изложить свое мнение. А всех этих качеств профессионального критика, насколько бы они ни были развиты, все же недостаточно для причисления этой категории специалистов к науке. Другое дело, что в своих построениях теоретики и историки литературы склонны оперировать теми же категориями интуитивного свойства, что и критики; но это - вопрос неразработанности методологии научных исследований. Собственно, для оценки содержания однофабульных и односюжетных произведений эпоса, лирики и драмы (то есть, подавляющей части антологии литературы), необходимость наличия строгого научного аппарата вряд ли будет когда-либо остро ощущаться, и провести четкую грань между историей литературы и "чистой" критикой действительно трудно.

Глава II. Этика исследования

*В науке основной вопрос - этика исследования.
Филология (критика, в том числе булгаковедение)
- пока еще не наука: отсутствует методология,
которую должна определять философия
(философская эстетика).*

Альфред Барков

Действительность, входя в науку, сбрасывает с себя все ценностные одежды, чтобы стать голой и чистой действительностью познания, где суверенно только единство истины [...] Есть единый мир науки, единая действительность познания, вне которой ничто не может стать познавательно значимым.

М.М. Бахтин (1)

Таким образом, для решения поставленной задачи важно уяснить значение двух фундаментальных достижений философской мысли: от идеи об абсолютном она пришла к выводу о том, что абсолютной является только относительность; второе достижение - разработка надежных методов оперирования относительными категориями на уровне формальной логики. На значении последней из приведенных выше фраз в оценке места филологии в едином мире науки, то есть, в философии, останавливаться, надеюсь, нет необходимости. Стоит только добавить, что известный своими работами в области аксиологии профессор Тартуского университета философ Л.Н. Столович в одной из последних своих книг (2), полностью посвященной этой науке, и предисловие к которой было составлено профессором филологии Ю. М. Лотманом (об авторитете которого напоминать литературоведам вряд ли стоит), дает высокую оценку работам Бахтина именно как философским.

Что же касается первой фразы из приведенного высказывания М.М. Бахтина, то на ее значении стоит остановиться отдельно - применительно к этике ученого. И не только потому, что из всех затронутых в этой книге вопросов этические являются основными - так уж получилось, от этого никуда не уйдешь; при оценке позиции ученых-булгаковедов, то есть, субъективных причин, вследствие которых стало возможным на протяжении вот уже тридцати лет извращенное толкование содержания главного произведения Булгакова, невозможно обойти вниманием ту методологию, которая используется в литературоведении.

Если рассмотреть содержание понятия "исследователь", то нетрудно обнаружить, что оно включает в себя значительную этическую составляющую (хотя здесь я допускаю тавтологию, поскольку само понятие "исследование" является сугубо этическим, эти основополагающие моменты следует акцентировать особо, пусть даже таким способом); поэтому при определении отношения к рассматриваемому вопросу оперировать в первую

очередь следует не эстетическими, как на это туманно намекают мои оппоненты, а все-таки этическими категориями. Поясню этот тезис. Понятие "исследователь" в его общем виде используется некоторыми в литературоведении для того, чтобы уйти от ответа на фундаментальный этический вопрос - о самоидентификации субъекта исследования. То есть, конкретизации, к какой именно категории исследователей причисляет себя тот или иной литературовед. Булгаковедением в основном занимаются исследователи двух категорий - публицисты (включая критиков) и ученые (то есть, формально - обладающие учеными степенями или стремящиеся получить таковые). Принято считать, что если в заголовке статьи при фамилии автора стоит титул "к.ф.н." или "д.ф.н.", то это - ученый, т.е., исследователь как бы высшей категории. Если не стоит - то просто исследователь. Впрочем, произвести такое разграничение ни по содержанию и качеству материалов, ни по используемой авторами методике зачастую бывает невозможно, и единственным ориентиром в таких случаях является использование авторами местоимения первого лица во множественном числе. Нередко только по этому местоимению "мы" и можно определить, что автор причисляет свою работу к разряду научных.

Публицист в своих построениях вправе оперировать любыми этическими категориями, руководствуясь при этом своими сугубо личными воззрениями (ценностными понятиями). Мы не в праве упрекнуть его за то, что в основу своих построений он закладывает принципы, которые мы можем не разделять, а также что в качестве рабочего инструмента им привлекаются такие категории, как сомнительного свойства аллюзии, туманные рефлексии, собственные эмоции, фантазии, различного рода допущения, галлюцинации и даже сновидения - то есть, категории чисто интуитивного, а не познавательного происхождения. В этом плане публицист обладает такой же полнотой свободы, как писатель или поэт; в принципе, его творчество может отличаться от писательского только наличием явно выраженной дидактики. Мы можем не соглашаться с методикой такого исследователя, можем не разделять воззрения автора, которые являются исключительно вопросом его совести; это - наше право. Но мы должны признать правомочность наличия субъективизма в построениях публицистов как их неотъемлемого гуманитарного права, терпимо и уважительно относиться к их работам (не считая, правда, их интерпретации доказательствами, поскольку понятие "интуиция" определяется как "выход за пределы логики"), тем более что именно в них нередко содержатся очень интересные эвристические находки. Что же касается ученых, то все перечисленные выше и подобные вольности субъективного характера в их методологическом арсенале недопустимы.

Поскольку литературоведение причисляет себя к Большой Науке - Натурфилософии, то соискатели ученых степеней должны пользоваться общими нормами, обязательными для любой отрасли науки. При Советах в этом просто не было необходимости, поскольку научная этика и методология подменялись т.н. "классовым сознанием", и соискатель должен был доказать его наличие при сдаче кандидатского минимума по марксистско-ленинской философии, которая до сих пор надежно занимает чужое место (по крайней мере, в сознании и в практике). А принципы научной этики довольно аскетичны: установление фактов и только фактов; такие этические категории, как личная убежденность, вера, понятие о гуманизме и справедливости, совесть, наконец, - должны быть исключены из

методологического арсенала; основными инструментами научной методологии являются такие не содержащие ценностных элементов категории, как логика и диалектика. Иными словами, научная методология должна находиться вне морали, а ученый, входя в науку - оставить собственную совесть за ее порогом, отказаться от своих личных убеждений, заменив их верой только в факт (в "голую действительность познания", если по Бахтину) и в действенность только строгих научных методов. Во всех отраслях науки без исключения. В том числе и в литературоведении.

Наверное, на этом месте не один "остепененный" булгаковед торжествующе воскликнет: "Как! Такая гуманитарная наука, как литературоведение - вне этики и морали?! Бред!!" Подчеркиваю: речь идет о методологии, которая действительно должна быть вне идеологии. Этика, мораль в гуманитарных науках присутствуют обязательно, но только в постулатах и доказанных на их основе теориях. Подчеркиваю: в строго научно доказанных теориях, подтверждающих правомерность применения конкретного этического постулата, и обладающих фактологической структурой. Ценностными категориями, не прошедшими апробацию от низшего уровня - постулата - до уровня строго доказанной теории, оперировать как аргументом в научной работе нельзя, поскольку эти категории относительны и могут давать в различных ситуациях противоположный результат. В романе Булгакова вопрос такой этической относительности поднимается, в частности, в эпизодах с милосердием. Что же касается реальной жизни, то случаев, когда добро превращается в свою противоположность, сколько угодно; другое дело, что мы не всегда придаем этому должное значение.

Что же касается совести исследователя, с которой он должен расстаться во имя науки, то, чтобы читателя и литературоведа не пугала сама формулировка вопроса, снова сошлюсь на практику права. Вряд ли найдется прокурор любого ранга, который бы не поспешил с гордостью заявить вам, что у него есть все, кроме совести! Когда я, услышав такое впервые, не смог скрыть замешательства, поскольку расценил это заявление как не приличествующий официальной обстановке цинизм, мой собеседник жизнерадостно сообщил, что совесть свою он оставил за порогом, ее заменяет ему Закон, и что он обязан служить ему, даже если это не согласуется с его личными убеждениями. Напомню, что речь идет о профессии, оперирующей исключительно ценностными понятиями. Кстати, представитель именно этой профессии недавно преподавал всем нам урок истинного благородства, когда, наступив на горло собственной совести, отказался выполнить вполне справедливое (но противоречащее закону) требование главы государства и, исполнив закон (который ему самому явно не нравился), сразу же подал в отставку. И снова вопрос об относительности и предвзятости: Пилат, занимая аналогичную должность, поступил точно так же, как и Казанник, то есть, исполнил Закон вопреки своей совести; но его почему-то принято осуждать, а к Казаннику все мы испытываем явную симпатию и сожалеем, что ему пришлось оставить свой пост. Стоит ли говорить о том, что этика ученого в принципе ничем не отличается от профессиональной этики стража закона?

Итак: четко сформулированные постулаты, с которых должно начинаться любое научное исследование, плюс факты; на их основе строится гипотеза (то есть, первичное, интуитивное предположение о том, что должно

получиться в результате построений при наложении принятого постулата на уже известные факты), которая прорабатывается с привлечением общепризнанных аксиом, строго доказанных научных теорий и апробированных законов, установленных фактов (в том числе и научно доказанных теорий, по сути своей обладающих фактологической структурой), а также принятого в науке строго ограниченного набора методологических приемов - но без привлечения каких-либо ценностных категорий (та ценностная категория, которая включена в постулат, будет при этом работать как объект с квазифинитной структурой). То есть, доказательство должно вестись финитным способом - без привлечения к аргументации объектов, не имеющих конечного построения (нуждающихся в доказательстве); иными словами, истинность аргументов не должна обосновываться в самом доказательстве, а должна каким-либо образом устанавливаться заранее.

Использование таких характерных для публицистического жанра аргументов, как "на наш взгляд", "не исключено", "можно полагать", и т.п., в научных построениях совершенно недопустимо. К сожалению, ни одна из научных статей, монографий и диссертаций, посвященных булгаковской тематике, и с которыми мне довелось ознакомиться, не свободна от таких допущений (в частности, ими изобилует докторская диссертация Б.В. Соколова и особенно монография В.И. Немцева). Следует иметь в виду, что сразу же после первого случая привлечения к построению любого из таких допущений вся остальная часть работы уже не может считаться доказательством - в таких случаях речь идет даже не столько о правомерности использования ценностных категорий, сколько о волюнтаристском привлечении к процессу доказательства субъективного суждения исследователя.

Наконец, только в том случае, если все относящиеся к данному вопросу известные факты не противоречат полученным выводам, и если с привлечением использованного материала невозможно доказать обратное, становится возможным рассматривать первичную гипотезу как теорию, а включенную в постулат ценностную категорию - как прошедшую апробацию. В науке принято завершать построение теории сформулированными на ее основе прогнозами, и только в случае их подтверждения теория может считаться полностью доказанной и подтвержденной практикой (иногда, правда, условно); то есть, она получает статус научного факта и в качестве такового вместе с вошедшим в нее через постулат ценностным понятием может использоваться как аргумент с фактологической структурой при построении других теорий.

Поскольку в последующих главах придется прибегнуть к сравнению методик, применяемых в рамках общепринятой концепции прочтения романа "Мастер и Маргарита" и предложенной мною, привожу принятый в науке принцип сравнения: из двух теорий или концепций более завершенной считается та, которая предоставляет более широкие объяснительно-предсказательные возможности по отношению к сфере реальности; в конечном счете такая сравнительная оценка связана с выявлением преимуществ объяснительно-предсказательных возможностей одной из них.

Таким образом, в литературоведении как ни в какой другой науке фундаментальным этическим вопросом должно являться отношение

исследователя к предмету своей деятельности. То есть, определение с самого начала, к кому фактически он себя причисляет - к ученым или к публицистам.

Особое место в исследовательской иерархии занимает критика. С одной стороны, она официально отнесена к сфере науки, занимая свою нишу в литературоведении рядом с теорией литературы и историей литературы. С другой, творчество самих критиков со временем становится объектом изучения историков литературы, то есть, получает тот же статус, что и художественные произведения. Такая двойственность позиции придает двусмысленность методологии критики: причастность к официальной науке должна бы безусловно налагать на нее строгие ограничения, характерные для деятельности ученых; причастность к творческой профессии дает критикам право использовать в своей работе субъективизм, без которого художественное творчество немыслимо. Такое совмещение взаимоисключающих требований должно было бы вызвать в сознании критиков внутренний конфликт, но этого почему-то не происходит: сидя одновременно на двух стульях, критики тем не менее чувствуют себя весьма комфортно.

Теперь, если посмотреть на ситуацию с позиции "чистых" ученых... Если критике, которая пользуется в филологии таким же статусом, как поэтика и история литературы, позволено использовать в своих работах недопустимые в науке приемы, то чем хуже специалисты этих направлений? Конечно, здесь появляется почва для этических сомнений, но и среди этой части литературоведческого корпуса они не возникают. Потому что о существовании в науке запрещенных приемов просто никто не знает. Никого из нас этому никогда не учили. Наоборот, всячески уводили в сторону от этих вопросов, навешивая на них ярлык "метафизики" и прочих пугал из арсенала советской пропаганды. Потому что нужна была не наука, а заменяющий ее суррогат с классовым подходом в виде метода социалистического реализма, о котором самые именитые литераторы и литературоведы до сих пор толком не могут сказать, что же это значит на самом деле. Существующая в этой науке методологическая неразбериха вполне устраивала власти, потому что такое положение при любых исходных данных неизменно обеспечивало предписанный сверху идеологический результат. Поточно штамповавшаяся "красная профессура", сменившая расстрелянную и загнанную в лагеря интеллигенцию, быстро усвоила правила игры, которые позволяли не слишком изнашивать мозговые клетки и открывали зеленый свет любой наукообразной халтуре, лишь бы она имела форму "оптимистической трагедии", а ее выводы совпадали с "линией партии". А каким путем эти выводы получены, никого не волновало. И, по всему видно, не волнует по сей день...

В своей "Интеллектуальной автобиографии" Карл Поппер объясняет, почему многие ученые избегают оперировать ценностными понятиями: "Причина простая - разговоры о ценностях слишком накаляют атмосферу" (3). Соглашаясь с мнением этого сторонника позитивизма в философии в той части, что причина "накаливания атмосферы" носит исключительно субъективный характер, осмелюсь добавить, что на данном этапе развития науки вопрос заключается не столько в накале страстей, сколько в настоятельной потребности вернуть на свое законное место в науке то,

что находилось у нас под запретом на протяжении последних шестидесяти пяти лет. То есть, саму науку, которая все еще нередко подменяется не отвечающими требованиям философской методологии рассуждениями.

Аннотации

1. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. М., "Художественная литература", 1986, с. 47.
2. Столович, Л.Н. Красота, добро, истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М., "Республика", 1994, с. 432-444.
3. Popper, K.: Unended quest: an intellectual autobiography. Glasgow, Fontana/Collins, 1976, p.193.

Глава III. Через относительность - к факту (методика)

Структуру романа "Мастер и Маргарита" не описать без таких понятий, как "образ" и "эстетическая форма", их "структура", "дедуктивный метод анализа", "гипотеза", "постулат", "относительность", "факт".

Альфред Барков

... В тех случаях, когда критерии стабильны, они могут быть использованы как фактологические для определения значения ценностных понятий.

Уильям Фулфорд (1)

Такое утверждение доктора философии Оксфордского Университета носит общий характер и полностью согласуется с требованиями к методологии научного исследования, а именно:

- исчисление считается непротиворечивым, если в нем не выводим никакой результат, обратный выведенному. Полнота исчисления считается выполненной, когда:

- 1) в нем выводима всякая формула, выражающая верное утверждение в этой области;
- 2) для всякого утверждения, формулируемого в данном исчислении, имеется либо его доказательство, либо опровержение.

Как можно видеть, в этой формулировке заключены весьма жесткие требования к конечному результату исследования; при этом какие-либо оговорки, связанные с относительностью параметров, отсутствуют.

При формулировании методики исследования применительно к требованиям теории литературы основная трудность заключается в необходимости разработки системы построений, исключающей незавершенность выводов вследствие неизбежности привлечения к построениям ценностных категорий. Признание невозможности разработки такой методики означало бы фактически сведение литературоведения к публицистике с ее сугубо метафорическими методами описания и в конечном счете к отрицанию его связи с наукой вообще.

Представляется, что процесс научных филологических построений и этика исследования требуют выполнения следующих условий:

- строгое соблюдение требований дедуктивного метода анализа (в тех случаях, когда это необходимо); отказ от аргументирования категориями иррационального свойства;

- поскольку базовая гипотеза представляет собой формулировку предполагаемого конечного вывода, который должен обладать фактологическими свойствами, она должна обладать такими же свойствами;

- отсюда следует вывод, что единственным звеном в силлогической цепи построений, обладающим ценностной окраской, может быть только постулат;

- постулат должен быть четко сформулирован и достаточно обоснован, не должен допускать двояких толкований; в случае, если его использование в цепи построений приведет к получению результата, обладающего объяснительно-предсказательными качествами и отвечающего требованиям непротиворечивости, его можно использовать в другой цепи построений уже как факт; если полученный результат не обладает такими характеристиками, постулат следует признать ошибочным и повторить все исследование с привлечением другого;

- к каждому построению можно привлекать только один постулат с одной ценностной посылкой; исходя из философской природы ценностных категорий, наличие двух и более таких посылок в рамках одной силлогической цепи приведет к их диалектическому взаимодействию и появлению еще на стадии постановки задачи ложной эстетической формы (образа), предопределяющей конечный результат и лишаящей исследование всякого смысла;

- в случае необходимости использования нескольких ценностных понятий исследование должно быть разбито на несколько этапов с привлечением на каждом из них только одного постулата; при этом каждый этап должен отвечать всем требованиям, предъявляемым к завершенным построениям, заложенный в его основу постулат может вводиться во все последующие этапы в качестве аксиомы; при этом он не утрачивает приобретенных фактологических свойств, поскольку сфера его действия ограничивается рамками базовой гипотезы, единой для всех этапов исследования.

Анализ содержания работ булгаковедов свидетельствует, что подавляющее большинство из них характеризуется наличием следующих методологических ошибок:

- аргументирование понятиями иррационального характера;

- обилие аргументов типа "по нашему мнению", что фактически представляет собой привнесение в исследование личностных, субъективных моментов, исключающих возможность получения выводов с фактологической структурой;

- аргументирование посылками типа "не исключено", "следует полагать", "очевидно" и т.п., не имеющими финитной структуры и привносящими в исследование элементы волюнтаризма;

- оперирование как установленными фактами ссылками на результаты других работ с такой методикой построений;

- в редких случаях ссылок на научные теории (например, М.М. Бахтина) имеет место искажение сути этих теорий и подмена понятий;

- отсутствие четко сформулированной задачи (конечной цели исследования), произвольная подмена функций составных элементов построения; например, один из основных выводов докторской диссертации Б.В. Соколова формулируется следующим образом: "Можно считать доказанным, что выявление литературных источников является важной частью изучения творческой истории произведения". По своей структуре это утверждение является не подлежащей доказательству аксиомой, которая может использоваться в качестве аргумента в любом построении, но не является целью научного исследования, тем более на уровне докторской диссертации;

- отсутствие четкого обоснования постулатов и каких-либо упоминаний об этих объектах вообще (постулат должен обосновываться, а доказательством правильности его выбора служат критерии завершенности исследования - его непротиворечивости и объяснительно-предсказательных свойств). Вместе с тем, практически во всех исследованиях, посвященных исследованию структуры романа "Мастер и Маргарита", одновременно присутствуют в той или иной форме три постулата с отчетливо выраженной этической (относительной) составляющей:

- а) допущение на уровне установленного факта, что прототипом образ Мастера является сам автор романа, а Маргариты - его третья жена Е.С. Булгакова;
- б) вопреки общеизвестным фактам из истории русской литературы, безусловное признание позитивного характера этического понятия "мастер", тем более что за годы Советской власти этому понятию был придан одиозный смысл;
- в) априорное допущение о признании Булгаковым Советской власти; хотя в последние годы отношение общества к этой власти изменилось, а также несмотря на то, что получены документальные данные о резко негативном отношении Булгакова к этой власти, аргументирование выводами работ советского периода, основанных на этом постулате, продолжают иметь место.

Использование таких постулатов приводит к обратной последовательности процесса эстетической оценки: эти постулаты, каждый из которых является незавершенным построением, уже на стадии постановки задачи вступают между собой в диалектическое взаимодействие, продукт которого по своей структуре является образом, а по содержанию - ложной, заранее задаваемой эстетической формой всего произведения, возникшей не из оценки содержащихся в романе фактов, а из идеологизированных, т.е. заведомо предвзятых представлений исследователей об этических аспектах биографического плана. Поскольку такая эстетическая форма появляется в самом начале исследования, авторская акцентуализация повлиять на результат научного исследования уже никак не может, и такое исследование заведомо теряет всякий смысл. Фактически эта ложная эстетическая форма предопределяет как тенденциозный характер интерпретации содержащихся в тексте романа одних фактов, так и вынужденное игнорирование других.

По своей сути, используемый в булгаковедении подход описывается понятием об импрессивной эстетике (определение М.М. Бахтина), формализма, при котором утрачивается содержание образов в том виде, как они замышлялись Булгаковым. При этом заданность конечного результата носит псевдообъективный характер: с одной стороны, образование ложной эстетической формы неизбежно, поскольку оно происходит в соответствии с объективными диалектическими законами, независимо от воли исследователя; с другой стороны, сам этот процесс вызван причинами сугубо субъективного характера, такими как не критическое отношение к использованию этических постулатов, придание собственному субъективному восприятию приоритета перед фактами, отсутствие надежных исследовательских методик.

Осуществить сравнение результатов работ, посвященных поэтике романа "Мастер и Маргарита", с привлечением критериев непротиворечивости и объяснительно-предсказательных свойств не представляется возможным вследствие отсутствия в них таких свойств: практически нет ни одного исследования, выводы которого не противоречили бы реалиям романа - то есть, содержащимся в нем фактам. Невозможно также подвергнуть сравнительному анализу примененные их авторами методики, поскольку таковые как целостные системы построений также отсутствуют.

Изложенное как в своей совокупности, так и в отдельных своих частях исключает возможность рассмотрения таких работ как относящихся к сфере науки; по своей структуре они являются публицистическими произведениями и с точки зрения научной методологии могут рассматриваться лишь как недоказанные гипотезы, с отнесением их к сфере литературной критики. Из содержания моей предыдущей книги можно видеть, что в основу исследования был заложен единственный постулат, который можно свести к следующей формулировке: "Понятие "мастер", ключевое в акцентуализации этической составляющей образов романа, используется автором в негативном значении"; его обоснованию посвящена целая глава, поэтому вместо повторения ранее изложенного есть смысл дополнить его следующими соображениями.

Поскольку, по-Бахтину, процесс эстетического восприятия есть процесс оценки познавательной и этической составляющих образов в их диалектической совокупности, то для такой оценки необходима начальная этическая точка отсчета, которая должна задаваться постулатом. Принятый постулат предполагает (в качестве гипотезы!) определенное отношение Булгакова к герою своего романа и непосредственно участвует в формировании его образа в сознании читателя. Этот образ по диалектическим законам вступает во взаимодействие с другими образами романа, всякий раз привнося в эстетическую форму всех последующих уровней соответствующую этическую тональность; в результате этого постулат принимает участие в формировании окончательной эстетической формы всего романа, входя в нее через совокупность образов.

За основу данного постулата принят результат анализа процесса формирования понятия "мастер" применительно к литературному творческому процессу в условиях России. Впервые вопрос о "мастерстве" в прямой форме был поставлен "шестидесятниками" В.А. Зайцевым и Д.И.

Писаревым: "Пора понять, что всякий ремесленник настолько же полезнее любого поэта, насколько положительное число, как бы ни было оно мало, больше нуля" (2); "То известное латинское изречение, что оратором можно сделаться, а поэтом надо родиться, оказывается чисто нелепостью. Поэтом можно сделаться, точно так же как можно сделаться адвокатом, сапожником или часовщиком. Стихотворец или вообще беллетрист, или, еще шире, вообще художник - такой же точно ремесленник, как и все остальные ремесленники" (3). Приведенные высказывания - факты истории отечественной литературы, и их нельзя сбрасывать со счетов при определении позиции Булгакова. Тем более что споры по этому вопросу начались не с Зайцева и Писарева, а еще с Пушкина и Грибоедова, которым эти два публициста фактически оппонировали.

Уже в нашем веке, в период перехода от символизма к акмеизму, возникла острая дискуссия о противопоставлении творческому началу понятия о мастерстве как техническом совершенстве, более необходимом для создания литературных произведений (Н.С. Гумилев) (4). В условиях, когда ценностные приоритеты признаются за личностью, отношение к вопросам подобного рода является исключительно делом внутренних убеждений каждого (поскольку противопоставлявшиеся категории являются этическими, их диалектическое взаимодействие носит объективный характер; то есть, творческое начало неизбежно проявит себя независимо от рациональной воли даже того поэта, который отдает предпочтение техническому мастерству, что наглядно высвечивается при сопоставлении содержания высказываний по этому вопросу Маяковского и Горького с фактическим содержанием их художественных произведений). Однако тоталитарное государство с его жесткой регламентацией всех сфер деятельности человека создает организационные и идеологические институты, в рамках которых должна функционировать личность. Организующей структурой стал Союз Советских Писателей, а роль идеологической базы играли постановление ЦК ВКП(б) от 1932 года и концепция социалистического реализма, в рамках которой осуществлялась целенаправленная кампания по внедрению понятия "мастер" в версии Луначарского ("мастер = вождь"), взявшего на вооружение и извратившего концепцию Н.С. Гумилева. Это способствовало созданию идеологической базы для поточного "производства" на классовой основе писательских кадров, которые должны были заниматься "производством" литературной продукции нужного режима характера. Нормативное культивирование этой версии за счет подавления комплементарной ей концепции о главенстве творческого начала (мастерство поддается регламентации, а понятию о творчестве имманентно условие свободы) позволило государству надежно управлять литературным процессом и духовной жизнью народа.

После выхода в свет предыдущей книги поступили отзывы, авторы которых расценили набор приведенных в ней фактов как безусловное доказательство характера понятия "мастер" применительно к содержанию романа Булгакова. Действительно, в практике булгаковедения принято считать доказательством гораздо меньшие по объему и менее убедительные сочетания фактов. Хотя приведенный набор можно значительно расширить (в данном случае, на стадии обоснования постулата, в этом нет необходимости), все же следует отметить, что в любом случае его нельзя расценивать как строгое рациональное доказательство, поскольку ценностный характер самого

понятия (его сугубо относительная природа) исключает возможность его непосредственного доказательства "внутри самого себя". Кроме этого, приведенные факты сами по себе не могут быть выстроены в силлогическую цепь и дать однозначный вывод, обладающий фактологической структурой; их набор, каким бы объемным и впечатляющим ни был, в совокупности представляет собой не более чем индуктивность, которая ни в коем случае не может обеспечить фактологическую структуру конечного вывода. В данном случае приведенного мною обильного набора относящихся к понятию "мастер" аргументов отчетливо видно, что основанное на индукции суждение, которому придана форма постулата, в качестве такового пока еще не опровергает противоположного суждения - о позитивном характере значения понятия "мастер"; следовательно, оно не обладает свойствами факта, а поэтому приведенную аргументацию следует отнести лишь к разряду обоснований, но не строгих доказательств. В принципе, иначе быть и не может - сам по себе постулат не является доказательством; он подлежит доказательству в силлогической цепи с последующей проверкой на непротиворечивость и наличие объяснительно-предсказательных свойств. Поскольку такая операция на стадии подготовки "Альтернативного прочтения" 1994 года проделана не была, мне остается только выразить благодарность за положительную оценку, но ни в коем случае не согласиться с ней. Именно неудовлетворенность результатом доказательства в силу его индуктивного свойства и побудила меня заняться разработкой строгого, научно обоснованного аппарата исследования.

С точки зрения научного метода сформулированному в виде постулата утверждению на период исследования должен быть придан статус аксиомы (то есть, применяется широко распространенный в дедуктивном методе доказательства прием "допустим, что это так - проверим, что из этого выйдет"); это позволяет соблюсти требование финитности и включить постулат в силлогическую цепь построений. Отсутствие в рассуждениях других элементов с аналогичной незавершенной структурой исключает их взаимодействие, которое неизбежно разрушило бы цепь доказательства. Принятое в качестве постулата суждение можно будет считать доказанным только в том случае, если полученные на его основе выводы придадут гипотезе свойства теории, отвечающей приведенным выше критериям. Границы, в которых содержание доказанного постулата будет сохранять свойства факта, определяются условиями доказанной на его основе гипотезы; то есть, принятое в качестве постулата этическое понятие все же является относительным, но его относительность приобретает качественно иную философскую структуру - только ограничивающую сферу его применения рамками теории (доказанной гипотезы), но уже не исключающую, как это имеет место до его проверки описанным способом, самой возможности его использования в качестве факта.

Таким образом, доказательство какого-то относительного понятия непосредственно дедуктивным методом все равно не имеет места; оно осуществляется опосредованным путем через строгое доказательство гипотезы и может считаться финитным только в ее рамках. Это обстоятельство также диктует необходимость формулирования гипотез исключительно с привлечением финитных структур.

При использовании общепринятого в булгаковедении постулата с позитивным значением понятия "мастер" задача не решается на фактологическом уровне ни в целом, ни в частностях; ни в одном из рассмотренных исследований непротиворечивый результат, обладающий объяснительно-предсказательными свойствами, не получен. Последующая проверка двух других постулатов, присутствующих в том или ином виде в исследованиях булгаковедов (отождествление автора романа с образом Мастера и его положительное отношение к Советской власти), не потребовалась по двум причинам:

- а) содержание принятого постулата уже с момента его формулирования исключило возможность принятия двух остальных утверждений как противоречащих ему по своей сути;
- б) при использовании данного постулата логика исследования привела к появлению двух указанных суждений в завершающих выводах уже в виде фактов, однако со смыслом, противоположным тому, какой в них закладывался исследователями романа (Булгаков - противник Советской власти; он не является прототипом образа Мастера, его третья жена не является прототипом образа Маргариты).

Аннотации

1. Fulford, K.W.M.: Moral theory and medical practice. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
2. Подобные заявления Зайцев делал в 1863-65 гг.; приведенное высказывание содержится в его рецензии на "Историю французской литературы" Ю. Шмидта ("Русское слово", 1864, кн. 3).
3. Писарев, Д.И. Пушкин и Белинский. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3, с. 373. М., ГИХЛ, 1956.
4. Выражаю благодарность Н.В. Беляевой, (кафедра истории русской литературы Киевского госуниверситета), обратившей мое внимание на это обстоятельство.

Глава IV.

Структура мениппеи, или Роман с вывернутой наизнанку фабулой

"Мастер и Маргарита", ложный сюжет: сказ (эпическое повествование) ведет скрытый рассказчик. Его интенция и сатирическая авторская интенция - различны. Завершающая эстетическая форма - метасюжет.

Альфред Барков

Секрет "загадочных" романов типа "Мастера и Маргариты", "Евгения Онегина", "Гамлета" и т.п. заключается в том, что фабула в таких произведениях в определенном смысле "вывернута наизнанку", и мы воспринимаем за само произведение не основную его часть, а то, что за отсутствием соответствующей литературоведческой терминологии (поскольку не были выявлены сами явления) я обозначил как "ложный сюжет".

Фактически в таких произведениях на базе единого материального текста писатель создает минимум два (в некоторых случаях - три и больше) произведения с разными фабулами, причем фабулы эти охватывают практически весь материальный текст. Все трудности с интерпретацией их содержания связаны с тем, что мы замечаем только одно из этих произведений, причем то, которое не является основным и вообще как бы вовсе даже и не принадлежит перу титульного автора.

Для наглядности рассмотрим чисто гипотетический случай. Допустим, что гениальный автор решает создать роман о великой трагедии - например, о том, как в процессе феодальной междоусобицы одно королевство поглощает другое. Оба монарха - родные братья, один письменно заверил другого, что их воинственный племянник никогда не пойдет на того с мечом. Допустим также, что монарх, которому родной племянник угрожает агрессией, еще за тридцать лет до этого в "честном" поединке убил третьего брата (отца воистинного племянника), женился на своей невестке, взяв в приданое все королевство, а заодно и сына - наследника престола, который родился как раз в день злополучной битвы. Племянник-сосед формально выполняет свое обещание в отношении "меча"; но не потому, что действительно оставил свои реваншистские планы, а потому только, что решил свою задачу иным способом. Потому что в замке за обладанием престолом борется и его кузен, родной сын правящего короля; тот своими интригами стравливает своего сводного брата (сына своей мачехи - законного наследника престола) со своим папашей-королем и добивается смерти обоих... А заодно и своей мачехи, жены короля... Короче, агрессивный сосед не успевает воспользоваться мечом, а спокойно занимает трон, за который так посуетился в свою пользу изобретательный в интригах кузен, успевший вымостить горой трупов свой путь к вожделенному престолу... Кстати, на этом пути он успевает заколоть опытного королевского канцлера, который способен разоблачить его интриги, топит его дочь, которую перед этим обесчестил, доводит до смерти и его сына, стравив его со своим

сводным братом, наследником престола... Короче, этот гипотетический антигерой (если только какой-нибудь автор вообще возьмется за создание такого несимпатичного образа) - очень нехороший человек.

Согласен, что роман с такой фабулой литературоведению и любому потенциальному читателю этой книги вряд ли известен. Во всяком случае, если бы я вдруг взял и заявил, что все "проходили" его в школе, что он входит не то что в сотню или в десятку наиболее знаменитых произведений, а является самым знаменитым из когда-либо написанных пером произведений мировой классики, то, наверное, не у одного читателя появится желание закрыть эту книгу и дальше ее не читать. Но не спешите это делать - я ведь предупредил, что роман с такой фабулой - чисто гипотетический... Его действительно никто не читал; но вовсе не потому, что он не существует в природе, а потому, что его вывернутая наизнанку фабула воспринимается совершенно иначе.

А теперь допустим, что эту интересную фабулу гениальный автор излагает "привычным" для нас, читателей, образом: он организует чисто эпическое ведение повествования, при котором рассказчик занимает сугубо нейтральную, отстраненную позицию, беспристрастно ведя сказ и предоставляя всем персонажам одинаковые возможности высказаться в репликах. Среди таких персонажей окажется и тот самый интриган, который, естественно, в своих репликах (в прямой речи) будет скрывать свои истинные намерения и действия. Но автор с помощью неангажированного эпического рассказчика применяет такую композицию материала, что подлая роль королевского сына будет вскрыта путем простого сопоставления его реплик и действий с репликами и действиями других персонажей, а также благодаря эпически-беспристрастному описанию ситуаций.

Получится нечто вроде "Тартюфа", и любому читателю не потребуются особенно напрягать внимание, чтобы распознать, кто из персонажей "хороший", а кто - нет. Теперь допустим, что такой автор, перечитав свое творение и стремясь более глубоко раскрыть характер коварного персонажа, выделит для его реплик больше материального текста за счет сокращения реплик (прямой речи) других персонажей. Понятно, что персонаж с такими наклонностями будет продолжать извращать события, но реплики остальных персонажей, пусть укороченные, все же оставляют читателю возможность сделать необходимые сопоставления и выявить авторский замысел - разумеется, если автор достаточно талантлив, чтобы скомпенсировать соответствующими художественными приемами результат, вызванный сокращением реплик других персонажей и повествования. Хотя, конечно, дальнейшая работа в направлении такого "перераспределения" "долей текстового поля" будет требовать от читателя все большего интеллектуального напряжения - ведь если Тартюфу, предоставить, скажем, 90 процентов текста, то он выложит перед читателем столько лжи, что тому придется хорошо потрудиться над осмыслением остальных 10 процентов, чтобы восстановить истину в том виде, который соответствует авторскому замыслу.

Но, напомню, автор не просто талантлив, а гениален. К тому же, он доверяет интеллекту своего потенциального читателя. И поэтому для повышения емкости информационной системы, каковой является любое художественное

произведение, идет на крайний случай - отдает все текстовое поле в полное распоряжение отрицательного героя, превращая таким образом весь текст романа как бы в единую реплику этого персонажа, и тот полностью вытесняет прежнего эпического рассказчика, принимая на себя не только функции по ведению всего сказа, но и, естественно, по формированию композиции всего произведения. А чего ждать от такой композиции, если ее осуществляет нечестный человек? Да, это будет сплошная ложь от первого и до последнего слова, и положение читателя такого произведения становится незавидным: в условиях отсутствия подсказок со стороны эпического повествователя ему придется полностью мобилизовать свой интеллект и сообразительность, чтобы увидеть истину за лживыми разглагольствованиями рассказчика-персонажа, за его тенденциозной компоновкой всего материала.

Но, повторю, гениальный автор считает, что его читатель способен самостоятельно отсеять зерна от плевел, и идет на то, чтобы полностью отказаться от услуг беспристрастного эпического рассказчика, передавая все права на формирование композиции антигерою, который, естественно, ничего плохого о себе не расскажет, а только извратит до неузнаваемости содержание событий, о которых повествует. В результате из-под его пера выйдет лживый рассказ о том, что якобы вследствие цепи досадных недоразумений наследник престола, который то ли притворяется сумасшедшим, то ли действительно выжил из ума, все размышляет о том, как бы убить своего отчима-дядю-короля; что этот король перед своей смертью по ошибке травит свою жену, мать наследника престола; что этот не совсем уравновешенный законный наследник престола якобы тоже погибает... Конечно, этот хитрый рассказчик-персонаж, он же участник событий и главное действующее лицо, не только скроет в своем рассказе собственную неблагоприятную роль в этой цепи злодеяний, но и вложит в уста кронпринца хвалу в отношении себя самого. Благо, все свидетели либо отравлены, либо заколоты, а одна свидетельница, возлюбленная принца, утоплена самим рассказчиком, который, естественно, умолчит об этом в своем повествовании, выдав этот эпизод за несчастный случай... Так что опровергнуть его ложь уже некому.

Более того, этот непорядочный рассказчик не только замаскирует свое "правдивое повествование" под драму, написанную ритмическим размером; не только скроет от читателя свое подлинное авторство, предпочтя остаться анонимным и описать себя со стороны, в виде эдакого херувима; нет, ему этого мало - он еще и попытается выдать себя за того самого гениального писателя, поставив его имя на обложке своего творения. И, что самое интересное, ему эта попытка настолько удастся, что читающая и анализирующая публика всей планеты Земля на протяжении 400 лет будет действительно принимать это насквозь лживое и недостаточно художественное повествование за шедевр гения! И никак не возьмет в толк, откуда в этой драме столько явных несуразностей и броских нестыковок в психологической прорисовке образов и ситуаций, которые сам гениальный автор допустить никак не мог... Таким образом, этому рассказчику удастся решить главную задачу: драматические события, приведшие к утрате могущественным королевством своего суверенитета, преподнести в виде драмы одного из действующих лиц, содержание монологов которого в

художественной компоновке недобросовестного рассказчика будут представлять собой одну из самых больших загадок мировой литературы... Разумеется, автор, вверяя все поле сказа такому персонажу и как бы сводя свое участие к роли публикатора (издателя) чужого произведения, как бы заключает с ним своеобразный "договор": тот, получив полное право на изложение всех событий в собственной интерпретации, все же обязан соблюсти одно обязательное условие. А именно: включить в фабулу сказа все действительно имевшие место события, чтобы читатель мог, хоть и с некоторым напряжением, все же восстановить их истинную взаимосвязь. Рассказчик выполняет это условие, но делает это таким образом, что чисто композиционными методами, по форме ни в чем не обманывая читателя, ему все-таки удастся внушить ему совершенно извращенную интерпретацию событий. Например, описывая героя-принца, ставящего свою драму и готовящего для нее монологи, рассказчик таким образом включит текст этих монологов в свое повествование, что читатель на протяжении 400 лет будет искренне верить, что это - монологи не персонажа пьесы, созданной героем, а самого героя в его реальной жизни; что яд в ухо брата-короля вливает не вымышленный персонаж созданной принцем пьесы, а родной дядя самого принца...

Автор прекрасно понимает, с каким типом имеет дело, и "предвидит" все его хитрые ходы. Единственное, что ему остается, так только положиться на недостаточно умелое владение рассказчиком пером, вследствие чего тот допускает в своем сказе такое количество огрехов и противоречий, что, сопоставляя их, читатель все же имеет возможность восстановить и истинный ход событий, и подлинную роль в них каждого из участников. Такой читатель осознает, что то, что принимается в качестве драмы титульного автора, таковой вовсе не является; что это - не более чем часть романа, вставная новелла... Одно из художественных средств, словом...

И вот когда читатель поймет композиционную роль интенции недобросовестного рассказчика, то ему во всем своем величии раскроется гений титульного автора, который сумел создать под видом пусть не совсем короткой, но все же драмы, подлинный роман огромной информационной емкости, приглашая при этом читателя выявить замаскированные в тексте элементы. Читатель поймет, что роман этого гениального автора повествует о том, как некий придворный интриган плетет нити заговора в междоусобной войне, как ему удастся нейтрализовать законного наследника престола, а заодно и своего чересчур уж доверчивого отца-короля; как этот интриган, которому предоставлена возможность описать все эти события со своей точки зрения, пускается во все тяжкие, чтобы скрыть от читателя подлинную подоплеку событий; как этот не совсем квалифицированный автор привлекает к своему повествованию текст драмы, созданной его жертвой, вплетает этот текст в свое описание подлинных событий таким образом, что читатель уже почти не в состоянии понять, что его просто мистифицируют. Теперь допустим, что через 220 лет в другой стране другой гений, двадцатилетний романтик, создает поэму, в которой в аллегорической форме отображает литературную борьбу зарождающегося в стране романтизма с почвенным архаизмом и псевдоклассицизмом. Он выводит своего главного оппонента в образе коварного чародея, похищающего юную невесту - героиню поэмы лидера романтиков; по своей молодости гениальный автор опробетливо включит в поэму сцену, в которой этот архаист-чародей

пытается взять украденную чужую невесту силой, но оказывается импотентом. Допустим также, что эта поэма выходит в свет и пользуется успехом, и что объект сатиры создает ответную эпиграмму в виде драмы, в которой юный автор романтической поэмы выведен в роли подлого Тартюфа, плетущего интриги против своего друга-неромантика и отбивающего у него богатую невесту ради ее приданого...

Можно догадаться, как будут развиваться дальнейшие события. Находясь в изгнании, молодой романтик будет строить планы ответных эпиграмм. В частности, он может создать роман в стихах, отражающий борьбу между романтизмом и архаизмом, причем главным героем этого романа является тот самый архаик, который был до этого выведен в образе злого карлы-импотента. По примеру жившего за 220 лет до этого в другой стране гениального романтического предшественника, наш романтик поручает вести повествование своему литературному оппоненту, главному герою романа. Тот, сам являясь литератором (правда, весьма посредственным), охотно берется за перо и описывает события, в которых сам является участником и главным действующим лицом.

Естественно, он перевирает суть событий, но все же ему не удается полностью обелить себя, особенно в той сцене, где он убивает своего друга-романтика. И он решает издать свой опус не просто анонимно, не просто выдать себя за титульного автора, который якобы сам убивает друга-романтика, но и спародировать его творческую манеру. Однако при этом, являясь довольно посредственным литератором, он допускает массу противоречий, которые, впрочем, "не хочет исправить", о чем нагло заявляет в тексте, надеясь, что читающая публика все равно не разберется в подлинном авторстве и запишет все его огрехи на счет романтика, имя которого проставляется на титуле произведения.

Допустим также, что читающая публика, загипнотизированная именем титульного автора, действительно не разберется и на основании лживого изложения событий, вышедшего из-под пера недобросовестного анонима, будет на протяжении ста семидесяти лет приписывать титульному автору, ставшему национальной святыней, эстетические воззрения, которых тот никогда не исповедовал - вплоть до борьбы с романтизмом... Более того, при издании академических собраний произведений этой самой национальной святыни из этого сатирического романа будет последовательно вытрапливаться максимум того, что свидетельствует о истинном его содержании и противоречит официально принятой трактовке об отходе национальной святыни от романтизма и переходе к реализму... Вот до чего могут довести читающую публику и исследователей-литературоведов непорядочные рассказчики-персонажи, выворачивающие наизнанку фабулу произведений...

Теперь предположим, опять же чисто гипотетически, что ровно через сто десять лет после создания этого романа другой гениальный автор, его соотечественник, находясь под пятой демонической власти и видя, как грубо извращается творческое наследие национальной святыни, решает создать роман-завещание, сатирически показав в нем и характер этой власти, и литературный истэблишмент, который стал на службу этой власти, и свое видение этого романа в стихах, содержание которого он разгадал... Что и как

он напишет? - Естественно, без помощи рассказчика такого типа, который умеет выворачивать фабулу произведения наизнанку и мистифицировать не только читающую публику, но и цензуру, ему никак не обойтись. Но, опять же, официальное литературоведение, стоящее на службе у Режима, сделает вид, что ничего не поняло, и станет приписывать этому роману то, чего там не было и быть не могло... Разумеется, в диссертациях, монографиях и прочих атрибутах литературоведческой доблести недостатка не будет - Система умеет держать своих послушных Латунских на коротком поводке, поощряя их тем самым "квартирным вопросом" в форме столичной прописки, ученых степеней и профессорских должностей...

Теперь допустим совсем уж невероятное. Скажем, нашелся провинциальный мальчик, который по своему незнанию литературоведческого этикета вдруг выбегает на улицу и кричит во всю глотку, что король-то - голый!.. Что в романе вовсе не воспевается та верная-вечная любовь, которую вы, дескать, видите, а, наоборот, описана трагедия нации... И что наши уважаемые литературоведы выведены в романе как приспособленцы, пособники этого кровавого режима...

Ну кто поверит, что эти самые литературоведы вдруг так вот сразу признаются в своей ошибке? Ведь это будет означать, что свои ученые степени они получили как бы за ложь, за пособничество этому самому режиму в замалчивании содержания романа, гением автора которого они шумливо, хотя и не совсем искренне восхищаются... Вот они и ответят этому мальчику из глубокой провинции, что их такая трактовка не устраивает, что им важна не правда, а удобное для их литературоведческого клана официально утвержденное мнение о том, что следует видеть в этом романе, а что - нельзя; что называть вещи своими именами неприлично, что это противоречит установившейся литературоведческой традиции... Словом, не совсем вежливо напомнят о калашном ряде, в который не следует лезть... Тут, дескать, очередной юбилей грядет, надо срочно елей готовить... И вообще, кого может интересовать художественный замысел национальной святыни, если этот замысел четко установлен еще товарищем Сталиным и пересмотру не подлежит?..

Впрочем, все это можно рассматривать как не более чем гипотетические примеры, иллюстрирующие коварные возможности литературного феномена - мениппеи, которая, не являясь ни эпическим, ни лирическим, ни драматическим художественным произведением, и синтезируя в себе свойства всех трех родов литературы, обретает качества джина в бутылке и сложную внутреннюю структуру, средствами для описания которой теория литературы не располагает (и от которых, как теперь становится очевидным, всячески открещивается).

Но все же представим, читатель, что нам попадается такое произведение и мы, не замечая того, что его фабула вывернута наизнанку, принимаем ложь непорядочного рассказчика-персонажа за творение знаменитого автора... Мы будем видеть, что в таком произведении масса чисто художественных огрехов, что в нем не все в порядке с художественной логикой в прорисовке образов, отдельные из которых рассыпаются на нестыкуемые половинки, как, скажем, знаменитый образ онегинской Татьяны... Если бы титульный автор "взаправду" написал такое, не имея никакой скрытой интенции,

сводящей на более высоком уровне композиции эти "нестыкуемые" половинки воедино, то такое произведение ни в коем случае не воспринималось бы как высокохудожественное. Однако, хотя мы видим эти "огрехи", которые в любом другом случае поставили бы крест на репутации любого другого автора, такого все-таки не происходит. Вот все это в совокупности и есть типичные признаки мениппеи, то есть, свидетельство наличия скрытой композиции, которую мы не осознаем, но которая тем не менее на интуитивном уровне нашего восприятия не позволяет нам воспринять такое произведение как нехудожественное.

Как можно видеть, проблема с раскрытием содержания мениппей заключается в том, чтобы не только идентифицировать их истинного рассказчика как "автора" сказа (в совершенно уникальном случае романа-мениппеи Айрис Мэрдок "Черный принц" рассказчик даже не скрывает своего "авторства", однако структура такого произведения до сих пор представляет загадку для литературоведов - несмотря на то, что писательница щедро снабдила его "ключами"), но, самое главное, выявить скрытую интенцию этого рассказчика, которая не совпадает с интенцией титульного автора. Потому что именно в несовпадении этих двух интенций и заключается основное композиционное средство, выворачивающее фабулу наизнанку - то есть, превращающее внешне рядовое эпическое повествование в сложную структуру мениппеи с двумя-тремя фабулами, на каждой из которых образуется по несколько сюжетов. При этом сюжет, который первым из всех бросается в глаза и воспринимается нами за истинное содержание романа, на самом деле оказывается ложным, то есть, продуктом повествования в том виде, в каком оно вышло из-под пера рассказчика-персонажа, злоупотребляющего доверием титульного автора и обманывающего ничего не подозревающего читателя.

Для того, чтобы выявить истинное содержание такого произведения, необходимо установить личность рассказчика, определить его интенцию и психологические доминанты (то есть, что он искажает и почему), и уже на основании этих данных на сугубо интеллектуальном уровне реконструировать истинный сюжет сказа. Одновременно с этим выявляются детали лирической фабулы (той, в рамках которой описываются действия рассказчика по созданию своего произведения) и истинного сюжета этой фабулы (ведь до этого момента мы считаем, что пишет сам титульный автор; теперь же, когда мы осознаем, что он передал свое перо одному из персонажей, в поле нашего зрения попадают его действия по ведению сказа; то есть, образуется дополнительный сюжет, в рамках которого эти действия обретают определенные характеристики).

На данном этапе задача заключается в том, чтобы уяснить, что, в отличие от чисто эпического произведения, завершающая эстетическая форма мениппеи образуется в результате взаимодействия не первичных образов (Мастера, Маргариты, Воланда, Босого, и т.п.), а укрупненных образов-блоков - автономных сюжетов, каждый из которых представляет собой образ всего произведения, поданный под определенным углом зрения. Это - ложный сюжет эпической фабулы (сказа) - то, что пытается навязать нам рассказчик; истинный сюжет, скрываемый этим рассказчиком и появляющийся в нашем сознании только после того, как мы начинаем понимать своеобразие его позиции и вносить коррективы в восприятие

описываемых им событий; ложный сюжет лирической фабулы, в котором в качестве автора произведения воспринимается личность титульного автора (то есть, в рамках этого сюжета мы продолжаем считать, что это сам Булгаков от своего имени клеймит церковников в "Кабале святош"); истинный сюжет этой же фабулы, в котором уже действует "подлинный" автор - рассказчик; второй истинный сюжет эпической фабулы-сказа (факультативный), в котором образы персонажей обретают черты конкретных исторических личностей, и т.д...

Вот все эти сюжеты - поданные с разных точек зрения автономные образы романа - взаимодействуя между собой, образуют завершающую эстетическую форму всего произведения (за отсутствием прецедентов я назвал ее "метасюжет") колоссальной информационной емкости, для достижения которой только средствами эпоса потребовалось бы намного больше текстового материала. И вот истинная сатирическая авторская интенция проявляется только в метасюжете, который без осознания специфической позиции рассказчика сформироваться не может.

Таким образом, с точки зрения семиотики следует отметить, что единый для всех авторов и самодостаточный "код" любой мениппеи представляет собой художественный прием, в соответствии с которым автор произведения организует изложения материала с позиции особого персонажа - рассказчика, интенция которого не совпадает с его собственной.

"Самодостаточный" означает, что такое несовпадение позиций является единственным, но обязательным условием образования феномена мениппеи - то есть, появления нескольких фабул и сюжетов, в числе которых обязательно присутствуют и ложные. Все остальные признаки мениппеи (в своем труде о творчестве Достоевского М.М. Бахтин метафорически описал около пятнадцати) являются вторичными, часть из них может отсутствовать вообще.

Следует отметить, что каждая мениппея - это не одно, а минимум два полноразмерных произведения, принадлежащих перу разных "авторов" - титульного (скажем, Булгакова) и его художественного средства - рассказчика-персонажа. Забегая вперед, отмечу, что все проблемы с раскрытием смысла романа "Мастер и Маргарита" заключаются в том, что все содержащиеся в тексте оценки скрытого рассказчика ошибочно принимаются за откровения самого Булгакова. Роман-мениппея - это вовсе не то, что мы видим при "быстром" чтении. Фабула произведения титульного автора всегда описывает действия скрытого главного героя, ведущего свое повествование, принимаемое нами за собственно роман, и в котором в силу специфики психологии и скрытой интенции рассказчика характеристики персонажей и описываемых событий подвергаются искажениям. Таким образом, задача вскрытия структуры таких произведений сводится к установлению личности рассказчика и, с учетом ее специфики, - реконструированию истинных характеристик всех образов, которые он преднамеренно искажает. И вот именно этот этап однозначного определения личности рассказчика как раз и является тем, пожалуй, единственным случаем, когда в литературоведении требуется привлечение чисто силлогических построений, которые (и только которые) могут совершенно однозначно, на уровне факта дать ответ относительно "истинного авторства" произведения. Но когда

рассказчик уже определен, дальнейшая работа с реалиями романа может осуществляться привычным для литературоведения индуктивным методом, и ничего драматического при этом не произойдет. Если структура такого произведения определена и строго доказана на уровне факта, его "прочтения" будут различаться между собой только в зависимости от внутренних контекстов каждого читателя, оставаясь при этом в пределах авторской акцентуализации. То есть, исходя из собственного опыта, читатель может воспринимать "белое" как нечто "сероватое", но уже никогда - как "черное". Что, кстати, мы имеем сейчас не только в случае с Булгаковым, но и с Пушкиным и с Шекспиром.

Как оказалось, проблемы с восприятием содержания мениппей "больших художественных форм" носят исключительно психологический характер. Когда мы имеем дело с произведениями "малых форм" с аналогичной структурой, такие проблемы никогда не возникают. Мы четко знаем, что тот персонаж, от первого лица которого ведется повествование, скажем, в миниатюре Михаила Зощенко, это не сам автор, а объект его сатиры; что автор предоставил этому персонажу все текстовое поле своего произведения в безраздельное пользование, будучи уверенным в том, что читатель догадается, что это - художественный прием, позволяющий наиболее полно раскрыть гнилое нутро такого персонажа. А вот почему мы, читая, скажем, "Евгения Онегина" и воспринимая его "якающего" героя за самого Пушкина, отказываем нашей национальной святыне в праве организовать повествование таким же образом, как это сделает после него Зощенко, это тоже вопрос по линии "другого", чисто психологического "ведомства". Чтобы выдавать нескромное "яканье" такого сатирического персонажа в стихотворении "Памятник" за "программное кредо" национальной святыни, для этого действительно нужно очень не уважать эту святыню. Это ничего, что практически вся первая строфа этого так называемого "программного кредо" - не только наглый плагиат аналогичного стихотворения Державина, но и пародия на него; на это можно просто закрыть глаза, чтобы спасти имидж национальной святыни. Которая в такой снисходительности, мягко выражаясь, не нуждается.

Ну да ладно - пройдет двухсотлетие со дня рождения национальной святыни, и кто знает - возможно, к трехсотлетию подрастет новое поколение, которое не будет помнить ни установок Вождя, ни того, как расправились с теми строптивыми врагами народа из Пушкинского Дома, которые все норовили отстоять правду о творческом наследии этой национальной святыни; ни того, кем и зачем в 37-м заполняли вакансии, образовавшиеся в Пушкинском Доме с участием людей "с чистыми руками, горячим сердцем и холодной головой". Возможно, когда-нибудь обыкновенная этика ученого займет то место, которое сейчас занимает Совесть Нации. Пока же, не дожидаясь трехсотлетнего юбилея и не углубляясь в вопросы теории (более подробно они описаны в другой книге, посвященной творчеству Пушкина - возможно, к трехсотлетию юбилею ее издадут) (1), перейдем к практическому разбору структуры романа "Мастер и Маргарита".

... Но все же интересно, как воспримут тамошние литературоведы "вывернутую наизнанку" фабулу "Гамлета"? Ведь там, кажется, 37-го года и мудрого Вождя не было? Хотя, конечно, 400 "гамлетовских" лет - это далеко не 170 "онегинских" - вон ведь как восприняли разбор Т.С. Элиота 1920 года... А ведь Элиот сказал чистую правду - что в проработке образа Гамлета

отсутствует внутренняя художественная логика... Правда, он не понял, что этот образ создан совсем не Шекспиром... Вернее, не совсем Шекспиром... Ладно, посмотрим. В крайнем случае, дождемся "гамлетовского" пятисотлетия - оно ведь тоже не за горами...

Аннотация

1. Книга *Прогулки с Евгением Онегиным* вышла в свет в 1998 году.

II. О СТРУКТУРЕ РОМАНА "МАСТЕР И МАРГАРИТА"

Глава V. "За мной, читатель!"

У романов "Евгений Онегин" и "Мастер и Маргарита" идентичная структура: Пушкин и Булгаков использовали образ рассказчика как основное средство композиции.

Альфред Барков

Вынесенная в заголовок главы крылатая фраза как заклинание цитируется в исследованиях, посвященных "верной, вечной" любви Мастера и Маргариты. Но если вчитаться в контекст, в котором появляется в романе этот пламенный призыв "Правдивого Повествователя", и вникнуть в смысл не менее знаменитого сочетания слов "верная, вечная", или хотя бы просто обратить внимание на его стилистическую пародийность, то отношение к роману становится прямо противоположным.

Как-то вошло в традицию делить роман на две составные части - "ершалаимскую" ("роман в романе", "евангелие от Воланда"), повествующую о событиях Страстной Недели, и "московскую", описывающую советскую действительность. При этом не делается никаких попыток хоть как-то увязать между собой эти две части романа. Вместе с тем, обе они, подаваемые параллельно, путем чередования глав, не могут не навести на мысль о том, что Булгаков проводит таким образом параллель между казнью Христа и аналогичной по масштабу трагедией: Октябрьским переворотом, символизируемым "балом полнолуния Сатаны", приходом к власти люмпенов и уничтожением культуры. Как оказалось, с точки зрения внутренней структуры роман делится на смысловые части по совершенно другим принципам: в нем несколько различных автономно сосуществующих сюжетов - не считая даже "ершалаимских глав" (это - сюжетная линия, играющая как в целом, так и в своих частях, роль тропа по отношению к "московским" главам).

С точки зрения архитектоники, роман "официально" делится на две "части": "Часть первая" и "Часть вторая", однако это обстоятельство практически не рассматривается в исследованиях булгаковедов. Оно и понятно: такое деление не несет практически никакой композиционной нагрузки и воспринимается как искусственное.

И.Л. Галинская (1) обратила внимание на характерный для данного романа композиционный прием, который писатель применил на стыках глав в десяти случаях. Он заключается в том, что начало соответствующей главы

повторяет дословно концовку предыдущей. Исследовательница комментирует этот прием "повтора-захвата" ссылками на мировую литературу, в основном на литературу средневекового Прованса: "Как видим, стилистически-композиционный прием сцепления глав "soblas capfinidas" Булгаков применяет в местах наиболее сложных "стыковок" текста - при соединении мифологических глав с современными и при переходе от первой части романа ко второй".

Действительно, такие переходы между "ершалаимскими" и "московскими" главами подчеркивают параллелизм повествования, метафорическое их совпадение во времени и в пространстве. Однако в данном случае нас будет интересовать только один из десяти таких переходов, а именно тот, который, как считает И.Л. Галинская, служит целям "стыковки" "при переходе от первой части романа ко второй". Вообще, ее исследование - едва ли не единственный во всем булгаковедении случай, когда, пусть вскользь, но все-таки обращается внимание на деление романа на "первую" и "вторую" части. Вот как комментирует этот вопрос сама И.Л. Галинская: "Концовка главы 18-й (конец первой части романа): "За мной, читатель!". Начало главы 19-й (начало второй части романа): "За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?". Заканчивается эта глава в ее книге таким выводом: "Булгаков, возможно, должным образом оценил его [прием] как раз в процессе своего целеустремленного знакомства с "Песней об альбигойском крестовом походе".

Не берусь оценивать вероятность целеустремленности знакомства Булгакова с Песней об альбигойцах - возможно, это так и было (хотя, поскольку "Песня" существует только в виде манускрипта, даже сама Галинская выражала сомнения в том, что Булгаков был знаком с ее текстом). Но возникает вопрос: действительно ли и в данном случае Булгаков применил этот характерный прием только лишь для того, чтобы "состыковать" то, что стыковке, казалось бы, вообще не подлежит? Ведь обе "стыкуемые" таким образом главы - 18-я и 19-я - описывают события в Москве... К тому же, демонстративно "стыкуя" эти главы, Булгаков (пожалуй, и не Булгаков вовсе, а этот пронырливый втируша-Повествователь) не менее демонстративно "расстыковывает" их врезкой "Часть вторая"... Так что же, все-таки, фактически происходит на этом "стыковочном узле" - смысловая стыковка двух глав или архитектурное разделение романа на две части, причем в таком месте, где такое деление явно неуместно?

Представляется, что за совершенно невероятным совмещением двух служащих противоположным целям приемов просматривается хитроватая ухмылка все того же "Правдивого Повествователя". Настолько "правдивого", что так и подмывает поинтересоваться, чему же это он так ухмыляется... Но, когда приходится иметь дело с такими пронырами, нужно быть всегда начеку. То есть, поинтересоваться теми контекстами, в которые обрамлена его ухмылка.

И.Л. Галинская, вычленив из контекста две стоящие хотя и в разных главах (даже в "разных частях" романа!) идентичные фразы "За мной, читатель!", не обратила внимания на бросающееся в глаза обстоятельство: по какому поводу это было сказано в первом случае (в конце 18-й главы), и по какому - во втором (в начале 19-й).

Итак, глава 18. В ней повествуется о всякой невероятной чертовщине в квартире 50 и за ее пределами: о берете, который вдруг превращается в мерзкого котенка; о большой темной птице, оказавшейся так напугавшей незадачливого буфетчика совой; о предсказании точной даты его смерти от рака печени; о превращении резаной бумаги в червонцы; о танцующем синкопами воробушке; о сестре милосердия с клыком, птичьими лапами и мертвыми глазами... И вот "Правдивый Повествователь" завершает эту главу таким абзацем: "Что дальше происходило диковинного в Москве в эту ночь, мы не знаем и доискиваться, конечно, не станем, тем более что настает пора переходить нам ко второй части этого правдивого повествования. За мной, читатель!"

"Мы не знаем и доискиваться, конечно, не станем"... Так характерно для манеры "Правдивого Повествователя"... "... Тем более что настает пора переходить нам ко второй части этого правдивого повествования"... Вот оно в чем дело! Так называемая "Часть вторая" "этого правдивого повествования" такая же "правдивая", как и 18-я глава с ее чертовщиной и призывом "За мной, читатель!". И потом: оказывается, Повествователь принимает участие в формировании композиции романа, и открыто заявляет, что это он, а вовсе не Булгаков, делит роман на две "части"! Тем более что его повествование насыщено его собственными оценками... Анализ только этого пассажа (не говоря о многих других) свидетельствует, что в романе "Мастер и Маргарита" позиция рассказчика лирически окрашена, что этот персонаж выполняет функции автора романа; следовательно, роман ни в коем случае не может считаться эпическим произведением - со всеми вытекающими из этого последствиями для постижения его содержания. Ведь "лирическая окраска" повествуемого рассказчиком означает, что все оценки, даваемые этим персонажем (а в такой роли рассказчик - действительно самостоятельный персонаж романа), должны восприниматься нами с поправкой на его позицию (то есть, на характерные особенности психики и интенцию); что такая роль рассказчика исключает беспристрастность ведения сказа, в то время как наличие такой беспристрастности - основная характеристика эпоса как рода литературы.

Поскольку ведущими булгаковедом предпринимаются попытки провести параллель между "Мастером и Маргаритой" и "Евгением Онегиным", следует, пожалуй, процитировать интересные наблюдения, сделанные выдающимся литературоведом Ю.М. Лотманом: "Специфическая структура пушкинского романа в стихах, при которой любое позитивное высказывание автора (допустим пока, что автора; здесь Лотман противоречит сам себе, но об этом - несколько позже - А.Б.) тут же незаметно может быть превращено в ироническое..." (2). И далее: "Авторское повествование об авторском повествовании. Наличие метаструктурного пласта, внесение в текст романа размышлений о романе решительно меняет функцию авторского повествования... Само рассказывание становится объектом повествования и приобретает полную автономность и осознанность" (3).

Таким образом, Ю.М. Лотман отметил наличие в "Евгении Онегине" того же феномена, который имеет место и в "Мастере и Маргарите" - особой позиции рассказчика в отношении им же повествуемого. Однако особый интерес представляет его замечание о наличии в романе "метаструктурного пласта". Действительно, если в романе что-то описывается, то это должно

обязательно быть частью фабулы - ведь описываемое может существовать только в рамках фабулы. Однако, с другой стороны, в фабуле сказа (Онегин, дуэль, взаимоотношения с Татьяной, и т.п.) нет места для "авторских" оценок повествуемому ("авторских" беру в кавычки, потому что имеется в виду не титульный автор, а рассказчик, от имени которого ведется сказ).

Следовательно, такие действия рассказчиков как в "Евгении Онегине", так и в "Мастере и Маргарите" должны описываться отдельной фабулой; а наличие отдельной фабулы - серьезный, и, кажется, никем пока не поднимавшийся теоретический вопрос, имеющий непосредственное отношение к структуре произведений такого класса.

Итак, по своим структурным характеристикам роман Булгакова идентичен "Евгению Онегину". Что же касается "авторского" повествования, то титульный автор и повествователь - далеко не идентичные фигуры даже для случаев эпоса и лирики, и этот вопрос стал уже достаточно общим местом теории литературы. Поэтому ограничусь пока констатацией того факта, что "Правдивый Повествователь" - вовсе не Булгаков (как и рассказчик в "Евгении Онегине" - ни в коем случае не Пушкин), а самостоятельный персонаж с довольно широкими функциями.

Здесь стоит напомнить, что прием "утверждения с отрицанием", в данном случае - совмещение "стыковки" глав с одновременной "расстыковкой" романа на две части, является одним из наиболее характерных приемов Пушкина при формировании композиции "Евгения Онегина" (этот вопрос детально проработан Ю.М. Лотманом).*(Прим. 1999 г.: То, как решил этот вопрос Пушкин, является самостоятельным эстетическим объектом в форме композиции; этот случай описан в "Прогулках", в гл. 34 - нетрудно убедиться, что Булгакову было у кого брать уроки мистификации, и что в своем романе он повторил пушкинский этюд).*

Последуем же за "Правдивым Повествователем" ("За мной, читатель!"). Если следовать справедливой, но, к сожалению, не завершенной логике И.Л. Галинской, то, видимо, цепь ее силлогизмов должна бы закончиться выводом, что "стилистически-композиционный прием сцепления глав "coblas carfinidas" свидетельствует о том, что повествование о "верной, вечной" любви настолько же правдивое, насколько правдива вся та чертовщина, о которой с таким смаком рассказчик повествует в 18-й главе. Вряд ли стоит цитировать самого себя в отношении оценки ироничной, саркастической, скорее даже - глумливой позиции "Правдивого Повествователя" в отношении этой злополучной "верной, вечной любви" Мастера и Маргариты; все это изложено в соответствующей главе предыдущей книги *Роман Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита": альтернативное прочтение*. Хотя, конечно, стоит отметить некоторые штрихи, не включенные в предыдущую книгу. И не только потому, что эти вопиющие детали остались не отмеченными исследователями; и даже не потому, что они характеризуют довольно-таки ехидную манеру рассказчика обращаться не только с "вверенными ему" образами, но и с читателями романа; а потому, что эти моменты реабилитируют этого гаера именно как правдивого повествователя, который, в общем-то, если по-честному разобраться, читателя ни в чем не обманывает: если где-то о чем-то и умолчит, даже кокетливо заявит, что ему, видите ли, что-то там не известно или он чего-то там недослышал, то уж

в другом месте обязательно, пусть так же глумливо, явно издеваясь и над героями романа, и над слишком легковверными исследователями, но правду все-таки скажет. Уж этого у него никак не отнимешь...

Снова пушкинский прием "утверждения-опровержения"? Приведу только один пример того, как, используя его, "Правдивый Повествователь" некрасиво поступает с доверчивыми читателями.

Описывая сцену отравления вином Мастера и Маргариты, он проговаривается: "Лицо покойной посветлело и, наконец, смягчилось, и оскал ее стал не хищным". Сама форма этого жуткого повествования, маскируемого элементами позитивизма, расслабляет внимание читателя, потворствует его подсознательному стремлению избавиться от возникшего стресса, вызванного описанием смерти. И, хотя оказывается, что незадолго до этого Мастера целовала женщина с хищным оскалом, что этот оскал был у нее всегда, что она стала "светлой" только превратившись в труп, что все описанные до этого "Правдивым Повествователем" ее земные поступки подлежат ретроспективной переоценке, и что только с учетом этого должна формироваться эстетическая форма образа Маргариты, действия рассказчика, умело манипулирующего психологией читателя, дают булгаковедом повод уйти от этого, ограничившись пустой оболочкой "светлого" образа, так и оставшейся объектом многочисленных исследований.

Рассказчик блокирует сознание, не дает исследователю возможности расстаться с импрессивной эстетикой, поставить себя на место Мастера и увидеть, как пристроенное к прекрасному молодому, "светящемуся" телу темное лицо ведьмы с хищным оскалом приближается с поцелуем к его, исследователя, собственному лицу; опутанный по рукам и ногам ложной эстетической формой, он лишен возможности ощутить весь ужас ситуации, который усугубляется тем, что это темное лицо и оскал принадлежат не старухе, на которой они выглядели бы еще не так ужасно, а молодой обнаженной женщине с прекрасным телом, на описание которого "Правдивый Повествователь" перед этим не поскупился. Поэтому для булгаковедов так и остается не понятным, почему Мастер, оставшись с возлюбленной наедине после долгой разлуки, вместо того, чтобы принять ванну, предпочел завалиться спать, а наутро уселся с Маргаритой пить коньяк, даже не потрудившись умыться свое мурло и сменить больничные кальсоны хотя бы на свежую пару.

... "В "Мастере и Маргарите" Булгакову удалось выразить "настоящую, верную, вечную любовь", которая естественным образом проясняет главную мысль романа" (4)... Просто удивительно, что описанная ситуация с проявлением крайнего хамства со стороны Мастера по отношению к своей возлюбленной не вызывает у булгаковедов чувства столь же глубокого возмущения. А ведь это - единственное место в романе, где рассказчик оставляет возлюбленных наедине, предоставляя таким образом читателю самому судить о "правдивости" своей патетики о "верной, вечной"... Уж не относятся ли некоторые булгаковеды к предмету своего исследования точно так же, как Мастер к Маргарите - с брезгливым терпением?..

Аннотации

1. Галинская, И.Л. Загадки известных книг. М., "Наука", 1986.
2. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., "Просвещение", 1988, с. 31.
3. Там же, с. 56.
4. Немцев, В.И. Михаил Булгаков: становление романиста, с.135.

Глава VI.

"Столько восхищавшая и теперь еще многих восхищающая Татьяна..."

Белинский, Писарев, Достоевский и роман "Мастер и Маргарита": Булгаков явно знал, что "верная, вечная" любовь восходит к Пушкину и спорам, являются ли Онегин и Татьяна типами русских людей.

Альфред Барков

"Верная, вечная". Просто неудобно вслед за другими в который раз повторять, что эти слова, по данным М.О. Чудаковой, были вписаны в текст романа рукой Елены Сергеевны под диктовку уже безнадежно больного писателя. Тем более неудобно напоминать историкам литературы, что генезис этого сочетания известен сейчас не то что каждому аспиранту, но даже любому абитуриенту Литинститута им. А.М. Горького... Действительно, сочетание этих двух коротких слов, которое отнюдь не является булгаковской новацией, способно разрушить стилистическую стройность любого текста (если только он не носит сатирической направленности), и уже поэтому оно должно быть легко узнаваемо для специалистов в вопросах истории русской литературы. Дело в том, что на протяжении вот уже более ста лет именно это сочетание является своеобразным опознавательным знаком борьбы трех взаимоисключающих концепций подхода к оценке содержания "Евгения Онегина". А если по большому счету, то концепции эти имеют гораздо более глубокую мировоззренческую (значит - этическую) подоплеку.

Впервые сочетание появилось в пушкинском тексте в таком виде: "Но я другому отдана И буду **век** ему **верна**". Пусть форма его подачи не носит того вызывающего вида, в котором потом его обыграет Булгаков; но все же демонстративное нарушение поэтического стиля, придающее всему повествованию ироничный контекст, подано достаточно броско. Наличие такого контекста было отмечено еще В.Г. Белинским.

Начать следует, пожалуй, с такого общеизвестного в истории отечественной словесности высказывания: "Несмотря на то, что роман носит на себе имя своего героя, - в романе не один, а два героя: Онегин и Татьяна" (1). Это справедливое замечание В.Г. Белинского сразу же вызывает закономерную ассоциацию с другим романом, где в заглавие вынесены имена обоих героев, Мастера и Маргариты.

Избегая цитирования приведенной Белинским довольно подробной психологической характеристики Татьяны, ограничусь лишь его выводами. Например, таким: "Счастливая жена, Татьяна спокойно, но тем не менее страстно и глубоко любила бы своего мужа, вполне пожертвовала бы собою детям, вся отдалась бы своим материнским обязанностям, но не по рассудку, а опять по страсти, и в этой жертве, в строгом выполнении своих

обязанностей нашла бы свое величайшее наслаждение, свое верховное блаженство" (с. 410). Или таким: "Для Татьяны не существовал настоящий Онегин, которого она не могла ни понимать, ни знать; следовательно, ей необходимо было придать ему какое-нибудь значение, напрокат взятое из книги, а не из жизни, потому что жизнь Татьяна тоже не могла ни понимать, ни знать" (с. 411).

Углубляя психологическую характеристику этого образа, Белинский отмечает, что свое письмо Татьяна писала в состоянии "бессознательности", повинясь душевному порыву и не ведая того, что делает. "После, когда она стала знатною барынею, для нее совершенно исчезла возможность таких наивно-великодушных велений сердца" (с. 416).

И вот, наконец: "Но я другому отдана, и буду век ему верна". Последние стихи удивительны... Вот истинная гордость женской добродетели! Но я другому отдана, - именно отдана, а не отдалась! **Вечная верность** - кому и в чем? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освященные любовью, в высшей степени безнравственны... [*Сравнивая Татьяну с Верой в "Герое нашего времени"*]: "Татьяна - портрет во весь рост; Вера - не больше как силуэт. И, несмотря на это, Вера - больше женщина... но зато и больше исключение, тогда как Татьяна - тип русской женщины" (с. 424).

Обобщение негативных качеств Татьяны до типа русской женщины! Вот почему так не любят в литературоведении версию прочтения Белинского - зеркало виновато!

Далее, комментируя сцену встречи в будуаре: "Речь Татьяны начинается упреком, в котором высказывается желание мести за оскорбленное самолюбие. В самом деле, Онегин был виноват перед Татьяною в том, что он не полюбил ее тогда, как она была моложе и лучше и любила его! Ведь для любви только и нужно, что молодость, красота и взаимность! Вот понятия, заимствованные из плохих сентиментальных романов!.. Да это уголовное преступление - не подорожить любовью **нравственного эмбриона!**" (с. 422)... В этих стихах так и слышится трепет за свое доброе имя в большом свете" (с. 423).

А вот сопоставление этого образа с образом Марии ("Полтава"), свободно и безотчетно отдавшей свое чувство: "Что перед нею эта препрославленная и столько восхищавшая всех и теперь еще многих восхищающая Татьяна - это смешение деревенской мечтательности с городским благоразумием?.." (с. 358).

Да, именно в такой свободе заключается, по мнению Белинского, смысл жизни женщины.

"И теперь еще многих восхищающая"... Пожалуй, применительно к "теперь", то есть, концу уже двадцатого столетия, "многих" выглядит явным анахронизмом: в наши времена лучше подошло бы, пожалуй, "всех". Отличная точка зрения была, правда, у Д.И. Писарева, который продемонстрировал великолепную технику анализа. К сожалению, только

технику. Пародируя Белинского, он, отождествляя Онегина с автором романа и называя его "вечным и безнадежным эмбрионом" (2), писал: "Белинский любит Онегина по недоразумению, но со стороны Пушкина тут нет никаких недоразумений" (с. 338). Здесь - первая методологическая ошибка Писарева фундаментального плана: отождествление автора с одним из созданных им героев, что неправомерно (М.М. Бахтин). А вот вторая: "Как бы там ни было, результатом первого, совершенно поверхностного знакомства Татьяны с Онегиным оказалось то знаменитое письмо, которое Пушкин свято бережет и читает с явною тоскою" (с. 340). Местоимение первого лица в единственном числе рассказчика в романе дало основание критику отождествить его с титульным автором, что является грубой ошибкой. Можно понять критика, творившего в эпоху, когда не было еще разработок М.М. Бахтина. Однако к великому сожалению, в прекрасных во всех отношениях работах Ю.М. Лотмана эта принципиальная ошибка также имеет место.

Третья принципиальная ошибка Писарева - предвзятое отношение к личности Пушкина (идеологическая ангажированность), что неизбежно привело к образованию заведомо ложной эстетической формы и не дало ему возможности увидеть реалии романа (напомню, аналогичное явление имеет место и в случае с "Мастером и Маргаритой"). В современной пушкинистике доминирует другая ложная эстетическая форма, но истоки ее восходят к Ф.М. Достоевскому.

В отличие от Белинского и Писарева, Достоевский с сугубо патриотических позиций воспринимал образы Татьяны и Онегина как безусловно позитивные, олицетворяющие истинно русское, "почвенное" начало. Такое мнение явилось не результатом исследовательской работы, а было принято априори, на основании субъективных убеждений. Свое кредо по этому вопросу Достоевский изложил в патриотической речи при открытии И.С. Аксаковым славянофильского общества: "Он первый (именно первый, до него никто) дал нам художественные типы красоты русской, вышедшей прямо из духа русского, обретавшейся в народной правде, в почве нашей, и им в ней отысканное. Свидетельствуют о том типы Татьяны, женщины совершенно русской, уберегшей себя от наносной лжи... Это она-то эмбрион, это после письма-то Онегину!

Но я другому отдана

И буду век ему верна.

Высказала она это именно как русская женщина, в том ее апофеоза. Она высказывает правду поэта" (3).

Вот, снова: "век верна" - теперь уже у Достоевского. Как можно видеть, эта "вечная верность" еще задолго до Булгакова прочно заняла свою идеологическую нишу в отечественной культуре. О том, что при всех его ссылках на Пушкина и "Онегина" как раз в этом романе Булгаков мог "не знать" о символическом значении "вечной верности", говорить не приходится. Просто нашим исследователям, которые берутся комментировать произведения Булгакова, следовало бы лучше владеть своей специальностью - тем более что любой из них, не исключая и саму М.О. Чудакову, в свое время не только обязательно "проходили", но и "сдавал Белинского"... Меня

все не покидает навязчивый вопрос из области психологии: как может тот же В.И. Немцев, читая своим студентам раздел о Белинском и обязательно повторяя тезис о нравственной ущербности "вечной верности", требуя от тех же студентов на экзаменах знания именно такой трактовки, в то же самое время восхищаться "вечной верностью", вышедшей из-под пера булгаковского прохиндея-рассказчика?.. Как могут уживаться в одном мозгу две противоположные концепции, не вызывая при этом неизбежного для любого нормального человека конфликта?..

По характеру своему мнение Достоевского не может обладать статусом научно доказанного факта, а является всего лишь гипотезой, еще нуждающейся в доказательстве. Вместе с тем, именно эта гипотеза закладывается в качестве аксиомы в основу подавляющего большинства построений современной пушкинистики; не обладая финитной структурой (идеологическая посылка с этическим содержанием), она сразу же образует ложную эстетическую форму, которая блокирует любые силлогические построения. Эту гипотезу можно было бы считать доказанной, если бы в рамках чисто научного анализа была доподлинно раскрыта подтверждающая ее авторская интенция (то есть, что хотел нам сказать Пушкин своим романом). Пока же, имея на руках превосходный первичный аналитический материал, ведущие пушкинисты вынуждены ограничиваться утверждением весьма сомнительного свойства о том, что роман имеет бесконечное количество интерпретаций (в частности, Ю.М. Лотман). А это равносильно отсутствию интерпретации вообще - или Пушкин не художник слова.

Мы еще возвратимся к этому вопросу. Пока же следует отметить такой факт: броское сочетание слов "верная, вечная" является отсылкой не только к роману Пушкина, но и к контексту споров вокруг него. Здесь - не просто "аллюзия" или "рефлексия", а, фактически, "цитирование без кавычек" прочно устоявшегося сочетания; прямая, неприкрытая отсылка через легко узнаваемый знак к одному из наиболее острых контекстов, характеризующих идеологические процессы не только в пушкинистике и даже филологии, но, скорее, в российском обществе в целом. Остается только сожалеть, что занимающиеся разбором содержания "Мастера и Маргариты" филологи, получившие прекрасную выучку, обеспечивающую даже самому нерадивому выпускнику наших гуманитарных вузов поразительную энциклопедичность познаний в области истории отечественной литературы, встречая в булгаковском тексте не раз "сданое" и потому давно приевшееся сочетание слов, не могут приложить свою энциклопедичность к достаточно тривиальному процессу анализа. Это - вопрос психологии исследования, характерный не только для нашей пушкинистики или булгаковедения, но и для мировой филологии в целом. Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с глубокомысленной околесицей вокруг образа Принца Датского: дошло уже до того, что ведущие филологи с мировыми именами строят свои рассуждения на разборе того, как тот или иной трагический актер интерпретирует образ Гамлета. А это - уже не филология, а искусствоведение. Даже, скорее, театроведение...

Здесь же следует отметить, что слова "скалы - мой приют", которые раздались из телефонной трубки, когда из Варьете звонили в "нехорошую квартиру", - такое же "цитирование без кавычек" пушкинского "Я видел

вновь приюты скал..." из "Евгения Онегина" (об увязке им "Дома Грибоедова" с именем Пушкина см. "Альтернативное прочтение") (4).

Своею "верной, вечной" Булгаков (вернее, тот, кого он "заставил" вести свое повествование) как минимум подает читателю сигнал о том, что, как и у Пушкина, сказ подается с позиций иронии. Это - как минимум. Вместе с тем, имеются все основания полагать, что одновременно с этим он решает и другую задачу: вкладывает в содержание романа "Мастер и Маргарита" свою версию прочтения "Евгения Онегина". Однако для выяснения этого вопроса придется проделать немалую работу: определить структуру романа "Мастер и Маргарита" и сравнить ее со структурой "Евгения Онегина", которая, как представляется, литературоведением до сих пор не установлена, поскольку бытуют такие авторитетные мнения относительно возможности "бесконечного количества" его интерпретаций. Дело в том, что в случае "Евгения Онегина" такое в принципе невозможно, поскольку, независимо от точек зрения исследователей, на интуитивном уровне роман все-таки воспринимается как высокохудожественное произведение. А это - свидетельство наличия четкой авторской интенции, пусть пока нами не выявленной, но автором не только осознанной, но и строго выдержанной.

Тем не менее, игра стоит свеч. Во всяком случае, пушкинская и околпушкинская тема являлась для Булгакова постоянным предметом обсуждения с друзьями. Например, общеизвестная фраза из его письма П.С. Попову о том, что "Пушкин - не стихи", является прямой отсылкой к утверждению Писарева, что Пушкин - вовсе не поэзия, а "рифмованная болтовня", "только стихи".

Поскольку Булгаков наделил рассказчика своего романа функциями формирования композиции, что, по Лотману, должно привести к образованию "метаструктуры", предстоит выявить эту метаструктуру и установить общие условия ее образования, что необходимо и для анализа "Евгения Онегина", поскольку Лотман ограничился только упоминанием о ней, не дав никаких дополнительных характеристик этого явления. Надеюсь, что в любом случае читатель уже убедился в том, что "Правдивый Повествователь", обойденный вниманием исследователей, действительно заслуживает того, чтобы с ним разобраться. "За мной, мой читатель, и только за мной!" - что же еще может сказать нам этот выжига и плут, который на протяжении всего повествования так и лезет нагло в глаза читателю?.. Что ж - последуем за ним...

Аннотации

1. Белинский, В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая. "Евгений Онегин". Полн. собр. соч. М., 1955, т.6, с. 377.
2. Писарев, Д.И. Пушкин и Белинский. Ч. 1: "Евгений Онегин". Собр. Соч. в 4-х томах, том 3. М., ГИХЛ, 1956, с. 313.
3. Достоевский, Ф.Д. Дневники писателя (1988, август). В сборнике "О русской литературе" М., "Современник", 1987, с. 296.
4. См. главу "Эпилог романа" в "Прогулках с Евгением Онегиным", 1998.

Глава VII. Правдивый Повествователь

Сравнением лексики и стиля установлено, что повествование в романе "Мастер и Маргарита" ведет рассказчик Коровьев - Фагот ("Правдивый Повествователь"), которому Булгаков поручил формирование композиции.

Альфред Барков

Вопрос об этой фигуре в романе "Мастер и Маргарита" практически никем из исследователей не поднимался, за исключением В.И. Немцева, который в своей монографии утверждает, что в романе действуют три повествователя (1). Хотя это утверждение не доказано и ничем не обосновано даже в качестве гипотезы, а сферы действия предполагаемых повествователей не разграничены, все же необходимо отметить, что такое утверждение, в корне противоречащее эстетической теории М.М. Бахтина, являются следствием возникновения ложной эстетической формы, диктующей необходимость смоделировать композицию, хоть как-то этой форме соответствующую. Для внесения ясности в этот вопрос осуществлен анализ лексики ремарок рассказчика, а также его отношения к повествуемым событиям; установлено, что во всем поле романа действует, конечно же, единственный рассказчик, по-ернически именующий себя "правдивым повествователем". Кроме выполнения основной функции (имеется в виду функция эпического повествователя), он проявляет себя еще и следующим образом:

- а) он открыто выражает собственную этическую позицию в отношении описываемых им событий, допускает самохарактеристики типа "правдивый повествователь, но посторонний человек"; то есть, совершает конкретные поступки, а это неизбежно создает соответствующую эстетическую форму в виде художественного образа;
- б) следовательно, образ рассказчика не может не быть частью системы образов романа, и в таком качестве он должен каким-то образом влиять на формирование завершающей эстетической формы;
- в) со своей стороны, рассказчик неоднократно проговаривается в том, что целенаправленно формирует систему образов, архитектонику, композицию и структуру всего романа в целом; то есть, в этой ипостаси он как бы является "подлинным автором" того, о чем повествуется (то есть, Булгаков "передал свое перо" этому персонажу);
- г) образ рассказчика как "соавтора" Булгакова не входит в систему образов сказа: рассказчик совершает перечисленные в пп. "а" и "б" действия вне рамок его фабулы; с другой стороны, эти действия обязательно должны описываться какой-то фабулой; следовательно, этот образ формируется в рамках особой фабулы, описывающей действия рассказчика по ведению повествования, а также его характеристики.

Сам факт наличия отмеченных функций рассказчика требует во избежание путаницы внесения с самого начала четких определений, без чего весь результат может носить ошибочный характер.

Совершенно очевидно, что в данном случае речь идет не о "повествователе" как одной из внелитературных, эстетических категорий, используемых, например, в рамках системной эстетики М.М. Бахтина (автор произведения - "автор-творец" - "повествователь" - "идеальный читатель" - "автор-созерцатель"), и к которой понятие "художественный образ" (как часть системы образов) неприменимо. Здесь мы имеем дело с рассказчиком как полноправным персонажем, которому соответствует конкретный художественный образ, и который называет себя "правдивым повествователем". В дальнейшем, говоря о рассказчике романа, буду иметь в виду только это действующее лицо (как чисто литературную категорию), а не понятие "повествователь" из приведенного выше семантического ряда; это - совершенно различные эстетические категории.

Отмеченная в п. "в" функция формирования рассказчиком системы образов и композиции свидетельствует о наличии элемента детерминированности в его действиях, то есть, той особой этической позиции, которая обычно ограничена сферой деятельности автора произведения. Если при этом учесть отмеченную в п. "а" собственную этическую позицию рассказчика по отношению к описываемым им событиям (следовательно, и к остальным персонажам), то из этого вытекает следующее:

- поскольку этическая позиция всегда субъективна, т.к. формируется с участием иррациональных, подсознательных факторов, описываемых понятием "психология", то психологические характеристики рассказчика как персонажа должны вносить свою собственную акцентуализацию во все элементы художественной структуры романа;

- отсюда, одним из основных ключевых моментов для постижения завершающей эстетической формы романа являются психологические характеристики рассказчика, которые играют особую композиционную роль;

- вопрос выявления психологических характеристик ставит задачу точного определения места рассказчика в романном поле: к кому из других персонажей он ближе всего стоит психологически - то есть, чью позицию выражает (или чье выполняет задание).

Следует отметить, что в практике мировой литературы художественный прием использования психологических характеристик рассказчика в формировании скрытых элементов структуры произведения известен (Н.В. Гоголь); роль выявления психологического портрета рассказчика в постижении авторского замысла и содержания романа в целом можно показать на примере романа Айрис Мэрдок "Черный принц".

Лексика рассказчика и стиль изложения

Для выявления элементов психологической характеристики рассказчика и характера его отношения к описываемым событиям достаточно ограничиться

лишь отдельными его собственными высказываниями, такими как, например: "Дурацкие речи про подсолнечное масло и Аннушку"; "Занявшись паскудным котом"; "Регент его надул, ничего не крикнул"; "Качеством своей провизии Грибоедов бил любой ресторан в Москве, как хотел"; "Иван Николаевич грохнулся и разбил колено"; "Омерзительный переулок был совершенно пуст"; "Всякий посетитель, если он, конечно, был не вовсе тупицей, попав в Грибоедова, сразу же соображал..."

Этот ряд можно продолжить; но уже ясно, что сами эти жаргонные выражения характеризуют по-своему образную и выразительную речь, свидетельствующую о неординарности этого опустившегося в самые низы общества персонажа. Именно опустившегося, о чем, кроме своеобразной выразительности его речи, свидетельствуют словесные штампы из прошлой, более "возвышенной" жизни: человек, проживший с самого рождения в обстановке, для которой характерна такая развязная манера речи, вряд ли мог сказать "был не вовсе тупицей". Об этом же свидетельствует и следующая фраза: "Всякий, входящий в Грибоедова, прежде всего знакомился невольно с извещениями разных спортивных кружков и с групповыми, а также индивидуальными фотографиями членов МАССОЛИТА, коими (фотографиями) были увешаны стены лестницы, ведущей во второй этаж". "Невольно", "индивидуальными", "коими" - вся эта лексика - из той, другой, более благополучной жизни, причем архаичное словечко "коими" явно свидетельствует об использовавшихся когда-то рассказчиком и еще не совсем им забытых эпистолярных штампах. С этой точки зрения интересна последовавшая за этим выражением расшифровка к нему "(фотографиями)": оказывается, рассказчик все еще помнит, что с точки зрения стилистики "коими" должно стоять после определяемого слова, а не после "МАССОЛИТА"; его рудиментарное чувство стиля побуждает его исправить положение, и он делает это, но самым примитивным путем - введением разъяснения в скобках; стилистически получилось шероховато, но с позиций среды последнего обитания Повествователя - советского общества - это оказывается для него вполне допустимым.

Погрешности в стиле изложения рассказчиком событий бросаются в глаза при описании беседы Мастера с Бездомным: там три последовательных абзаца начинаются практически одинаково: "Ивану стало известным, что Мастер и незнакомка..."; "Иван узнал, что гость и его тайная жена..."; "Иван узнал из рассказа гостя, как проводили день возлюбленные". В данном случае такой трафарет можно отнести только к "зоне стиля" самого рассказчика; если бы такой стилистический сбой исходил от самого Булгакова, то это было бы художественной катастрофой.

Другая группа характерных признаков речи рассказчика - граничащая с ерничанием демонстративная самоотстраненность от повествуемых событий, перемежаемая теми же жаргонными выражениями: "Те наклонились к нему с обеих сторон, и он сказал, но уже без всякого акцента, который у него, черт знает почему, то пропадал, то появлялся"; "Никому не известно, какая тут мысль овладела Иваном"; "Но какую телеграмму, спросим мы, и куда?"; "Следовало бы, пожалуй, спросить Ивана Николаевича, почему он полагает, что профессор именно на Москве-реке, а не где-нибудь в другом месте. Да горе в том, что спросить-то было некому"; "Дом назывался "Домом Грибоедова" на том основании, что будто бы некогда им владела тетка

писателя - Александра Сергеевича Грибоедова. Ну владела или не владела - мы точно не знаем. Помнится даже, что, кажется, никакой тетки-домовладелицы у Грибоедова не было... Один московский врун рассказывал, что якобы вот во втором этаже, в круглом зале с колоннами, знаменитый писатель читал отрывки из "Горя от ума" этой самой тетке, раскинувшейся на софе. А впрочем, черт его знает, может быть, и не читал, не важно это!" ("мысль овладела", "полагает", "на том основании" - тоже отмеченные выше отпечатки из "прошлой" жизни рассказчика).

Нетрудно определить, что в романе есть только один персонаж, к "зоне языка" которого может относиться такая стилистически окрашенная речь, - тот, которого сам рассказчик в свойственной ему манере называет "попрошайкой и ломакой регентом", "отставным втирушей-регентом", "более чем сомнительным регентом", членом "злодейской шайки" - Коровьев-Фагот. Действительно, до того, как он опустился до роли лакея сатаны, этот персонаж занимал пусть и не высокое, но достаточно уважаемое в обществе положение регента; лексика и стиль его речи совершенно идентичны отмеченным моментам в речи рассказчика.

Таким образом, ерничающим рассказчиком является "втируша-регент" собственной персоной. Следовательно, ракурс ведения повествования определяется позицией Коровьева, и это привносит решающую для определения эстетической формы романа этическую акцентуализацию; оценка этой этической составляющей должна осуществляться с учетом психологических характеристик и манеры поведения Коровьева: глумливого иносказания, ехидных провокаций, сопровождаемых целенаправленной виртуозной игрой на низменных чертах характера своих жертв. В данном случае - в ипостаси рассказчика - своими жертвами Коровьев сделал не незадачливых персонажей своего сказа, а уже представителей того самого Массолита, которых он почему-то очень не любит. Фактически, ему удалось подсунуть Массолиту "куклу" под видом романа о "верной, вечной любви". Поскольку эта пустышка до сих пор воспринимается литературоведами именно так, то можно говорить о том, что Коровьев, сойдя со страниц романа в реальную советскую (теперь уже - и постсоветскую) жизнь, продолжает глумиться над своими противниками из того самого "Дома Грибоедова".

Аннотация

1. Немцев, В.И. Михаил Булгаков: становление романиста. Издательство Саратовского университета, Самарский филиал, 1991, с. 31.

Глава VIII.

Мениппея Мастер и Маргарита: автономный сюжет - образ романа

Мениппея "Мастер и Маргарита": несколько фабул, при каждой - автономный сюжет. Это не "сюжетная линия" или "альтернативное прочтение", а новый образ романа, завершающая эстетическая форма которого - метасюжет.

Альфред Барков

Первый сюжет

В качестве такового обозначим общепринятое "прочтение" романа, в соответствии с которым утверждения рассказчика о "верной, вечной" любви центральных персонажей принимаются в качестве подлинных, а образам Мастера и Маргариты придается сугубо позитивное толкование. В этом прочтении понятие "мастер" считается безусловно позитивным, финал трактуется как оптимистический: "подвижничество" Мастера и "верная, вечная" любовь вознаграждается "покоем" - герои "выходят в Город, Мир и Вечность". Попытки исследователей внести ясность в существо противопоставления Булгаковым этого "покоя" "свету" результатов не дали; то есть, общепринятое прочтение, не обладая объяснительными свойствами, не отвечает требованиям научной методологии. В рамках этого прочтения из поля зрения вынужденно выводятся реалии романа, которые являются ключевыми для постижения его смысла (например, содержание упомянутой сцены в подвальчике Мастера, информация об истинном внешнем облике Маргариты, наличие иронии со стороны рассказчика). Поскольку при такой интерпретации действия персонажей не получают удовлетворительного объяснения, они, как и некоторые образы, несущие значительную этическую нагрузку (Левий Матвей, тайный агент римской охранки Низа, Римский, Варенуха и др.) в рамках этого сюжета также выводятся из рассмотрения. К характерным особенностям данного сюжета следует отнести восприятие исследователями "евангельских глав" как "вставной новеллы" без учета того отмеченного выше обстоятельства, что в целом они представляют собой троп по отношению к "московским главам". Наличие этих глав в романе побуждает исследователей рассматривать в качестве тропов только образы Иешуа и Пилата, которым, по их мнению, соответствуют образы Мастера и Воланда, что вытекает из заданных идеологических постулатов.

Поскольку такая интерпретация содержания романа общеизвестна, ограничусь сделанными выше замечаниями; более детально характеристики такой интерпретации рассмотрены в книге *"Роман Михаила Булгакова Мастер и Маргарита: альтернативное прочтение"*. Вместе с тем, поскольку такое толкование романа не соответствует его реалиям, следует остановиться на вопросе о правомерности отнесения этого "прочтения" к одному из сюжетов романа.

В этом вопросе следует исходить из того принципа, что, независимо от того, насколько правильно толкуется авторский замысел, любое введенное в научный оборот прочтение является объективной реальностью, и это определяется даже не количеством посвященных ему работ, а наличием всех необходимых для этого эстетических категорий, в первую очередь ключевой для данного случая фигуры - "автора-созерцателя". Более того, в тех случаях, когда такое толкование исходит от публициста или просто читателя романа, то даже при получении доказательств о наличии более обоснованного, но прямо противоположного прочтения нет никаких оснований для "аннулирования" ошибочного мнения по той единственной причине, что, как "автор-созерцатель", читатель, журналист и критик вправе привлекать такие субъективные категории, как "внутреннее убеждение", "совесть", которые в рамках свободы личности не могут быть никем оспорены (это - дело внутренней культуры каждого). Поэтому вопрос о "правильности" прочтения может ставиться только в рамках научного исследования, при котором этика ученого лишает его права подходить к рассмотрению вопроса с позиций "автора-созерцателя" - то есть, приносить в исследование какие-либо личностные, субъективные элементы.

На другой вопрос - о правомерности применения к данному "прочтению" понятия "сюжет" как одного из нескольких "образов романа" ответ может быть только положительным, поскольку любое прочтение, независимо от наличия несопадающих точек зрения, представляет собой завершенную эстетическую форму, охватывающую все основные элементы фабулы.

Разночтения в "прочтениях" в общепринятом смысле этого понятия не зависят от интенции автора произведения и определяются исключительно различием в субъективных позициях "авторов-созерцателей"; здесь же вопрос заключается о том, что при создании Булгаковым своего романа в его структуру были преднамеренно введены элементы, объективно вызывающие появление одновременно нескольких "образов романа". На этот вопрос ответ может быть дан только в том случае, если будет доказано, что имеются два или несколько различных и преднамеренно вызванных автором толкований содержания романа, каждое из которых обладает всеми элементами, составляющими сюжет как завершенную структуру и исключаящими возможность его рассмотрения как "прочтения" или как "сюжетной линии". В данном исследовании для такого определения заданы максимально жесткие требования: необходимость наличия всех элементов, составляющих структуру законченного литературного произведения. На данном этапе ограничимся не требующим доказательств суждением о том, что рассматриваемое общепринятое ложное "прочтение" обладает всеми такими составляющими. Правда, это характеризует, скорее, недюжинные "творческие способности" рассказчика Фагота как художественного средства Булгакова, но никак не исследовательские способности булгаковедов; но это уже - вопрос исследовательской психологии и отсутствия надежных литературоведческих методик.

Как показано выше, ложное прочтение действительно является следствием определенной интенции автора романа, выраженной через специфические действия рассказчика, и должно рассматриваться как объективное. Следовательно, если не ставить задачу выяснения подлинных замыслов Булгакова (то есть, если подходить с чисто субъективистских позиций

"автора-созерцателя"), то это прочтение может считаться вполне правомерным - вне рамок строгого научного подхода.

Таким образом, вопрос сводится к определению соотношения вкладов "автора-творца" и "автора-созерцателя" в создание ложного образа романа; эта задача может быть решена только после максимально полного выяснения содержания "автора-творца", включая и интенцию автора романа. Это означает, что исследование должно осуществляться с позиций не "автора-созерцателя" (читателя, публициста), а "идеального читателя" (к воплощению в себе этой функции должен стремиться каждый ученый-исследователь), поскольку эта эстетическая категория условно подразумевает владение всеми контекстами "автора-творца".

Второй сюжет

образуется в результате выявления содержащейся в романе этической составляющей образов персонажей.

Мастер. В рамках "первого сюжета" практически все рассуждения о позитивности этого образа строятся на содержащемся в тринадцатой главе его собственном рассказе Бездомному без учета того, что этот рассказ непоследователен и во многих моментах противоречив; при этом факты, не вписывающиеся в рамки позитивного образа, просто игнорируются. Следует отметить позицию Коровьева при описании этого эпизода: излагая рассказ Мастера, он охотно использует косвенную речь, даже включает в нее собственные комментарии; но когда тот подходит к наиболее важным моментам своих взаимоотношений с Маргаритой (обстоятельства ареста), рассказчик тут же прибегает к уловке, позволяющей ему пропустить эту часть рассказа: "То, о чем рассказывал больной на ухо, по-видимому, очень волновало его. Судороги то и дело проходили по его лицу. В глазах его плавал и метался страх и ярость. Рассказчик указывал рукою куда-то в сторону луны, которая давно уже ушла с балкона. Лишь тогда, когда перестали доноситься всякие звуки извне, гость отодвинулся от Ивана и заговорил погромче" (далее следует прямая речь Мастера). Это - важный эпизод, свидетельствующий о том, что Маргарита "покинула" Мастера, фактически передав его в руки тех, кто пришел после ее ухода арестовать его; но как раз в этом месте повествование скомкано, Коровьев внушает читателю, что якобы "не расслышал" (чисто эпический рассказчик не может "не расслышать" речи персонажа, потому что он "знает" и "слышит" все; то есть, уже одного этого места достаточно, чтобы сделать вывод о не-эпическом характере повествования). И вот теперь обстоятельства ареста в виде намеков растворились в других частях повествования, и их приходится буквально вылавливать из текста. При этом Коровьев даже не пытается делать вид, что подает эту часть повествования с позиции Бездомного, который действительно мог не расслышать эту часть рассказа: из приведенного отрывка отчетливо видно, что Бездомный все расслышал, а вот рассказчик якобы начал снова слышать только тогда, когда Мастер "отодвинулся от Ивана и заговорил погромче". То есть, в этом месте повествование ведется не с позиции Мастера или Бездомного, а с собственной позиции Коровьева, который, кстати, не только здесь откровенно демонстрирует перед читателем это обстоятельство. А это - один

из основных признаков мениппеи, то есть, иносказательного повествования, при котором повествуемое рассказчиком ни в коем случае нельзя принимать за объективное.

Заслуживает внимания психологический прием, с помощью которого Коровьев отвлекает внимание читателя от этого момента: " - Помню, помню этот проклятый вкладной лист в газету, - бормотал гость, рисуя двумя пальцами в воздухе газетный лист, и Иван догадался из дальнейших путаных фраз, что какой-то другой редактор напечатал большой отрывок из романа того, кто называл себя мастером". Из этого отрывка, который подается перед приведенным выше, ясно видно, что повествование подается с позиции Бездомного, который не все разбирает из рассказа Мастера, и у читателя складывается впечатление, что и во втором случае повествование ведется с этой же позиции; читатель уже не обращает внимания на то обстоятельство, что на этот раз Бездомный как раз все расслышал и понял, а брешь в повествовании образовалась из-за "особой" позиции рассказчика.

Детали этого сюжета, основанного на реалиях романа, подробно изложены в "Альтернативном прочтении", поэтому ограничусь его краткой характеристикой.

Талантливый писатель создал произведение, в котором поднял острые темы конфликта долга с совестью, личности с властью. Под воздействием своей возлюбленной, связанной с сатанинской системой, он лишается Имени, которое заменила почетная кличка "мастер". При наступлении в Москве трагических событий, по своему масштабу аналогичных Голгофе, он отрекается от своих идеалов и сам становится на службу сатанинской Системе. При его попустительстве сатана правит бал в Москве, выпускает на волю пороки всех времен и народов. В финале Москва гибнет, но вместо награды Мастера отправляют на "покой", в небытие. В качестве своего последнего земного поступка он при инфернальном свете луны дописывает лживую, оптимистическую концовку своего романа. Уже мертвый, из могилы он продолжает оболванивать своей ложью талантливых художников слова.

Третий сюжет

Анализ реалий романа позволил установить, что в качестве прототипа образа Мастера послужила личность Горького, Маргариты - его гражданской жены М.Ф. Андреевой, Воланда - В.И. Ленина, Левия Матвея - Льва Толстого с его концепцией непротивления злу насилием. В рамках этого сюжета "роман в романе" воспринимается как пародия на теологические труды Толстого (сходство доказано по шести признакам, из которых четыре - идентичность концепций); поскольку эстетическая форма этого сюжета описана в "Альтернативном прочтении", ограничусь некоторыми дополнительными замечаниями.

В булгаковедении остался обойденным вниманием тот факт, что на рубеже веков русскую философскую мысль будоражил вопрос о неизбежности и необходимости прихода в Россию нового мессии. Как было отмечено, в этом сюжете, ко всему прочему, роман "Мастер и Маргарита" должен рассматриваться и как неприятие Булгаковым таких концепций Толстого и Горького. Однако после выхода в свет "Альтернативного прочтения"

появился новый материал, который может значительно расширить представление о круге русских философов, к концепциям которых Булгаков дает отсылки (см. ниже главу "Свет, милосердие, "Никогда и ничего не просите!").

Должен восполнить одно упущение "Альтернативного прочтения". При анализе материалов, относящихся к третьему сюжету, было установлено, что, кроме появления в нем данных о конкретных фигурах и событиях, в фабуле романа содержатся также отсылки к связанным с ними конкретным адресам, не совпадающим с теми, которые обозначены в фабуле романа. В связи со значительным объемом полученного материала, размер книги перерос все мыслимые пределы. Поэтому пришлось отказаться от помещения в нее любого компилятивного материала. Отсутствие в книге какого-либо комментария по поводу несовпадения выявленных адресов вызвало естественное недоумение со стороны булгаковедов, затративших поистине титанические усилия на сбор материалов, касающихся топографии Москвы в "Мастере и Маргарите", но не понявших, что в романе присутствуют обе системы адресов - в разных сюжетах. Поясняю, что опубликованный материал ни в коей мере не опровергает результаты работы этих энтузиастов, а лишь высвечивает одну из новых граней творческой манеры Булгакова. Прошу всех заинтересованных лиц, и в первую очередь уважаемого мною Бориса Сергеевича Мягкова, любезную помощь которого в подготовке обеих книг невозможно переоценить, принять мои объяснения. Хочется надеяться, что все содержание этой книги не оставляет никаких сомнений в отношении их искренности.

Принципиальные отличия выявленных сюжетов от сюжетных линий:

1. В отличие от сюжетных линий (соответствующих различным частям фабулы), каждый из автономных сюжетов охватывает все элементы фабулы, образуя собственную завершенную художественную структуру со своими сюжетными линиями.
2. Если в разных сюжетных линиях действуют разные персонажи, то в различных сюжетах данного романа одним и тем же персонажам фабулы соответствуют разные образы, а одним и тем же действиям - разные поступки.
3. Сюжетные линии существуют внутри одного сюжета, взаимодействуют на едином уровне композиции, а соответствующие им образы являются частью единой системы образов; в данном романе в каждом из его сюжетов существует собственная система образов и композиция, которые вступают между собой во взаимодействие только на уровне образования метасюжета.

Отличия выявленных сюжетов от "прочтений":

1. Субъективные "прочтения" различаются между собой по истолкованию в рамках авторской акцентуализации одних и тех же поступков, в то время

как по замыслу Булгакова одни и те же действия в фабуле суть различные поступки в разных сюжетах.

2. "Прочтения" суть проявления плюрализма мироощущений созерцателей в пределах одной и той же системы образов и композиции, в то время как в каждый сюжет романа Булгакова имеет свою автономную систему образов.
3. С точки зрения авторской акцентуализации, "прочтения" равноправны; однако с позиции каждого созерцателя, "его" прочтение исключает все остальные, поэтому разные "прочтения" не могут вступать в диалектическое взаимодействие, создавая новую эстетическую форму. Сюжеты романа Булгакова не исключают друг друга, а диалогически взаимодействуя, создают метасюжет - новую эстетическую форму, которая по принципу обратной связи вносит коррективы в восприятие каждого из них.

Глава IX. Формирование системы образов

Повествователь Коровьев - ключевая фигура в романе "Мастер и Маргарита", им создается система образов. В его арсенале полифонизм, ирония. Ершалаим - троп, знак для характеристики событий в Москве.

Альфред Барков

Из сопоставления двух абзацев - последнего 18-й главы и первого 19-й - усматривается, что одним из основных инструментов формирования системы образов романа является ирония, которая реализуется через позицию Коровьева. Тот факт, что описанные в 18-й главе фантазмагорические события, как и содержание последующих глав, определяются им как "правдивое повествование", дает основание предположить, что описание "верной, вечной любви" Мастера и Маргариты следует оценивать в таком же этическом ключе. Оказалось, что диапазон приемов рассказчика, используемых для выражения своего отношения к описываемым событиям, весьма обширен и простирается от элементов собственного лексикона вплоть до цитирования "чужой речи".

Лексические приемы.

Для манеры рассказчика характерно использование определений с подразумеваемым противоположным смыслом. К отмеченному выше факту использования эпитета "правдивое" применительно к характеру повествования следует добавить и связанную с этим самооценку рассказчика: "автор этих правдивейших строк" (5-я глава), "правдивый повествователь, но посторонний человек" (19-я глава - относительно "возвышенной" характеристики Маргариты). О том, что понятия правдивого и ложного в его повествовании используются в прямо противоположном значении, свидетельствует его патетический комментарий "Но нет, нет! Лгут обольстители-мистики, никаких Караибских морей нет на свете" (5-я глава). Здесь можно говорить о том, что путем целенаправленного использования специальных художественных приемов создан своеобразный словарь понятий, в котором слово "правдивое" обозначает явную выдумку; путем отрицания достоверного географического факта в этот словарь включается понятие "правда", передаваемое через слово "ложь". И когда читатель встречается в открывающем 19-ю главу в не менее патетическом пассаже, повествующем о "верной, вечной" любви, слова "Да отрежут лгуну его гнусный язык", ему должно быть ясно, что речь и в данном случае идет об отношениях, содержание которых имеет прямо противоположный смысл. То есть, при оценке образов Мастера и Маргариты следует учитывать как смысл поставленных рассказчиком знаков, так и его специфическую позицию, которая свидетельствует о том, что он наделен характеристиками сатирического рассказчика гоголевского типа, который лукаво разыгрывает

простака, но временами проговаривается, в результате чего в его повествовании проскальзывают "моменты истины".

Синтаксические приемы.

Слова из того же патетического абзаца: "Кто сказал тебе, что нет на свете верной, вечной любви?" должны вызвать в памяти читателя фразу с аналогичной конструкцией из 5-й главы, где речь идет о кулинарных излишествах массолитовского ресторана: "Кто скажет что-нибудь в защиту зависти?". В обеих этих фразах совпадает не только начало, но и их патетический характер, и смысловые детерминанты (в одном случае идет речь об апологетике т.н. "верной, вечной" любви, во втором - зависти), а также структура вынесенных в конец фразы дополнений, оба из которых обозначают этические понятия. И, хотя в 19-й главе подразумеваемый Коровьевым истинный смысл "любви" прямо не раскрывается, это происходит через сопоставление с контекстом фразы о зависти, которая имеет следующее продолжение: "Это чувство дрянной категории, но все же надо войти в положение посетителя".

Читатель, способный благодаря своей внимательности или даже на подсознательном уровне мышления произвести такое сопоставление, обязательно сделает и еще более очевидное: он сопоставит фразу о "чувстве дрянной категории" с содержащейся в 19-й главе и непосредственно характеризующей Маргариту: "Что изменилось бы, если б она в ту ночь осталась у мастера? Разве она спасла бы его? Смешно! - воскликнули бы мы, но мы этого не сделаем перед доведенной до отчаяния женщиной". В обоих случаях идет речь о своеобразной "индульгенции", выдаваемой рассказчиком в отношении человеческих пороков; поскольку в первом случае ирония носит явно демонстративный характер, сопоставление фраз позволяет выявить ее наличие и во второй; впрочем, она и здесь не слишком завуалирована.

В ряде случаев такие приемы носят совершенно открытый характер и не принимаются во внимание исследователями только лишь по причине того, что следующие из их анализа выводы противоречат их представлениям о структуре романа. Факт дословного совпадения одной и той же фразы: "И ночью при луне мне нет покоя", вложенной в уста Пилата при "страшном пробуждении" после казни Иешуа, и повторенной Мастером при его "извлечении" из психбольницы, дает возможность сформулировать нескольких перспективных гипотез, которые при проверке подтвердились:

- у Мастера совесть так же нечиста, как и у Пилата; как и Пилат, он совершил преступление против своих идеалов;

- вопреки декларативно поставленным знакам, характеризующим образ Мастера как положительный, этот образ должен прочитываться в ином ключе;

- этическое содержание образа Мастера раскрывается через тщательно проработанный образ Пилата, который может рассматриваться как троп по отношению к образу Мастера.

Использование феномена полифонизма.

Если исходить из посылки о высокой требовательности Булгакова к вопросам стиля (эту посылку следует считать аксиомой, в противном случае разговор о Булгакове как романисте изначально теряет всякий смысл), то грубые стилистические нарушения типа: "Маргарита Николаевна никогда не нуждалась в деньгах. Маргарита Николаевна могла купить все, что ей понравится. Среди знакомых ее мужа попадались интересные люди. Маргарита Николаевна никогда не прикасалась к примусу. Маргарита Николаевна не знала ужасов житья в совместной квартире" представляют собой с точки зрения полифонизма явление, которое М.М. Бахтин и Ю.М. Лотман характеризовали как "образ чужой речи". Эта характеристика, даваемая Коровьевым как рассказчиком романа, явно выдержана в "зоне языка" героини и характеризует ее как женщину с довольно примитивной внутренней культурой - из разряда кухонных сплетниц в коммунальных квартирах. С такой характеристикой прямо корреспондируются поступки Маргариты в Доме Драмлита: в любой, самой тяжелой для нее ситуации по-настоящему интеллигентная женщина на такой дебош просто не способна. В данном случае "чужая речь" рассчитана на восприятие довольно широким кругом читателей и носит даже излишне демонстративный характер (случай полифонизма с цитированием перефразированного Белинским сочетания слов из "Евгения Онегина" рассмотрен выше).

О роли рассказчика в формировании образов персонажей свидетельствует позиция, которую он занимает, описывая действия главных героев. Единственный в романе эпизод, когда Мастер и Маргарита остаются наедине, и который поэтому представляет особый интерес с точки зрения характеристики взаимоотношений этих персонажей, описан в 30-й главе. Несмотря на значительный объем исследований, посвященных поэтике романа "Мастер и Маргарита", ни этот эпизод, ни вся 30-я глава никем из исследователей до настоящего времени не анализировались.

Фабула эпизода: Мастер, оставшись после длительной разлуки с Маргаритой наедине, ложится спать (действие); проснувшись, немытый и небритый, в несвежих больничных кальсонах усаживается с нею пить коньяк (действие). Маргарита треплет его волосы, ласкает (действие), но Мастер оставляет ее ласку без внимания (действие).

При отсутствии данных о мотивах, действия остаются этически нейтральными, не превращаясь в поступки, то есть, не поддаются эстетической оценке и не могут принимать участия в формировании образа персонажа и сюжета в целом. Если отвлечься от контекста, то все отмеченные действия остаются нейтральными, ничего не добавляя в содержание образов Мастера и Маргариты.

Однако в данном случае контексты достаточно акцентированы: давно не виделись; за несколько часов до этого Алоизий Могарыч на балу Воланда заявил, что "пристроил" в подвальчике ванну, которой влюбленные даже не воспользовались (Мастер прибыл из больницы; Маргариту всю ночь купали то в шампанском, то в крови, а извлеченные Воландом из могил трупы преступников всех времен и народов прикладывались своими губами к ее колену). Таким образом, действие в фабуле (отказ от принятия ванны) в

сочетании с этическим контекстом должно приобрести качества поступка, подлежащего оценке.

Мастер ложится спать - действие, которое в сочетании с этическим контекстом (долгая разлука с возлюбленной) становится поступком. От результата его оценки будет зависеть, в какой форме этот поступок окажет влияние на формирование образов Мастера и Маргариты. Пока же, на самой первичной стадии оценки, он воспринимается по меньшей мере как нелогичный.

Проснувшись и не умывшись, Мастер в тех же больничных калесолах усаживается за стол пить коньяк. Это действие сопровождается таким сочетанием контекстов, что сразу же превращается в поступок, формирующий негативный образ Мастера: такой этике больше соответствует не коньяк, а "бормотуха". Поскольку понятие "поступок" обозначает детерминированное действие, то есть, содержит этическую составляющую, оно по своей структуре является образом; этот образ сразу же вступает во взаимодействие со всеми элементами, создающими его контекст, в том числе и с пока лишенными этического содержания другими действиями (имеющими структуру голого факта), превращая их в поступки, также обретающие структуру образа. В данном случае таким действием фабулы с чисто фактологической (без этической окраски) структурой является то, что Маргарита тоже села за стол. Но "образ поступка" Мастера, вступая во взаимодействие с этим этически неокрашенным элементом фабулы, придает ему этическое наполнение, и действия Маргариты уже воспринимаются как поступок: уважающая себя интеллигентная женщина в такой обстановке должна, скорее, почувствовать себя уязвленной; поскольку такая реакция со стороны Маргариты не наступила, то этот поступок вносит в ее образ элемент негативизма.

Аналогичные рассуждения можно применить и к действиям Маргариты (полуобнаженная, она целует Мастера) и ее возлюбленного (отказ от реагирования на ласку).

Таким образом, фабула этого эпизода в изложении рассказчика дает возможность для построения двух независимых систем образов и соответствующих им сюжетов. Первый из них вписывается (хотя и с большой натяжкой) в общепринятое толкование содержания романа, при котором образы Мастера и Маргариты воспринимаются в позитивном плане, и этому в определенной степени способствует позиция рассказчика, который, как уже можно понять, принимает все меры к тому, чтобы затушевать негативные этические моменты.

С другой стороны, этический негативизм, пусть в завуалированной форме, все же имеет место, и это дает все основания для интерпретации действий персонажей в противоположном плане. Получается, что на материале одной и той же фабулы одни и те же действия могут в одной системе образов интерпретироваться как позитивные поступки (Маргарита целует Мастера, садится с ним за стол), а в другой - как прямо противоположные, создавая совершенно иную систему образов (Маргариту не шокирует, что ее возлюбленный пренебрегает ее лаской и усаживается с ней пить коньяк в исподнем и не умывшись).

На данном этапе пока еще нет ясности, каково действительное этическое содержание этих действий; ясно только, что эти действия не вписываются в сложившееся представление о содержании образов Мастера и Маргариты. Внести ясность в этот вопрос на основании анализа только одного эпизода невозможно - здесь явно не хватает какого-то элемента, который мог бы придать действиям персонажей конкретное этическое содержание, превращающее их в поступки и формирующее образы героев. Вместе с тем, полученный на таком ограниченном объеме материала результат дает основание сделать определенные промежуточные выводы:

- в общепринятом "прочтении" романа образы персонажей воспринимаются исследователями в том виде, как они лишь обозначены декларативными, не подкрепленными этическим наполнением знаками без реального этического содержания, в связи с чем образовавшаяся на их основе эстетическая форма не может считаться высокохудожественной;

- придаваемое этим образам позитивное содержание не соответствует реалиям романа и является результатом деятельности исследователей, находящихся под воздействием образовавшейся в самом начале исследования ложной завершающей эстетической формы, а также целенаправленных действий рассказчика;

- "Правдивый Повествователь" ведет хитрую игру в своей обычной "коровьевской" манере ("коровьевские штучки"), явно пытаясь выпятить декларативные знаки, соответствующие ложной эстетической форме, и оставить в тени существенные этические моменты, которые являются фактическим наполнением образов персонажей романа.

Таким образом, задача конкретизируется в следующих направлениях:

- выявление фактического содержания этических моментов, которые рассказчик пытается скрыть;

- с учетом такой позиции рассказчика, его действия как персонажа и "соавтора" романа требуют более пристального внимания.

Дополнительную трудность в оценке содержания образов создает то обстоятельство, что плутоватому рассказчику удалось на всем протяжении повествования ни разу не показать реакцию Мастера на окружающее его собственными глазами (причем Коровьев сделал это настолько ловко, что это странное отсутствие очень информативного и высокохудожественного приема осталось даже не отмеченным исследователями). В частности, для читателя и исследователя было бы весьма полезным увидеть Маргариту с позиции не рассказчика, а самого Мастера в тот самый момент, когда она его ласкала; это внесло бы ясность по крайней мере в один из непонятных элементов, который оказался ключевым при оценке не только характера их взаимоотношений, но и содержания образа Маргариты. Это же самое можно сказать и о реакции Маргариты в отношении Мастера - с позиции Маргариты эта реакция ни разу не показана (то есть, эти образы в том виде, как их принято воспринимать и толковать, созданы с позиций чисто внешнего наблюдателя, причем явно предвзятого). Если бы автор романа (точнее - Коровьев) не продемонстрировал на образе Пилата, что этим приемом он действительно успешно владеет (значительная доля формирующей этот

образ информации подается именно таким путем), то мог бы вообще серьезно встать вопрос о том, не является ли роман "Мастер и Маргарита" шагом назад в художественном отношении по сравнению не только с "Белой гвардией", но даже с ранними рассказами Булгакова. Однако сам факт наличия образа Пилата сигнализирует о том, что такое странное отношение к формированию образов Мастера и Маргариты, являясь частью художественного замысла, представляет собой часть какого-то более сложного композиционного приема.

Этот прием отчасти выясняется при более внимательном анализе текста этой же 30-й главы; оказывается, все дело в "коровьевских штучках" рассказчика. Описывая сцену отравления вином Мастера и Маргариты, он проговаривается: "Лицо покойной посветлело и, наконец, смягчилось, и оскал ее стал не хищным".

Только после того, как рассказчик "задним числом" как бы случайно и нехотя дает ключевой этический элемент для переоценки всех поступков Мастера и Маргариты, читатель получает возможность ретроспективно восполнить то, что рассказчик на всем протяжении повествования от него скрывал; он ставит себя на место Мастера и видит приближающееся к нему темное лицо ведьмы с хищным оскалом. Теперь становится ясным, почему Мастер, оставшись с возлюбленной наедине после долгой разлуки, вместо того, чтобы принять ванну, предпочел лечь спать; находит свое объяснение и его реакция на проявления ласки со стороны Маргариты. И, хотя поступки Мастера, воспринимавшиеся до этого как негативные, получают свое объяснение, их оценка с учетом вновь открывшихся контекстов все равно уже не может стать позитивной: ведь чтобы находиться в обществе такой страшной особы, как Маргарита, и подвергаться воздействию "верной, вечной" любви в таком исполнении, нужно действительно быть совершенно безвольным человеком.

Вновь открывшиеся обстоятельства позволяют сделать следующие выводы:

- по методике формирования автором романа образов Мастера и Маргариты: отказ от эффективного приема показа реакции героев на окружающее с их собственной позиции является частью художественного замысла, в соответствии с которым фактическое наполнение образов этическим содержанием осуществляется опосредованным путем;

- преследуемая при этом цель автора романа: создание независимых (не взаимодействующих между собой) сюжетов, один из которых является заведомо ложным;

- первой такой системой образов (ложной) является общепринятая в булгаковедении трактовка содержания романа; для ее создания автором использован сложный высокохудожественный прием с наделением рассказчика активными функциями; определение этой системы как ложной диктуется отсутствием в тексте романа фактов, подтверждающих наполнение образов Мастера и Маргариты позитивным содержанием, и наличием фактов, опровергающих его; в то же время, эта ложная система образов, декларативно отмеченная знаками и не подкрепленная фактами, создана

исключительно усилиями исследователей творчества Булгакова вне текста романа, уже в реальной (не-романной) действительности;

- отказ от описания непосредственной реакции героев на окружающее полностью вписывается в понятие, определенное М.М. Бахтиным как "импрессивная эстетика (формализм)" (образ оценивается исключительно с внешних позиций без учета внутреннего мира героя и его реакции на окружающее), и соответствует подходу исследователей романа к его анализу именно с точки зрения импрессивной эстетики;

- создание исследователями ложной системы образов спровоцировано Коровьевым путем использования эффективных психологических приемов, рассчитанных на читателя, не обладающего развитым образным мышлением и психологически подготовленного всей идеологической обстановкой в стране к восприятию романа в духе "оптимистической трагедии", т. е. с позиций "социалистического реализма", когда сам характер восприятия эстетической формы заведомо задается жесткими идеологическими установками;

- вторая, параллельная система образов формируется с привлечением сложных высокохудожественных приемов; она существует автономно от первой и вступает во взаимодействие с ней на новом уровне композиции, который в эпических произведениях отсутствует;

- поскольку имеет место наличие двух автономных систем образов, правомерно говорить о существовании соответствующих им автономных сюжетов, каждый из которых представляет собой завершенную эстетическую форму (то есть, образ всего произведения);

- с учетом того, что автономные сюжеты образованы на основе общих для них элементов фабулы (те же персонажи и те же их этически не окрашенные действия), в автономных сюжетах каждому персонажу фабулы соответствуют разные образы, а каждому их действию - разные поступки;

- автономные сюжеты, представляя собой самостоятельные образы всего произведения, должны обладать и признаками соответствующих жанров;

- поскольку автономные сюжеты обладают всеми элементами, описываемыми понятием "образ", то в качестве самостоятельных образов романа, при наличии внешней композиции (которой является скрытая интенция рассказчика-персонажа) они неизбежно должны вступать в диалектическое взаимодействие, создавая новый образ - метасюжет (завершенную эстетическую форму всего романа в окончательном виде), в котором (и только в котором) заключена сатирическая интенция М.А. Булгакова;

- из этого следует, что художественный замысел автора мениппеи можно определить, лишь выявив содержание метасюжета, а для этого требуется выявить личность рассказчика, определить ложный и истинный сюжеты, путем их сравнения установить интенцию рассказчика, которая является композиционным элементом при образовании метасюжета как полного образа романа. Впрочем, все эти операции осуществляются в сознании

читателя автоматически - при условии, что он осознает присутствие рассказчика как персонажа мениппеи.

Формирование системы образов

Роль рассказчика в формировании автономных систем образов не ограничивается декларативным обозначением мнимых характеристик персонажей в одной системе и сокрытием подлинного этического содержания - в другой. В этих же целях им активно используется и другие композиционные приемы.

В главе 26-й ("ершалаимской"), которую как раз читала Маргарита, пока Мастер спал, при описании сцены убийства Иуды рассказчик сообщает: "Третий же присел на корточки возле убитого и заглянул ему в лицо. В тени оно представилось смотрящему белым, как мел, и каким-то одухотворенно красивым".

В 30-й главе Коровьев описывает этот же феномен с лицом другого трупа, на этот раз уже самой Маргариты. Общим в обоих описаниях является то, что оба раза рассказчиком используется один и тот же прием внесения псевдопозитивных элементов в описание, что ставит оба эти эпизода в общий семантический ряд - то есть, создает общие контексты. По Бахтину, это приводит к диалогическому взаимодействию, которое носит объективный характер и происходит в сознании созерцателя независимо от его воли. Неизбежным результатом такого взаимодействия является внесение недостающего этического наполнения в образ Маргариты. Читатель начинает понимать, что в обоих случаях лица персонажей стали красивее только после того, как сами персонажи превратились в трупы; следовательно, оба персонажа при жизни являлись носителями сходных этических характеристик; образ Маргариты обозначен схематическими знаками, а образ Иуды выписан подробно; следовательно, данный художественный прием преследует цель придать образу Маргариты недостающее этическое наполнение через образ Иуды.

Промежуточный вывод: по крайней мере в какой-то из своих граней "ершалаимские главы" выполняют функцию тропа по отношению к "московской" части, насыщая образы действующих в ней персонажей недостающим этическим содержанием (о том, что образ Пилата выполняет функцию тропа при формировании образа Мастера в истинном сюжете, отмечено выше).

В данном случае следует отметить характерную композиционную деталь: описанные в 26-й и 30-й главах события разделены почти двумя тысячами лет и несколькими тысячами километров, однако чисто композиционным путем они фактически сведены в одну точку пространства и времени. Синхронизация осуществляется уже на стыке 1-й и 2-й глав (перенос событий в Ершалаиме в современную действительность). Такая синхронизация закрепляется дополнительно: фабула событий как в Ершалаиме, так и в Москве четко размечена одним и тем же периодом - со среды по субботу. Эффект синхронизации усиливается архитектурной: если в первых вариантах романа "ершалаимские" главы были сгруппированы

воедино и размещались перед "московскими", то в последующих версиях текста Булгаков разместил их попеременно - на первый взгляд, произвольно. Однако нетрудно видеть, что главы с описанием ершалаимских событий, датируемых конкретными днями Страстной недели, размещены в текстовом поле романа как раз в тех местах, где описываются события в Москве, датируемые теми же днями недели.

В частности: Ершалаим, ночь с пятницы на субботу, происходит убийство Иуды; Москва, ночь с пятницы на субботу, Маргарита читает об этом убийстве, причем это описание подано в виде "вставной главы" - "ершалаимской" (что еще более усиливает эффект одновременности двух событий - убийства Иуды и чтения об этом убийстве). Далее: Маргарита читает о тех изменениях, которые произошли на лице трупа Иуды; буквально через несколько часов после чтения такие же изменения происходят и на лице ее трупа.

Аналогичный случай: 26-я глава, Суббота - перепачканный глиной Левий беседует с Пилатом в Ершалаиме; глава 29-я, суббота - в Москве появляется тот же Левий, перепачканный той же глиной. Здесь уже не просто аллюзии или рефлексии, а прямое "вещественное доказательство" того, что события не разделены веками, но происходят не только одновременно, но и в одном и том же месте - в Москве. То есть, происходящее в Ершалаиме и в Москве - как бы одно и то же событие.

Получается, что казнь Христа, эта мировая трагедия, должна восприниматься не как произошедшая 19 веков назад в Ершалаиме, а как бы имевшая место "вчера", в пятницу, в СССР, и что все этическое содержание повествования "московских" глав должно быть прочитано не как "оптимистическая трагедия" со счастливым концом, а в ключе мировой трагедии - с гибелью Москвы, о чем прямо сказано в тексте романа, с иной трактовкой "бала Воланда", "покоя", которым якобы был награжден Мастер, и т.д. То есть, из этих композиционных приемов следует, что Москва в закатном романе Булгакова является не "третьим Римом", как об этом пишут ведущие булгаковеды, а "второй Голгофой".

Таким образом, весь "роман в романе" в целом оказывается метафорой, назначение которой - раскрыть характер происходящих в Москве событий и содержание действий персонажей фабулы "московской" части, придав этим действиям свойства поступков с вполне определенной этической окраской. В таком качестве "древние" главы воспринимаются как неотъемлемая составная часть единой фабулы романа и, являясь сюжетной линией, в качестве автономного сюжета рассматриваться не могут.

Примечание 1999 г. Перечитывая написанное три года назад, ощущаю необходимость внести в это место корректировку. Понятие "автономный сюжет" в описанном выше виде подразумевает, что такой сюжет должен охватывать все элементы фабулы, в противном случае он будет представлять собой не более чем "сюжетную линию". С формальной точки зрения, фабула "древних" глав не включает в себя описание "московских" событий, поэтому образованный на ее основе сюжет не может рассматриваться в качестве "автономного". С другой стороны, сделан вывод о том, что этот сюжет является тропом по отношению ко всем "московским" главам. В таком

качестве "вставную новеллу" можно рассматривать как иносказательное изложение тех же событий, которые описываются "московской" фабулой, охватывающей все текстовое поле, а сюжет "древних" глав - как еще один автономный "истинный" сюжет всего романа. И действительно, на самом верхнем уровне композиции этот сюжет-образ как знак наравне с образами-знаками автономных сюжетов принимает участие в формировании завершающей эстетической формы всего романа, и с точки зрения этой композиционной функции он ничем не отличается от других выявленных "истинных" сюжетов фабулы сказа.

Видимо, такой подход будет более правильным, чем в изложенном три года назад виде. И дело даже не столько в данном конкретном случае "Мастера и Маргариты", сколько в том, что в мениппеях "малых форм" "вставная новелла", троп по отношению к основному сюжету, нередко занимает все текстовое поле без исключения (см., например, в "Прогулках с Евгением Онегиным" разбор случая образования мениппеи на основе басни И.А. Крылова "Волк на псарне").

III. МЕТАСЮЖЕТ "МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ"

*В романе "Мастер и Маргарита" пародируется
Луначарский и его драма "Фауст и Город".
Булгаков трактует его творчество как и
Марк Алданов: высмеиваются Мастер и Фауст,
Мефистофель изображен как Воланд.*

Альфред Барков

Глава X.

Фабула "Мастера и Маргариты": плагиат или пародия?

*Нет мне покоя, нет отпущения, пока горит свет и шевелится движение и, страдая,
мыслит жизнь... Мефистофель, уж не любовь ли руководит тобою, когда ты хочешь
спасать жизнь от страданий?*

*Монолог Мефистофеля
(драма "Фауст и Город")*

*Я - часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо.
"Мастер и Маргарита", эпиграф*

Итак - три независимых сюжета в рамках единой фабулы. Нетрудно видеть, что все они обладают всеми составляющими понятия "сюжет". Поскольку всякий сюжет может рассматриваться как завершённое высказывание, то при наличии внешней по отношению к ним этической составляющей (композиции) такие высказывания как знаки должны неизбежно вступать в диалектическое взаимодействие, образуя результирующую эстетическую форму - метасюжет, в котором и проявляется интенция титульного автора. В данном случае эта интенция становится ещё более наглядной, если принять во внимание то обстоятельство, что в качестве одного из этических контекстов, определяющих диалектическое взаимодействие автономных сюжетов повествования "Мастера и Маргариты", выступает факт включения в фабулу "московских" глав элементов, пародирующих знаменитое своей одиозностью в булгаковские времена произведение - драму А.В. Луначарского "Фауст и Город", явившуюся, пожалуй, едва ли не самым первым соцреалистическим лубком.

Пролог: ночь, гора, внизу Город. На камне сидит Мефистофель. Вот выдержки из его монолога - прошу читателей судить, насколько им соответствуют контексты "Мастера и Маргариты": "Тупая белая корова рождает и рождает и льет в пространство свое молоко, не заботясь о том, что из этого выйдет..." (это - о свете); "Истинное бытие есть совершенство и

неподвижность, и сон без сновидений, и величавый покой..." (ср.: "покой" и "сон без сновидений" Мастера); "Посмотрите на Фауста - маленький дурак, носящий на плечах пустой орех. Как хочется иногда притопнуть ногой всю эту мелюзгу! Но разве удар стоит самого слабого аргумента? Надо убедить его, убедить этого спесивого и безмозглого карлика. Нелегкая задача..." (ср.: "доказательства" Воланда, особенно с учетом первой редакции романа, где Воланд переубеждал поэта Бездомного); "Сбрось же черный венец, Мефистофель, иди спорить с кретинами, плети паутину для легкомысленной мошки..." (не этим ли занималась шайка Воланда в Москве?); "Мефистофель, уж не любовь ли руководит тобою, когда ты хочешь спасти жизнь от страданий?" (здесь - общее с эпиграфом к "Мастеру и Маргарите", задающим тональность всему произведению; с учетом наличия пародийных элементов в отношении драмы Луначарского, значение этого эпиграфа теперь воспринимается по-новому); "Нет... Мною руководит самая святая злоба" (а здесь, уже с первых фраз пролога, обнаруживается классическая лубочная завершенность образа, когда с самого начала угадывается и сущность Мефистофеля, и оптимистический конец драмы Луначарского); "Я - орудие. Я хочу доказать. Я хлопочу во имя разума, который есть существо мое. Родилось оно - безумие, родился и я - разум, протест, сознание ошибки, тоска по покою, и я не могу, я должен доказать, я должен поставить разум на ноги..." (разбирая в "Альтернативном прочтении" inferнальное значение "покоя", я еще не знал, что роман Булгакова пародирует драму Луначарского; в этом месте Мастер воскликнул бы: "Как я угадал" - но я не Мастер, поэтому ограничусь констатацией факта); "Нет мне покоя, нет отпущения, пока горит свет и шевелится движение и, страдая, мыслит жизнь" (вот четкое противопоставление "покоя" "свету" и жизни - см. "Альтернативное прочтение"); "Мы придем к тебе, мать, и ты успеешь еще растворить нас в черном океане и дать нам покой бытия, неподвижного, истинного. Мефистофель - идеалист. Он идеалист, слышите ли вы, глупые звезды? Разрушая, он создает! Для созидającego разрушения занял он у людей их ухватки и гримасы, тело, одежду, логику, и, чтобы наполнить ими свою великую тень и стать орудием разложения разложившихся во имя восстановления Единого..." ("Мать" - тьма, звезды - "глупые"; в отношении "великой тени" Мефистофеля - ср. с рассуждениями Воланда о значении тени).

"Проклятье! Восток светлеет" (не грубовата ли эта аллегория даже для соцреализма?); "Земля... подставляет солнцу свою водянистую зеленую щеку и то место, где идет, быть может, значительный спор между безумием и вечностью" (вот уже и рабоче-крестьянско-солдатскому зрителю ясно, что речь идет о его "одной шестой", а ведь еще пролог только!); "Солнце идет на помощь своему мелкому отродью. Закроемся (закрывает голову плащом)..." (что касается отношения Пилата к солнечному свету, то в этом отношении Булгаков, кажется, не поспешил на пародийные аспекты).

Словом, как бы ни развивались действия, уже из пролога ясно, что конец будет оптимистическим, добро победит зло. Добротная пьеса, словом. Разумеется, кроме Фауста (такой персонаж был первоначально в "Мастере и Маргарите" в качестве прообраза Мастера) и Мефистофеля с "глазами большими, холодными, пустыми" (см. описание глаз Воланда), в драме Луначарского есть и свой мастер (Фауст: "Говорят, люди очень плохи, но с их помощью великий мастер может добиться великого"; вот, оказывается,

откуда такое единодушие среди комментаторов романа относительно "лица, достигшего высокой степени в овладении каким-нибудь искусством"). Более того, есть и мефистофелево "Фауст, Фауст, как желал бы я дать тебе покой!" У Луначарского Мефистофелю так и не удалось наградить мастера-Фауста "покоем" - его недоработку исправил Воланд. Кроме всего прочего, у Луначарского добрый Фауст изобретает железного человека (ср.: Воланд: "Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?" - а мы все удивляемся, откуда это так вдруг ни с того ни с сего у Булгакова появился "гомункул"); он же, положительный персонаж Фауст, изрекает: "Железная Мойра, ты победила пока" (ср. Воланд, в ранней редакции романа ("Черный маг"): "Дочь ночи Мойра допряла свою нить").

И вот снова о свете и покое (Мефистофель): "Древний змий был черен как ночь, необъятен и бесконечен. Поднялся безумец, которого вавилоняне назвали Мордухом... создал свет, а вечная тьма, гармоничное кольцо, спокойная неподвижность - была расчленена на части, из этих частей построен жалкий мир... Мир есть ад, палимый огнем света, который неугасаем, как говорит Евангелие... [о себе]: Змий в государстве это есть великий альгвасил, полицейский и цензор, гонитель света, утверждение древнего порядка, который близится сам и все близит крушение... Подлая жизнь пойдет наконец назад к нирване, к счастью сна, к блаженству, о котором мечтали святые, и восторжествует единственный истинный порядок, порядок великого молчаливого кладбища всякого движения" (в "Альтернативном прочтении" "покой" толкуется как кладбищенский, как смерть, забвение).

Картина 8-я. "Мефистофель один у большого черного камня. Производит заклинания за победу принца (*выступившего против народа - А.Б.*). Восходит на пирамиду (камень), вкладывает пальцы в рот и оглушительно свистит: - Эй-ого! Глубокие могилы, раскройте! Плиты соборов и склепов, расступитесь! Я режу землю острием свиста, косою моей злой горы, плугом последнего разрушения. Эй-ого! Кости крепкие, кости гнилые и самый прах, шевельнитесь, взметнитесь! Части рассеянные, ищите друг друга! Прошрое, воссоздайся ради разрушения! Гойо, гойо! Гу! Старые, ржавые латы, мечи и копья, загремите! Катитесь, громоздитесь! Го-о, го! Гей-гу! Встаньте под луною, древние люди, древние семьи, роды и кланы! Правнуки рабов подняли бунт. Они смеются над вашими вырожденками. На помощь порядку, покойники! Из мглы аббатств, из-под ив и кипарисов, с полей битв из-под песка и крапивы, из волн морских, из пышных мавзолеев - вставайте, спешите! Стройтесь в ряды! Из туч сотку вам знамена, вороны споют вам бранную песню. Марш, марш, ржавые колонны! Сюда, сюда, на помощь вашим вырожденкам, не дайте смердам овладеть землей! (Свистит) ... Вы, великие кости, вы, рыцари червя, ржавчины и плесени, - вы покажитесь среди смятения жуткой паники и вы победите, а с вами - мать моя, выбрасывающая вас вновь, поглотившая вас пастью смерти - мать-Ночь! Славные, славные рыцари. Ну-ка, испустите свой боевой клич! Недвижно стойте в этой долине, воскресшие! Когда я свистну вам, вы двиньтесь к месту битвы (*ср. свист воландовской шайки, после которого погибла Москва*). Мать, теперь наше дело обеспечено. Благодарю тебя за возвращение мертвецов: они приведут с собою новых, и ты получишь богатый процент, великая ростовщица".

После поражения в битве с народом: "О, холодная, тихая луна, дай мне насладиться голым пейзажем твоих умерших стран, дай мне насытить им эти получеловеческие глаза. О, отдохнуть, отдохнуть там, в тихом уголке, где смерть уже поставила ледяной трон. Проклятая земля, бью ногой твоё лицо, умирай поскорее!.. Что бы ни пищало твоё отродье, а ты умрешь! Плюю на тебя, опаршивевший ком грязи! Луна, тебе - мой поцелуй. (Вытягивается с мертвенно-бледным лицом, весь черный и тонкий, вытягивается все больше и больше и вдруг тихо подымается и летит в мертвое лунное пространство)". Думаю, комментировать это место вряд ли стоит - в "Альтернативном прочтении" подробно разобраны связанные с луной контексты "Мастера и Маргариты"; теперь параллель с содержанием драмы Луначарского очевидна.

После поражения Мефистофеля добрый, но не обладающий классовым сознанием герцог Фауст прозревает и окончательно переходит на сторону Города (под которым подразумевается трудовой народ):

Фауст. Дети мои! Вы научили меня ценить народный гений. Смерти нет. Есть жизнь, такая огромная, о какой я не подозревал.

Врач. Фауст умер.

Мастер Габриэль (*народный трибун - А.Б.*). Фауст жив во всех! Жив с нами! Жив навеки!

Занавес опускается под звуки гимна "Проснулся Город-властелин".

Вот такая оптимистическая агитка в духе соцреализма. Создал этот шедевр автор одной из тех 298 ругательных рецензий в отношении произведений Булгакова. Причем не какой-то там Литовский, а самый главный директор театров и зрелищ, который назначал, смещал, разрешал к постановке, запрещал. Тот самый, который в мае 1927 на совещании в ЦК ВКП(б) назвал Булгакова самым контрреволюционным писателем. И тот самый, которого Булгаков дважды показал в своем романе: под личиной критика Латунского и в качестве оскандалившегося директора театров и зрелищ Семплеярова. Анатолий Владимирович Луначарский.

Своею властною рукою он обеспечил издание этой пьесы в 1918 году в Петрограде, в 1921 году в Москве. В 1923 году вышел двухтомник его драматических произведений, в который было включено и это. Впервые пьеса была поставлена в Костроме еще в 1918 году, премьера в бывшем Александровском театре была приурочена к 3-й годовщине Октябрьского переворота и состоялась 7 ноября 1920 года.

Сейчас эти шедевры основательно подзабыты, о них вряд ли знают даже специалисты-литературоведы и театроведы, хотя приведенное цитирование дано по изданию 1963 года ("Фауст и Город". В сборнике: А.В. Луначарский. Пьесы. М., "Искусство"). Но вот что писал один из современников Луначарского:

"Пьесы г. Луначарского редко называются просто пьесами. Обычно они носят названия "мистерий", "драматических сказок", "драматических элегий", "идей в масках" и т.д. Действие этих шикарных произведений происходит в местах, исполненных крайней поэзии, главным образом, в готических замках с самыми шикарными названиями.

Драматическая элегия "Юный Леонардо". В конце этой пьесы герой говорит: "Может быть, я вечерняя душа: я так люблю тени и борьбу с ними света... Я вечерний Леонардо. Но я вижу ясно там, там... (указывает вперед) Леонардо утреннего... Как в зеркале вижу..." (*идея такого же "диалектизма" Воланда заключена в эпиграфе к роману; в данном случае Булгаков замаскировал прямую и совершенно броскую в глазах его современников отсылку к Луначарскому тем фактом, что цитата взята из "Фауста" Гете - А.Б.*) [...]

По-моему, г. Луначарский совершенно напрасно скромничает: "быть может, представляющих некоторый интерес с точки зрения теории творчества". Какое уж тут "быть может"! Не быть может, а наверное, и не для одних теоретиков искусства, а для всего человечества, и не просто идеи в масках, а именно "целебный курорт", "сладкий и глубокий отдых". Верно и то, что все творчество г. Луначарского связано тонкими нитями с "реальной общественностью" [...].

Главная прелесть драматических произведений г. Луначарского заключается именно в том, что они должны ставить перед избранными глубокие философские и эстетические проблемы предельного глубокомыслия: автор явно реформирует мировое искусство. Это с особенной силой сказывается в его чисто символических пьесах. Не буду излагать их подробно... Скажу только, что в мистерии "Иван в раю", в основу которой, по словам г. Луначарского, положена гипотеза трагического пантеизма, честный идейный борец Иван, поднявшись к престолу Бога, ведет философский спор с Иеговой и убеждает его отречься от власти в пользу человечества (*ср. с образом Ивана Бездомного в 1-й и 3-й главах - А. Б.*). Иегова, после 42 страниц философских диалогов, дьявольских монологов, ангельских и других хоров, "раздирающего звука труб", "кукования птицы Гамаюн" и т.д., соглашается с Иваном и сходит с престола. Надо отметить, что Ивану помог убедить Иегову "хор богоборцев во главе с Каином и Прометеем". И действительно, богоборцы говорили весьма убедительно. Вот как начинается богоборческая песня:

Алдай-дай
У-у-у
Гррр-бх-тайдзах
Авау, авау, пхоф бх.

Этот человек, живое воплощение бездарности, в России просматривает, разрешает, запрещает произведения Канта, Спинозы, Льва Толстого, отечески отмечает, что можно, что нельзя. Пьесы г. Луначарского идут в государственных театрах, и, чтобы не лишиться куска хлеба, старики, знаменитые артисты, создавшие некогда "Власть тьмы", играют девомальчиков со страусами, разучивают и декламируют "гррр-авау-пхоф-бх" и "эй-ай-лью-лью".

Я рад, что государственное издательство издает пьесы утонченного тепличного растения на плотной, роскошной, прочной бумаге. Кое-что, бог даст, дойдет и до потомства, и... "культурнейший из большевиков" долго будет жить в сердцах людей ослепительно молодым богом".

Строки эти принадлежат перу Марка Алданова, и написаны они, естественно, в эмиграции (1). В Советской России такое не прошло бы. Но могла ли оставшаяся в ней истинная интеллигенция думать иначе? Булгаков, например? Как он должен был реагировать на насильственно насаждаемую вопиющую бездарность, выдаваемую за новое слово в искусстве?

Осознание того факта, что в "Мастере и Маргариты" пародируется это творение Луначарского, вносит новый этический контекст в восприятии содержания романа уже на уровне взаимодействия со вторым сюжетом, даже если читателю и не известно о существовании третьего, с конкретными прототипами лиц и отсылками к историческим событиям. Даже без учета содержания третьего сюжета роман приобретает острую сатирическую направленность, причем это происходит в рамках образовавшегося метасюжета, в который вовлекаются элементы, подразумеваемые автором, но в тексте отсутствующие, а также конкретные лица из реальной жизни. Уже на этом этапе постижения содержания романа читатель понимает, что противопоставление "света" "покою" генетически восходит к тому, от чего есть пошла вся эта наша массолитовщина.

Поскольку до настоящего времени истинная роль Луначарского в формировании и насаждении советской идеологии, а также того, что Булгаков определил понятием "Массолит", тщательно оберегается от критического рассмотрения, для более полного постижения замысла автора романа "Мастера и Маргарита" следует разобраться, как должна была преследуемая интеллигенция воспринимать личность главного идеологического вождя.

Аннотация

1. Марк Алданов. Современники. Луначарский. В сборнике: "Литература русского зарубежья. Антология", т. 2. Москва, "Книга", 1991, с. 63-69.

Глава XI. Крестный отец соцреализма

Нарком просвещения Луначарский основал соцреализм и организовал травлю Булгакова. Поводом стали "Дни Турбиных" и "Зойкина квартира", но причиной была "Белая гвардия" - злая пародия на творчество наркома.

Альфред Барков

Современные комментаторы как-то снисходительно журят Луначарского за то, что тот рассматривал вопросы эстетики по-Авенариусу и Маху, с биологической точки зрения; хотя, скорее, такой способ мышления следовало бы назвать зоологическим: "Правильное мышление - это прежде всего легкое мышление, то есть мышление, следующее принципу наименьшей траты сил, - принципу эстетическому" (1). Эта сентенция, заложенная Луначарским еще в молодом возрасте в качестве постулата своей аксиологической философии, содержится в опубликованной в 1904 году его работе "Основы позитивной эстетики", где рассматриваются во взаимосвязи все три составляющих аксиологии: эстетика, этика и гносеология. В 1923 году, уже будучи наркомом просвещения СССР и считая свою работу не утратившей актуальности, Луначарский переиздал ее без изменений. Один экземпляр книги он подарил Ленину с надписью: "Дорогому Владимиру Ильичу работа, которую он, кажется, когда-то одобрил, с глубокой любовью. А. Луначарский 10/III-1923". В последующем эта работа еще переиздавалась при жизни автора без каких-либо изменений.

Однако ни в одном из комментариев, даже самого последнего времени, нет и упоминания о том, что в "Основах позитивной эстетики" фактически заложена идеологическая база тоталитарного общества советского типа. В своей прекрасной во всех отношениях монографии, полностью посвященной вопросам аксиологии (2), ее автор Л.Н. Столович, рассматривая историю становления этой науки с античных времен, дает описание работ более чем ста авторов древности и современности, в том числе Луначарского и Бахтина. Положительно рассматривая аксиологическую направленность "Основ позитивной эстетики", он отмечает, что "... сам факт включения Луначарским своих аксиологических работ, написанных не в духе ортодоксального марксизма, во все более политизирующуюся и идеологизирующуюся жизнь послереволюционной России имеет, на наш взгляд, важное и еще недооцененное методологическое значение". Далее автор высказывает мнение, что, "перепечатывая свои труды двадцатилетней давности и рассматривая их как теоретически актуальные в то время, когда в 1920 году был переиздан "Материализм и эмпириокритицизм", Луначарский утверждал не только свое право на самостоятельное мышление, но возможность методологического плюрализма для рассмотрения и решения нетрадиционных для исторического материализма аксиологических проблем". Поскольку Л.Н. Столович ввиду ограниченного объема своей книги

не обозначил допустимые в исследованиях такого рода границы плюрализма, данная глава посвящается рассмотрению этого вопроса.

Ввиду совпадения аксиологической тематики рассматриваемой работы Луначарского и работ Бахтина, представляется целесообразным дать в общем виде сравнение применяемой ими методологии. Совпадающими моментами у обоих авторов являются два постулата, причем оба они носят фундаментальный философский характер: определение эстетики не как "науки о прекрасном", а как чисто оценочной дисциплины; выделение из трех составляющих аксиологии эстетики в качестве занимающей главенствующее положение по отношению к этике и гносеологии.

Хотя в работах Бахтина оба эти постулата отдельным абзацем не сформулированы, сама методология всех его построений отталкивается именно от них. В частности, он рассматривает поступок и познавательное содержание образа как лишенное самостоятельного оценочного значения наполнение той внешней формы, которая, собственно, и является основой эстетической оценки. Иными словами, по Бахтину, эстетический анализ есть процесс оценки этической и познавательной составляющих.

Луначарский же оба эти момента формулирует абзацем: вторая глава его работы, озаглавленная "Что такое эстетика?" начинается так: "Эстетика есть наука об оценках. (Определение это необычно. Обыкновенно определяют эстетику как науку о прекрасном, но не напрасно говорят о вечной красоте истины и о нравственно-прекрасном. Право эстетики считаться основной наукой об оценках вообще и будет доказано в этой главе). Оценивает человек с трех точек зрения: с точки зрения истины, красоты и добра. Поскольку все эти оценки совпадают, постольку можно говорить о единой и целостной эстетике, но они не всегда совпадают, а поэтому единая в принципе эстетика выделяет из себя теорию познания и этику... Эстетика есть наука об оценке; теория познания и этика суть лишь ее разветвления, имеющие, конечно, свои характерные особенности" (с. 51).

В качестве характеристики второго постулата приведу его комментарий, сделанный публикаторами этого тома: "Утверждая универсальность законов эстетики для смежных областей знания, в том числе - этики и гносеологии, понимая последнюю лишь как часть эстетики и, следовательно, подчиняя теорию познания эстетике, Луначарский здесь следует за Авенариусом, так как все сводит к выдуманному им закону "экономии мышления", который, как писал В.И. Ленин, "если его действительно положить "в основу теории познания", не может вести ни к чему иному, кроме субъективного идеализма".

Трудно согласиться с направленностью этого комментария: хотя, с точки зрения современных понятий, под "эстетикой" Луначарский понимал то, что сейчас носит название "аксиология", и этим самым вычленил эстетику из единого семантического ряда "истины, добра, красоты", он все же стоял гораздо ближе к современному пониманию взаимосвязи между элементами аксиологической триады, чем комментаторы его работ. И в этом следует отдать ему должное. Но все дело как раз в другом.

Действительно, эстетику Луначарский рассматривает с чисто физиологических позиций: по его мнению, это - "одна из важнейших отраслей биологии как науки о жизни вообще" (с. 43). Он полагает, что потребность в эстетической оценке появляется у человека в результате избыточного количества энергии в организме. Это - самый, пожалуй, главный постулат в его работе, который и определил направленность ее выводов.

() Примечание 1999 г.: с тезисом о "потребности в эстетической оценке [...] у человека в результате избыточного количества энергии в организме" я был не согласен еще при подготовке этой книги. Однако при дальнейшей доработке теоретических моментов возник вопрос выбора фундаментальной концепции для постулата теории литературы, в качестве которого принята структура образа по-Бахтину. При этом оказалось, что вопрос носит принципиальный характер: процесс эстетической оценки (то есть, возникновения в сознании образа) - не результат возникающей у человека потребности, тем более из-за "избыточности энергии", а необходимое условие выживания всей фауны, не только человека. То есть, процесс оценки действительно является продуктом физиологической деятельности, но не в той форме, как это трактовал Луначарский (См. мою статью "К вопросу о методике структурного анализа романа "Мастер и Маргарита", а также теоретический раздел "Прогулок с Евгением Онегиным").*

В принципе, неверно сформулированный постулат - не такая уж беда: при использовании строго научных методов доказательства (без привнесения в процесс доказательства оценочных, то есть, относительных элементов) в конечном итоге получится нечто такое несуразное, что сразу встанет вопрос о необходимости замены такого постулата. Необходимость объективности Луначарский декларирует, хотя и несколько необычным образом: "Только известная объективность дает нам возможность строго эстетически оценивать явления, субъективная же заинтересованность, личное отношение к оцениваемому объекту вызывает в нас массу движений и чувствований, колеблющих, затемняющих чистоту нашего восприятия" (с. 78). Не говоря уже о том, что само понятие объективности в работе с оценочными (относительными) категориями нуждается по крайней мере в уточнении, и что такая установка в корне расходится с определением Бахтина, который рассматривает эстетическое восприятие как диалогический процесс с вовлечением субъективных оценочных контекстов созерцателя (который именно благодаря этому выступает в качестве соавтора произведения), следует отметить, что, вопреки этой декларации об объективности, Луначарский в своей аргументации постоянно подменяет логику, диалектику и научно доказанные факты чисто оценочными, субъективными понятиями. Как, например, в этом пассаже:

"Какой же серой, дряблой, неподвижной должна быть жизнь, чтобы человеку приятно было проливать слезы перед зрелищем горя будничных людей, чтобы его интересовали даже перипетии чеховских трех сестер и им подобных. Когда кумушки соберутся на чашку чая, они беседуют между собой о всевозможной ерунде, касающейся соседей; чего, кажется, скучнее, ведь все то же, что и у них, - и тем не менее они охают, и наклоняются друг к другу, и шепчутся, и злорадствуют. Жалкие события разрастаются в нечто значительное и в их непроходимо бессодержательной повседневной жизни.

Только общим понижением жизни можно объяснить, что рядом с красивым, величественным, и трагическим появилась эстетика жалкого, дряхлого, ноющего, никому не нужного... Очевидно, способность жить повышенной жизнью постепенно утрачивается, вываривается в супе обыденщины, а изображение пошлого кажется высоко интересным, если художник ... напомнил особенно много пошлых образов, потерявших свою пошлость в глазах обывателя, ставших ему родными, расшевелил особенно много тех маленьких чувств, к которым приучена, которыми живет обывательская душа" (с. 79-80). И все это - о Чехове! Завершается эта сентенция примечанием к изданию 1923 года: "Все это относится к дореволюционному искусству. Революция сделала подобные произведения искусства еще более невыносимыми".

Здесь следует отметить немаловажную деталь: в числе ценностных категорий, которыми Луначарский оперирует в своих построениях, уже появляется и чисто идеологический контекст (понятие о мещанстве в его явно тенденциозной, политизированной трактовке). О Чехове уже говорить не приходится - датированная 1923 годом ремарка наркома просвещения говорит сама за себя.

Или вот такая максима: "Мы видим, что все некрасивое и ничтожное может быть эстетичным, но для этого нужно до известной степени игнорировать безобразие и убожество рассматриваемого предмета, воспринимать его не слишком живо и конкретно, больше умом, чем чувством..." (с. 84).

Конечно, на фоне философских концепций и безупречной диалектической методологии Бахтина такие рассуждения не стоили бы ни бумаги, ни чернил, если бы не два чрезвычайно важных для данного случая обстоятельства. Первое из них заключается в том, что эти потуги, изданные в 1904 и переизданные после 1923 года, легли в основу не только т. н. "метода социалистического реализма", от дурманящего воздействия которого наше общество избавится, видимо, еще не скоро, но и психологии той новой, возвращенной властью победивших люмпенов формации литераторов и литературоведов, которых Булгаков окрестил словечком "Массолит". Что же касается второго обстоятельства, то на нем придется остановиться более подробно.

"Борьба между людьми есть могущественный фактор прогресса... О мирной созидательной работе всечеловечества в настоящее время не может быть речи, самый страстный поклонник счастья "дальнего", провидец и паладин отдаленного будущего, а также самый прогрессивный и сознательный класс общества, должны вступить в борьбу с косностью, ленью, себялюбием других людей и классов, с жадностью, тупостью привилегированных, невежеством и рабским духом униженных; в этой борьбе они должны быть тверды и даже жестоки, они должны напрягать все свои силы, чтобы вести человечество своей дорогой во что бы то ни стало, потому что они не могут не считать своей дорогой ту, которая с их точки зрения является наиболее близким путем к идеалу. Не в любви ко всякому ближнему, а в стойкой и неуклонной борьбе за интересы вида находит самое яркое проявление гений вида, дух истинного альтруизма" (с. 61).

"Во что бы то ни стало"... Нечаевщина...

Вот так в число ценностных аргументов, включенных в арсенал приемов научного построения, почти уже совершенно естественно привносится и чисто политический. "Провидец и паладин отдаленного будущего, самый прогрессивный и сознательный класс общества"... Оценки, оценки, оценки... Ничем не обоснованные, кроме идеологии, построенной на внутренней интуиции... Строгость логики и диалектики подменяются напыщенным пафосом и классовой демагогией, которые пока служат главным аргументом, но на смену которым в свое время придут "товарищ маузер" и красный террор...

А кто, собственно, сказал, что такие ценностные понятия как "нечаевщина", "борьба", "жестокость", "прогрессивный, сознательный класс общества" нельзя привлекать для доказательства? Если можно использовать в качестве аргументов такие легитимные этические понятия, как "идеал", "счастье", "добро", которыми постоянно оперируют интерпретаторы содержания булгаковского романа, то почему эти нельзя? Вот Луначарский их и использовал. В результате такого анализа на выходе получаются уже совершенно новые этические понятия, которым название дали позже, но которые, тем не менее, в работе Луначарского 1904 года уже присутствуют: "большевизм", "сталинщина"; "Массолит", наконец.

Получился образец новой концепции мессианства - не христианского ("не в любви ко всякому ближнему", пишет Луначарский), а "видового, классового"; вот они, корни теории (сформулированной с позиций эстетики!), оправдывающие практику сталинщины.

Луначарский продолжает свою мысль следующим образом: "Борьба за идеал, борьба идеалов - вот та необходимая внутренняя борьба, путем которой человечество все яснее сознает свою задачу. Наоборот, мы можем представить себе, да и видим на каждом шагу людей, у которых альтруистические инстинкты, по-видимому, вполне развиты: они говорят о терпимости, они никого не обижают, они никогда ни к чему не обязывают, напротив, всякого готовы утешить, со всяким поговорить о том, что надо довольствоваться малым, и прибавят, пожалуй, - любить друг друга, но, в конечном счете, это самые хилые эгоисты, ищущие спокойствия, ведущего к постепенному отмиранию потребностей, а следовательно, - и сил человеческого рода" (с. 55) (прошу сравнить это место с более поздними высказываниями Горького о "старичках" и "гуманизме" - их генетическая связь просматривается явственно) ("Альтернативное прочтение", с. 95 и дальше).

В этот пассаж следует вчитаться повнимательнее. В нем впервые - с особой четкостью, с откровенным презрением к диалектике и христианской морали и с явным левацким уклоном - изложены основные моменты идеологии большевизма. Причем в работе с вполне невинным названием - "Основы позитивной эстетики". В работе, переизданной в 1923 году уже наркомом просвещения страны победившего "гения вида" и заложенной в основу концепции т. н. "метода социалистического реализма".

В советскую эпоху стало общепринятым повторять официально утвердившуюся точку зрения о том, что с победой Октябрьской революции Луначарский отказался от своих ошибочных взглядов и полностью перешел

на позиции Ленина. Это - искажение исторической правды. Ни от чего Луначарский не отказывался, и ни на какую точку зрения Ленина не становился. Фактически все произошло с точностью до наоборот: Ленин, вплоть до 17-го года воевавший с "левизной" и такими ее апологетами, как Луначарский, резко взял влево, причем настолько круто, что от него отшатнулись даже самые верные соратники (3). Одним из примеров "левизны" Ленина в области культуры может служить борьба между ним и Луначарским вокруг судьбы Большого театра: Ленин настаивал на закрытии "помещичьего" театра и ходатайствовал перед руководством партии о вынесении Луначарскому взыскания на том основании, что тот саботирует его указания. Тому самому Луначарскому, который переизданием в 1923 году своих "Основ позитивной эстетики" подтвердил свою позицию в отношении творчества Чехова. Кстати, в этом издании приведенный выше пассаж об "альтруистах" и "хилых эгоистах" Луначарский сопроводил таким интересным примечанием: "В силу этих мыслей, которые автор выразил 20 лет тому назад, он и оказался большевиком теперь".

Но Луначарский на этом не останавливается, а развивает дальше свою эстетико-идеологическую теорию: "Тот или другой тиран, навязывая народу свою волю, сооружая города, знакомя человеческие расы друг с другом, воспитывая государственный смысл и умственную широту своих подданных, может искренне думать, что следует своему эгоизму: он хочет, чтобы его народ был силен, в памятниках культуры оставить память по себе и т.д.; но если индивидуалистическая форма его стремлений и обманывает его самого и его современников, подобно ему неспособных понять смысла человеческой деятельности,.. то в действительности, по существу его работы, в нем говорит гений вида: он строит для веков, он заботится о мнении грядущего поколения, он чувствует, что творит историю. Напротив, человек, переставший видеть смысл в истории, как бы добр он ни был, есть только эгоист, после смерти которого не останется ничего, который не повысил ни на йоту тип человека, а только существовал" (с. 55).

Выходит, что Тамерлан и Гитлер, "знакомя между собой народы", "строили для веков"... Вот она, созданная еще на заре века, когда имя будущего Отца всех народов еще никому не было известным, идеологическая база сталинщины! Причем речь идет не только о "знакомстве человеческих рас друг с другом", в чем так преуспел Сталин, этот "гений вида"; здесь уже заложена концепция "повышения типа человека", которая впоследствии обрела вид сталинского определения писателей как "инженеров человеческих душ"; то есть, еще задолго до революции Луначарским в основном уже была сформулирована идеологическая задача будущего Массолита.

А вот момент в эстетической теории Луначарского, где им формулируется концепция "человека-винтика", авторство которой почему-то приписывается Сталину: "Наша мысль ясна: - индивидуальная и видовая оценка тождественны по существу, но индивидуальная оценка неправильна, поспешна, она видит меньше в будущем и прошлом, и если человек поднялся до того, что не позволяет себе жить для мгновения, а живет планомерно для всей жизни своей, то он поднимется и до того, чтобы свою личную жизнь считать моментом по отношению к жизни вида... И от того, что человек будет относиться к сверхличному идеалу, как к чему-то высшему, чем его

индивидуальная жизнь, эта жизнь не станет беднее,.. она поднимется до такой красоты, до какой немисливо подняться индивидуалисту" (сс. 56-57). Действительно, если верить Сталину, то "жить стало лучше, жить стало веселей".

И далее, там же: "Теперь понятно, почему могут не совпадать идеалы красоты и справедливости (в начале статьи Луначарский, признав равенство между эстетикой, этикой и гносеологией в принципе, оговорился, что, пока не будет достигнута всеобщая справедливость, этика и гносеология будут находиться в починенном положении по отношению к эстетике - А.Б.). Жизнь красивая, то есть полная, могучая, может быть куплена ценою гибели других жизней (как можно видеть, уже в 1904 году Луначарский готов был платить за свою эстетику не только "слезинкой ребенка", но и жизнями людей - А.Б.). Узкоэстетическая точка зрения, требующая красоты немедленно, в настоящем, может запереть двери к идеалу (здесь он явно противоречит сам себе, отойдя от определения эстетики как процесса оценки - А.Б.). Часто надо жертвовать меньшею красотой в настоящем для большей красоты в будущем. Но если мы станем на точку зрения узкоморальную, то можем дойти до того, что признаем преступлением всю культуру и из боязни разрушить чье-либо жалкое мещанское счастье остановим наше шествие вперед. Только высшая точка зрения, точка зрения требований полноты жизни, наибольшего могущества и красоты всего рода человеческого, жажды того будущего, в котором справедливость станет само собою разумеющимся базисом красоты, дает нам руководящую нить: все, что ведет к росту сил в человечестве, к повышению жизни, есть красота и добро неразрывные, единые; все, что ослабляет человечество, есть зло и безобразие. Может показаться, что в том и другом случае прогресс культуры несправедлив по отношению к тем или иным жертвам: противоречие кажущееся, если этим прогрессом покупается высшее счастье вида (юбер аллес! - через двадцать с небольшим лет аналогичные идеи станут костью "Майн кампф" и начнут воплощаться в жизнь практически одновременно с "37-м" в СССР - через очистку расы от "нидерменш" - А.Б.)... В каждом отдельном случае приходится оценивать явления с точки зрения прогресса мощи человечества... Это свет, при лучах которого будет делаться меньше ошибок, чем во имя абсолютной морали, не принимающей в расчет жизни человечества, а только права ныне живущих индивидуумов, или во имя абсолютной красоты...".

"Только известная объективность..."

Возвращаясь к оценкам Л.Н. Столовича, следует отметить, что в отношении его тезиса о "методологическом плюрализме" относительно работы Луначарского можно согласиться лишь с оговорками: методология Луначарского, привлекающая содержащие ценностные параметры аргументы для доказательства ценностных же постулатов, недопустима. Ни исторический материализм, ни философские концепции Авенариуса и Маха, на которые ориентировался Луначарский, вовсе не отменяли необходимости оперировать при построении философских теорий методами логики, диалектического анализа и установленными фактами, в качестве которых, действительно, могут привлекаться и теории - но только такие, которые путем строгого доказательства выведены на уровень научно установленного факта. В отличие от Авенариуса и Маха, Луначарский, осуществлявший свои

построения на позаимствованных у них биологических постулатах, отказавшись от диалектической методологии, идеологизировал сам процесс доказательства, то есть, профанировал научную методологию. И получил в результате идеологию, на фоне которой Ленин, Сталин и Гитлер как теоретики выглядят эпигонами. Во всяком случае, каждый из них не только повторил идеи Луначарского, но и претворил их в жизнь - со всеми теми трагическими последствиями, которые такую форму методологического плюрализма оправдать никак не могут.

Что же касается Бахтина, то в своих построениях он пользовался только допустимыми в науке методами; все его работы насквозь диалектичны, методологически безупречны, что, собственно, и сделало их выдающимся вкладом в науку. Следует отметить, что свою первую работу - "Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве" он написал еще в 1924 году, то есть, через год после переиздания Луначарским "Основ позитивной эстетики"; впервые она была опубликована, да и то частично, только в 1973 году. Сравнение содержания этих двух работ наглядно демонстрирует, куда уводит исследователя пренебрежение основными требованиями к методологии научного исследования.

О роли Луначарского в создании идеологического фундамента советского литературного истеблишмента, а также о его идеологизированной трактовке понятия о мастерстве в творчестве шла речь в "Альтернативном прочтении" (глава "Мастер - имя нарицательное"), повторяться нет смысла.

Именно трактовка мастерства в версии Луначарского, которая полностью соответствует его изначальной установке на подчинение личности идеологии, исключает возможность применения в отношении центрального персонажа булгаковского романа понятий о "мастере из древности", о "магистре, причастном высшей власти и тайне", поскольку нет никаких оснований рассматривать это понятие вне контекста конкретной обстановки, в которой жил, творил и страдал Булгаков. Обстановки, в которой Система, спрямляя по разработанным ею трафаретам и без того примитивные извилины серого вещества климов чугункиных, в качестве одного из таких трафаретов взяла на свое вооружение плодотворную концепцию расстрелянного ею же Гумилева и, извратив ее до абсурда (а ей всегда удавалось блестяще делать это с этическими концепциями, тем более что на услужении у нее находились такие яркие личности, как Луначарский), успешно ее эксплуатировала в целенаправленной кампании по выведению из чугункиных взамен истребленной истинной интеллигенции особой породы мастеров, которые должны закреплять у нашего народа элементы рабской психологии и превращать его по методу профессора Стравинского в покорное народонаселение, состоящее из бездомных и беспамятных иванушек поныревых.

По фабуле романа, критик Латунский громил в прессе Мастера как "богомаза"; по единодушному мнению булгаковедов, под этим персонажем Булгаков подразумевал некоего Литовского, критиковавшего его в печати, - довольно мелкую рапповскую фигуру, которая в общем-то не вписывается в систему прототипов образов данного романа. А ведь Литовский был далеко не единственным критиком, доставлявшим Булгакову неприятности. Была фигура более масштабная и, главное, более влиятельная. Нанесшая

Булгакову куда больше вреда, чем все остальные зоилы вместе взятые. Но как-то так вышло, что все биографы Булгакова и интерпретаторы его романа о зловещей роли этой личности в судьбе писателя (да и всей нашей культуры в целом) предпочитают не упоминать. Придется восполнить этот пробел.

Цитирую выдержки из стенограммы доклада Луначарского "Итоги театрального строительства и задачи партии в области театральной политики", сделанного на совещании в Отделе пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) в мае 1927 года:

"... "Дни Турбиных" и "Зойкина квартира". Как вы знаете, самую левую фигуру здесь представляет В.И. Блюм. Он пропустил "Дни Турбиных", подписал разрешение и проникся таким доверием к своей идеологической выдержанности и авторскому таланту, что переделывал или исправлял пьесу с Булгаковым. Тов. Орлинский говорил же, что именно репертком привел "Дни Турбиных" в более или менее приемлемый вид (Орлинский: под нашим влиянием). Вот-вот, вы думали, что путем таких последовательных влияний превратите "Турбиных" в приемлемую пьесу. Вы и разрешили. А когда театр затратил на этом уже много тысяч денег, актеры выгались в роли - тогда вы затеяли снимать пьесу, зашедшую так далеко благодаря вашему, то есть "левым" товарищам, попустительству!.. Теперь о "Зойкиной квартире". Я прошу зафиксировать, что что я четыре раза (притом один раз на расширенном заседании Коллегии) говорил о том, чтобы не пропускать "Зойкину квартиру"... Я подчеркиваю еще раз, что я четыре раза предостерегал, говоря: не сядьте в лужу, как сели с "Днями Турбиных"... А о "Днях Турбиных" я написал письмо Художественному театру, где сказал, что считаю пьесу пошлой, и советовал ее не ставить... Теперь о классовой борьбе в театрах... Третий вид классового давления идет через писателей; у нас, пожалуй, нет другого столь ярко выраженного писателя, контрреволюционного, как Булгаков. Но он показывает пример. При этом он делает свои пьесы чрезвычайно ловко" (т. 7, с. 511-512). В булгаковедении укоренилась практика, в соответствии с которой обсуждение всех невзгод Михаила Афанасьевича сопровождается списком его критиков, фамилии которых выглядят не совсем по-русски. Блюм и Орлинский - в их числе. Вот вам, уважаемые булгаковеды, стенограмма, комментировать содержание которой вы почему-то избегаете. Из ее содержания следует, что во всех бедах Булгакова виноваты вовсе не Блюм и Орлинский, а земляк Михаила Афанасьевича, из дворян, который, кажется, учился в той же гимназии, что и Булгаков. И, если у кого-то возникнут вопросы относительно причин такой нелюбви могущественного наркома к своему земляку, то стоит сравнить дату этого выступления в Агитпропе ЦК ВКП(б) с датой выхода в свет в журнальном варианте "Белой гвардии". Да - пьяница; да - бабник; но ни в коем случае не дурак. Уж он-то читал первый роман Булгакова, и уже с первой его страницы, где впервые вводится Город с прописной буквы, четко опознал едкую пародию на свое слащавое творчество. Но, как писал Пушкин, какой объект эпиграммы признает, что узрел в ней свои рога? Нет, он, скорее, станет ими бодаться - что Луначарский и делал в отношении своего обидчика с особым рвением.

Прим. 2001 г.: в прошлом году увидела свет работа П.Б. Маслака Образ рассказчика как основное композиционное средство романа "Белая гвардия", в которой отражены эти пародийные моменты.

Передо мной томик Луначарского, подписанный к печати 17 мая 1985 года (!). Издан он "Советской Россией" и называется "Религия и просвещение". В сборник включено около двух десятков антирелигиозных работ. Например, приветственная речь и доклад на Втором съезде Союза воинствующих безбожников СССР (июнь 1929 года, как раз когда Булгаков находился в самом начале пути создания "Мастера и Маргариты" и занимался "Кабалой святош"), "Почему нельзя верить в бога", "Боги хороши после смерти", и т.п. ...Интересно, занимался ли вообще критик Литовский антирелигиозной пропагандой? Что-то не припомню, чтобы в булгаковедении об этом шла речь...

* * *

Мне вовсе не жаль времени и места, которые пришлось выделить на эту главу. Уходящий своими корнями в далекий 1904 год вопрос о философском и идеологическом наследии Луначарского имеет отношение не только к Булгакову и его роману, но, может быть, даже в большей степени - к его комментаторам. Это - вопрос генезиса той бюрократической психологии, которая всем нам была привита Системой, и которая так характерна для "официального" литературоведения; психологии, вследствие которой мы до сих пор не можем разобраться не то что в общих вопросах эстетики, но хотя бы в содержании романа Булгакова; наконец, психологии, благодаря специфике которой ее носители оказались в положении тех падких на блестящее посетительниц коровьевского Варьете, которые в конечном счете оказались выставленными напоказ ... ну, скажем, не при параде.

"Бесовская" нечаевщина в идеологии Луначарского, 1904 год... Он пронес ее с собой через всю свою сознательную жизнь. В 1929 году в октябрьской книжке "Нового мира" была опубликована его статья-отклик на ставшую знаменитой книгу Бахтина "Проблемы творчества Достоевского", развивающую принципы аксиологического анализа. Заявив, что "не понял", в чем заключается "художественное единство" полифонического романа и не оспаривая существа самого принципа, Луначарский тем не менее посвятил свою объемную работу объяснению полифонизма не как явления, характерного для творческой манеры Достоевского, а сугубо психологическими причинами, которые, по его мнению, произрастают от раздвоенности сознания Достоевского вследствие борьбы двух противоборствующих начал: "омерзение и негодование против действительности, с другой - страстная надежда на примирение всех противоречий, хотя бы в мире потустороннем, хотя бы в порядке мистическом"; "Вот из такого понятия о Достоевском... нужно исходить для того, чтобы понять действительную глубину отмеченного М.М. Бахтиным полифонизма в его романах и повестях"; "И то высшее художественное единство, которое М.М. Бахтин чувствует в произведениях Достоевского, но не определяет и считает даже почти неопределимым, есть именно эта подтасовка, деликатная, тонкая, боящаяся себя самой, а временами вдруг грубая, жандармская подтасовка процесса, идущего в каждом романе, в каждой повести"; "А та неслыханная свобода "голосов" в полифонии Достоевского, которая поражает читателя, является как раз результатом того, что, в сущности, власть Достоевского над вызванными им духами ограничена".

Как можно видеть, в этой работе Луначарский пытается однозначно и не без определенной доли иронии объяснить художественный феномен сугубо идеологическими причинами; он явно тенденциозен по отношению к автору "Бесов"; не защищая открыто нечаевщину, весь пафос своей статьи он направил на отрицание значения творчества Достоевского в целом. Только в 1963 году, когда уже состоялось "возвращение" Достоевского из "замалчивания", инициатором которого фактически явился Луначарский, Бахтин получил возможность ответить ему во втором издании своей книги - только через тридцать лет после его смерти. Хотя дело Луначарского живет по сей день. Иначе чем можно объяснить, что тема его истинной роли в формировании советской идеологии - идеологии Массолита с его "методом социалистического реализма", совковой идеологии, наконец, - до сих пор обходится стороной? Даже в последней книге Л.Н. Столовича с предисловием Ю.М. Лотмана острые углы как-то сглаживаются, не замечаются даже. Чем же объяснить этот удивительный феномен? Почему уже в наше время мы все как-то стремимся свалить вину за наши беды на каких-то там интеллигентов-кадетов (4), вместо того чтобы разобраться в сути происшедшего? Ну хорошо, "наши" интеллигентов в гражданскую постреляли, на кого патронов не хватило - посадили на пароходы и сплывили подальше; для кого места в трюме не оказалось, для того нашлось на "Беломорканале"... Откуда же тогда 37-й? Снова эти кадеты? И откуда такая странная аберрация памяти?

Не оттуда ли, что наша собственная психология является продуктом воплощенных в жизнь идей Швондера-Луначарского, и мы боимся признаться сами себе в ее генезисе? Может именно поэтому булгаковедение так упирает на личность третьеразрядного щелкопера Литовского, чтобы уйти подальше от неприятных мыслей о своем духовном "папаше", если пользоваться лексикой Полиграфа Полиграфовича Шарикова?

Так кого же показал в своем романе Булгаков в личине критика **Латунского**? Неужели Литовского? А, может, все-таки **Луначарского**?

А в личине Семплеярова, увлекающегося молодыми актрисами?

Посвященные интимным связям Луначарского на ниве искусства эпиграммы до сих пор живут в качестве фольклора. Приводить их не буду, поскольку там не только присутствуют, но и рифмуются весьма известные фамилии.

Аннотации

1. Луначарский, А.В. Основы позитивной эстетики. Собр. соч. в восьми томах, т. 7, с. 58. Далее все относящиеся к работам Луначарского примечания приводятся по этому изданию, с указанием в тексте номеров страниц.
2. Столович, Л.Н. Красота, добро, истина. Очерк истории эстетической аксиологии. Москва, "Республика", 1994, с. 431-432.
3. Об этом пишет в своих воспоминаниях бывший революционер Г.А. Соломон (Исецкий): Среди красных вождей. М., "Современник", "Росинформ", 1993, с. 458-460, 489-491. В этой книге Исецкий дает, в частности, убийственные характеристики Ленину, Луначарскому и М.Ф.

Андреевой (в отношении последней как прототипа образа Маргариты см. "Альтернативное прочтение").

4. Например, В.И. Немцев в своей одобренной Литературным институтом им. А.М. Горького книге "Михаил Булгаков: становление романиста" (Издательство Саратовского университета, Самарский филиал, 1991, с. 130) писал: "Ведь именно "интеллигентская" партия, партия кадетов, ввергла Россию в 1917 году в беды и испытания".

Глава XII.

Метасюжет "Мастера и Маргариты": уникальный феномен или распространенное явление?

Роман Айрис Мэрдок "Черный принц" - мениппея, ее завершающая эстетическая форма - метасюжет, в котором скрыта интенция Мэрдок. Луговской упрятал сатиру против Сталина в метасюжет стихотворного цикла.

Альфред Барков

Как отмечено выше, определением "метасюжет" обозначена эстетическая форма, которая является продуктом диалектического взаимодействия трех автономных сюжетов, наличие которых выявлено в романе "Мастер и Маргарита". Нечто подобное отмечал в свое время применительно к структуре романа "Евгений Онегин" Ю.М. Лотман, употребив определение "метаструктура" без раскрытия внутренней структуры этого понятия. Представляется, что такое определение является недостаточно четким, поскольку у любого художественного произведения может быть только одна структура, и речь может идти, скорее, о более высоком уровне ее познания. При выявлении новых контекстов структура все более усложняется, оставаясь вместе с тем единственной для данного произведения. Ниже будет показано, что неразработанность этого понятия применительно к роману Пушкина объясняется тем, что структура "Евгения Онегина" пока окончательно не определена; не выявлено присутствие в нем особого персонажа - категории, которую в литературоведении иногда обозначают как "повествователь гоголевского типа". О наличии в этом романе метасюжета можно будет говорить только в том случае, если будет выявлено наличие минимум двух независимых, образованных на базе единой фабулы сюжетов, не являющихся "прочтениями" или сюжетными линиями, и будет определен композиционный процесс их взаимодействия, образующий результирующую эстетическую форму всего романа.

Нетрудно видеть, что в случае романа "Мастер и Маргарита" метасюжет образуется вследствие выявления скрытой интенции рассказчика, образ которого ни в одну из систем образов, образованных на базе повествуемой фабулы, не входит; активно участвуя в формировании этих систем и композиционных элементов, образ рассказчика выполняет эти функции на более высоком уровне. Композиционным элементом, обеспечивающим диалогическое взаимодействие автономных сюжетов как знаков, является позиция рассказчика.

На примере этого романа видно, что интенция рассказчика не только отличается от интенции титульного автора, но и прямо ей противоречит (т.е., рассказчик преднамеренно затрудняет автору выполнение задачи доведения до читателя комплекса определенных идей). Во избежание недоразумений следует отметить, что такое противодействие по сути своей является

композиционным приемом, частью художественного замысла самого автора; то есть, такое противодействие специально им создается.

В принципе, подробно описывать здесь содержание той эстетической формы, которая представляет собой метасюжет "Мастера и Маргариты", нет смысла. Во-первых, потому, что целью данной работы является раскрыть структуру данного понятия как эстетической категории, что более важно. Во-вторых, дать такое описание в полном объеме в принципе невозможно, поскольку метасюжет, как и всякая завершающая эстетическая форма, рождается в сознании каждого "автора-созерцателя" и, естественно, зависит от тех контекстов, которыми он владеет. Поэтому ограничусь лишь кратким рассмотрением процесса возникновения в сознании созерцателя образа, соответствующего метасюжету.

Начать, видимо, следует с условного "нуля", за который примем ту стадию постижения смысла романа, когда первый сюжет (то есть, навязанный рассказчиком искаженный образ романа) еще отождествляется нами с подлинным намерением автора (отмечу, что здесь "нуль" означает всего лишь отсутствие метасюжета в восприятии читателя).

Если в результате более внимательного чтения романа и осмысления его реалий в сознании читателя начнет формироваться второй сюжет (противоположный), то первичной реакцией скорее всего будет досада от сознания, что роман до этого был прочитан неправильно; если бы такому читателю удалось при этом очистить сознание от деталей первого сюжета и оставить только второй как правильное прочтение, то в таком гипотетическом случае метасюжет в сознании образоваться не может. Но мозг - не диск компьютера, память стереть невозможно. Тем более что постижение содержания второго, истинного сюжета происходит на фоне постоянного конфликта с содержанием первого сюжета: хочет того читатель или нет, но он не может не сравнивать и не анализировать, не преодолевать инерцию первого прочтения, а это еще более закрепляет в сознании содержание "ошибочного" прочтения. И как только читатель начнет сознавать, что неправильное истолкование смысла произведения на первом этапе явилось следствием специально использованного художественного приема, что первый сюжет является не ошибкой восприятия, а результатом целенаправленных действий со стороны автора по созданию в его сознании ошибочного образа романа, тут же, независимо от воли читателя, оба сюжета вступают в его сознании в диалектическое взаимодействие; рождается метасюжет, на данном этапе пока не в структурированном виде, главным действующим лицом которого является автор с его интенцией (намерением). Принципиальными отличительными особенностями этого нового сюжета даже в таком его первичном виде, являются:

- появление в нем в нем образа автора, в фабуле отсутствующего;
- одновременное присутствие обоих сюжетов, взаимодействие которых придает новое качество содержанию романа путем привнесения дополнительного этического контекста, связанного с интенцией автора.

Восприятие результирующей эстетической формы романа может варьироваться в широких пределах в зависимости от степени постижения

композиции романа и собственных контекстов читателя; однако в любом случае он понимает, что содержание романа не просто включает в себя содержание "правильно" прочитанного, второго сюжета, но значительно превосходит его по объему вовлекаемых контекстов; что это новое качество создается в том числе и за счет присутствия первого, "ложного" сюжета. В частности, если представить реакцию читателя в самом общем виде, то кроме всего прочего, она должна обязательно включать в себя и вопрос о роли комментаторов романа, толкующих его содержание только в рамках первого сюжета, а также о причинах такого положения (этический момент, необходимый для появления нового образа). Это приводит к усложнению в его сознании содержания метасюжета за счет вовлечения в него дополнительных этических контекстов и, возможно, новых реальных действующих лиц, в фабуле отсутствующих (комментаторов романа).

Относительно данного этапа следует отметить, что комментаторы романа становятся полноправными персонажами метасюжета с образованием соответствующих образов (или обобщенного образа); это вписывается в рамки понятия о развитии во времени "автора-творца", то есть, о реальной жизни романа в обществе с появлением новых внешних контекстов. В число этих контекстов входит и осознание того, что решающую роль в формировании первого, ложного сюжета сыграли литературоведы; что этот сюжет, закрепленный сотнями работ, стал объективной реальностью и неотъемлемой частью романа. Как имеющий отчетливо выраженную этическую составляющую, вопрос читателя о причинах того, что сатирическая пародия на кондовое произведение в духе соцреализма (первый сюжет) не воспринимается литературоведением как таковая, включается в контексты метасюжета (если угодно - в корпус "автора-творца" романа, если подходить с позиции эстетики по-Бахтину).

Одновременно происходит объективный диалектический процесс, сопутствующий формированию любого образа: завершающая эстетическая форма вступает во взаимодействие со своими составляющими по принципу обратной связи. В данном случае появление метасюжета (нового образа романа более высокого уровня) вносит коррективы в два первых сюжета (первичные образы романа), преобразуя их. Применительно к первому (ложному) сюжету это происходит за счет появления в метасюжете дополнительных (в данном случае - основных) авторов романа - его комментаторов, наполнивших подброшенную Коровьевым пустую оболочку соцреалистическим содержанием; во втором сюжете дополнительно насыщается этическая составляющая, которую в несколько упрощенном виде можно сформулировать следующим образом: "В чем заключается причина того, что они не заметили этого?" По сути, понятие "Массолит", введенное в фабулу в ограниченных пространственных и временных рамках, распространяется и на современных литературоведов по признаку общности психологии.

Второе направление этого диалектического процесса - обратное; обогащенные новым этическим содержанием оба сюжета (в том числе и ложный!) вносят дополнительное содержание в метасюжет, обогащая в свою очередь дополнительным этическим содержанием присутствующие в нем образы современных комментаторов романа. Таким образом, контексты "автора-творца" насыщаются новым содержанием, все более распространяя

рамки всех сюжетов на современную действительность. Эстетическая форма всего романа приобретает объемность, в нее все больше вовлекается элемент аналогии описанного в тексте романа с современностью (с позиции фабулы романа - с будущим, которое для нас является настоящим). Таким образом, в романе появляется новый и совершенно реальный пространственно-временной план, взаимодействие которого с пространственно-временным планом двух первичных сюжетов и придает восприятию содержания романа стереоскопичность. Характерной особенностью этого взаимодействия является то, что в него непосредственно вовлекается сложная судьба самого романа, который на протяжении четверти века не издавался, а затем его подлинное содержание стало шумливо замалчиваться. Здесь в сознании читателя может возникнуть обновленный образ персонажей метасюжета, типа: "Современный Массолит узнал в романе свой портрет и поэтому лжет о его подлинном содержании". Дать полное описание этого процесса невозможно: когда во взаимодействие вступает несколько образов, то вследствие наличия обратных связей диалектический процесс порождает бесконечное количество новых этических контекстов (по структуре своей - образов), которые все больше обогащают этическим содержанием метасюжет и составляющие его автономные сюжеты, более полно раскрывая интенцию автора, в нем проявляющуюся.

По мере поступления в сознание читателя дополнительной информации о реалиях романа, она тут же вовлекается в этот процесс, привнося в метасюжет дополнительные этические моменты. Например, тот факт, что фабула романа пародирует драму "Фауст и Город" Луначарского, в особенности в сочетании с приведенными выше данными о подлинной роли этой личности в разгроме нашей культуры, создает в метасюжете дополнительный этический план не только с более глубокими характеристиками булгаковедов как духовных наследников Луначарского и носителей идеологии соцреализма (по крайней мере, совершенно отчетливо выраженных ее рудиментов), но также с видением генезиса их психологии. Представление об этом генезисе получает свое развитие при введении в поле зрения созерцателя факта наличия в романе пародии на идеологические концепции Льва Толстого, реакции на эту концепцию со стороны Горького, а также самого автора романа, включая и его отношение не только к Октябрьскому перевороту, но и оценку революционного процесса в России в целом как следствия наличия (или отсутствия) в психологии народа определенных качеств. Все это происходит в рамках метасюжета, в значительной степени - с выходом за текст самого романа; поскольку такой выход происходит в соответствии с интенцией автора, метасюжет является неотъемлемой частью самого романа (точнее, его "автора-творца"). На этом уровне познания читатель осознает, что генезис психологии советского литературоведения восходит не столько к воздействию со стороны конкретных идеологов (Луначарского, Ленина, Горького, Толстого), сколько к национальному менталитету самого народа, неотъемлемой частью которого является и литературоведческая среда.

Для читателей, знакомых с историей отечественной литературы, становится очевидным, что метасюжет романа "Мастер и Маргарита" содержит и реакцию Булгакова на факт организации Луначарским его травли; что эта травля вызвана не идеологическими причинами, как это представлял сам

Луначарский, а низменными мотивами элементарной мести за пародирование в "Белой гвардии" его, Луначарского, низкопробного соцреалистического лубка.

Все более структурируется и представление читателя о характере авторской интенции, в которую входят и элементы мистификации. В качестве жертв играющего ключевую роль Повествователя, ехидно заманившего их в ловушку и спровоцировавшего на восторги по поводу грубой соцреалистической поделки их собственной работы, в метасюжет на правах персонажей вовлекаются реально существующие комментаторы романа - (пост)советская околотературная бюрократия. В нем в реальной современной жизни осуществится акт коровьевского глумления по описанным в романе схемам:

- дамы, польстившиеся на бесплатные модные наряды, при выходе из Варьете оказались в нижнем белье;

- Коровьев спровоцировал Бездомного вместе закричать "Караул!", а сам промолчал;

- он же втянул служащих совконторы в дружное хоровое пение, которое довело их до психушки. Аналогично, Повествователь только обозначил для критиков пустую оболочку романа в духе соцреализма, те дружно домыслили все необходимые для этого жанра элементы, а сам он все это тщательно опроверг. В этом аспекте метасюжета, развитие которого отодвинуто в будущее (в наше настоящее), сатирически показана свита, играющая голого короля (соцреализм), и на этот сюжет работает все содержание романа ("якобы деньги" - "якобы роман"); в этом смысле "Мастер и Маргарита" - одна из "коровьевских штук" самого Булгакова, подлинного мастера мистификации.

Поскольку основные аспекты метасюжета с учетом деталей третьего сюжета уже описаны в "Альтернативном прочтении", целесообразнее будет, видимо, ограничиться данным изложением и рассмотреть место выявленного эстетического явления в художественной литературе.

Можно ли рассматривать наличие в романе "Мастер и Маргарита" авторской тенденциозности как фактор, неизбежно снижающий художественность произведения? Для данного случая ответ на вопрос имеет двойственную, амбивалентную структуру. Дело в том, что авторская тенденциозность доводится до читателя не путем прямой дидактики, наличие которой безоговорочно свидетельствовало бы о потере художественности, а через эффективный высокохудожественный прием, маскирующий эту тенденциозность. Однако с другой стороны, выявление подлинного авторского замысла требует от читателя привлечения рациональных, аналитических подходов, что особенно касается замаскированных реалий третьего сюжета. То есть, авторский замысел не воспринимается читателем непосредственно, на иррациональном уровне, и вполне можно говорить о потере художественности произведения, что и произошло с этим романом: воспринимая в качестве его эстетической формы только первый, ложный сюжет, читатель справедливо ощущает, что этот сюжет лишен элементарных художественных достоинств, хотя на интуитивном уровне сознает наличие

неопознанных художественных элементов, что, собственно, и делает "Мастера и Маргариту" широко читаемым "романом-загадкой".

Вследствие своей амбивалентности, диалектической неоднозначности этот вопрос в сфере рационального неразрешим; его решение находится в плоскости иррационального восприятия каждого индивидуума и зависит от того, насколько удачно, художественно удалось автору замаскировать свою дидактику. Поэтому не будет, видимо, ошибкой утверждать, что решение этого вопроса в "Мастере и Маргарите" достигнуто на более высоком художественном уровне, чем в некоторых произведениях Л.Н. Толстого, в которых прямая дидактика снижает их художественные достоинства. Трудно согласиться, например, с таким вот мнением выдающегося теоретика (Бахтин - о романе "Воскресенье"): "Толстой не только не боится тенденциозности, но с исключительно художественной смелостью, даже с вызовом, подчеркивает ее в каждой детали, в каждом слове своего произведения [...] Несмотря на эту крайнюю и вызывающе обнаженную тенденциозность, роман вовсе не получился скучно тенденциозным и безжизненным" (М.М. Бахтин) (1).

Примечание 1999 г.: к сожалению, вопрос негативного влияния на художественность произведения не только прямой, но даже глубоко скрытой в метасюжете авторской дидактики оказался еще более сложным. Когда готовилась эта книга, я еще не осознавал глубины этой проблемы. По данному вопросу см.: "Прогулки с Евгением Онегиным" (Глава XXXI: Мениппея: эстетический джин с функциями гробовщика художественности?) Наличие такой на первый взгляд непривычно сложной структуры романа, какая обнаруживается у Булгакова, может создать впечатление об уникальности этого произведения. На вполне естественный вопрос о наличии метасюжетов в таких произведениях, как, скажем, "Тихий Дон", "Война и мир" или "Анна Каренина", следует дать отрицательный ответ, поскольку в произведениях подобного типа (эпических) метасюжет не образуется. Насколько же распространенным является феномен образования метасюжета? Можно утверждать, что весьма широко - от произведений подлинных художников и даже циклов произведений вплоть до бытового общения. Кратко приведу некоторые примеры.

Айрис Мэрдок, "Черный принц". Впервые опубликованный у нас в "Иностранной литературе" примерно 20 лет назад, он был воспринят официальной советской критикой (в частности, Д. Урнов) с типичных для соцреализма позиций, как эдакая агитка, которая обличает звериные нравы капиталистического литературного истеблишмента, подавляющего подлинные дарования. В качестве такого дарования в романе выступает Бредли Пирсон, осужденный по ложному обвинению в убийстве и от имени которого из стен тюрьмы ведется повествование-исповедь. Действительно, при чтении романа (по замыслу автора - исповеди главного героя) сердце наполняется негодованием в отношении той вопиющей несправедливости, которая была совершена по отношению к талантливому, но гонимому литератору. Это впечатление не опровергается на интуитивном уровне приведенными в послесловии к роману опровержениями других участников описываемых Пирсоном событий, и этому способствует то косноязычие, с которым они изложены и которое контрастирует со стилем повествования

Пирсона (в основном это люди, к литературному труду отношения не имеющие).

У меня лично как читателя при самом первом чтении сложилось мнение, аналогичное изложенному в комментарии Д. Урнова - что и говорить, исповедь написана сильно, несмотря даже на то, что Пирсон всю свою жизнь был неудачником в литературе. Но подспудно вызревало тревожное ощущение, которое было сродни тому, как если бы я в реальной жизни выдал ошибочное экспертное заключение, испортившее человеку жизнь. Через некоторое время подсознание, которое, оказывается, все время интенсивно работало над этим вопросом, выдало мою профессиональную ошибку - нарушение одной из главных юридических презумпций, в соответствии с которой любые свидетельские показания должны рассматриваться как равноценные независимо от пола, склонностей и образовательного уровня свидетелей. То есть, случись такое в реальной практике, я конечно же отбросил бы все наносные элементы, оставив для анализа только голые факты (на чем, кстати, постоянно настаивает М.М. Бахтин, этот тезис рефреном проходит через его работы). В данном же случае как неопытный мальчишка попал под влияние рассказчика мениппеи с его явно лживой интенцией. Мэрдок удалось с помощью художественных средств втянуть меня (как и Д. Урнова и других критиков) в восприятие первого, ложного сюжета как носителя подлинной интенции ее, автора, и заставить проигнорировать скрытую замаскированную интенцию рассказчика романа, только с учетом которой образуется второй сюжет с противоположным этическим наполнением.

Перечитать роман - всего лишь одна ночь. Батюшки, да вот же вступление самого Пирсона, написанное в настолько тяжеловесной манере, что не только я, но, уверен, и сам Урнов читал его "через пень-колоду"! А во вступлении этом - четкие подсознательные отпечатки психического комплекса, возникшего на основе извращенных сексуальных наклонностей. А вот его посвящение своего труда неназванному партнеру, видимо, сокамернику, с которым он явно состоит в гомосексуальных отношениях. А теперь - вот собственно исповедь, в которой он пытается имитировать якобы возвышенную страсть к дочери друга, которого он якобы не убивал.

Ясно, что занимающая практически все текстовое поле романа "исповедь" Пирсона - не более чем ложный сюжет романа Мэрдок, в метасюжете которого через отрицание версии Пирсона проявляется подлинная, противоположная интенция титульного автора, то есть, самой Мэрдок, осуждающей измененность натуры Пирсона, который подло мстит миру за собственную бездарность. Можно видеть, что интенция автора проявляется только на уровне метасюжета, который образуется в нашем сознании только после того, как мы начинаем понимать интенцию рассказчика-Пирсона. Структура этого романа практически ничем не отличается от структуры "Мастера и Маргариты", за исключением двух моментов: рассказчик не скрывает перед читателем своих данных; в этом романе материализована "авторская фабула" в форме "внетекстовых структур" - предисловия самого Пирсона и комментариев "живых" свидетелей событий. (Чтобы убедиться в своем выводе о структуре романа как мениппеи, прочитал еще два романа этой писательницы; в обоих в качестве основной этической темы проходят комплексы на сексуальной почве и такая же как у Пирсона подлая,

изоощренная месть. Жаль - творческий штамп; к тому же, те два романа сильно уступают в художественном отношении "Черному принцу"). Список знаменитых романов с аналогичной структурой можно продолжить, но для оценки диапазона, охватываемого феноменом метасюжета, пора спуститься к "пониженным" жанрам.

Никак не хочу отнести поэзию к "пониженному" жанру, поэтому включаю в этот ряд поэму Вл. Луговского "Как человек плыл с Одиссеем" (1943 год) только лишь по признаку ее незначительного (по сравнению с романами) объема. Несмотря на объем, эта поэма обладает еще более сложной структурой, чем "Мастер и Маргарита", где только один "роман в романе"; у Луговского структура более "многоэтажна". От рассмотренных произведений эта поэма отличается тем, что в ней титульный автор создает не только "сюжет в сюжете, который в свою очередь находится в еще одном сюжете", но и вводит соответствующую иерархию рассказчиков.

По фабуле, действие поэмы переносится дважды вглубь времен, все более отдаляя повествование от истинного периода действия, 1943 года. Первичный рассказчик поэмы (сын учителя) ведет рассказ с позиции 1916 года. К его отцу приходит попрощаться мобилизованный на Империалистическую ученик, который оставляет свою поэму об Одиссее. Поскольку ее текст полностью приводится, то появляется очередной рассказчик - создавший поэму юноша. Тот в свою очередь поручает вести повествование новому рассказчику - уставшему от походов и войн солдату войска Одиссея, уводя фабулу во времени еще далее вглубь веков. В своем монологе воин проклинает Одиссея за то, что тот ради своих амбициозных целей посылает его на смерть. Читателю становится ясно, что таким аллегорическим способом Луговской выражает свое отношение к Империалистической войне (авторская интенция), и что его авторская дидактика присутствует непосредственно в одном из "прямых" сюжетов. Создается впечатление, что вся эта довольно сложная иерархическая система действительно работает на то, чтобы отразить негативное отношение автора к империалистической войне.

("Иносказание? Да нет, какое там иносказание: вставная поэма лишь троп, метафора по отношению к сюжету 1916 года, она наполняет этическим содержанием поступок юноши, который, исходя из тональности поэмы об Одиссее и прямых его высказываний, видит себя пушечным мясом в распрях между империалистами. Луговской высокохудожественными средствами выразил свое отношение к империалистической войне, к тем же немцам, с которыми как раз в 1943 году идет священная война всего советского народа. Нет, ни пораженческих настроений, ни антисоветской пропаганды здесь нет; как ни крути, сажать пока не за что").

Действительно, даже при таком восприятии ("1916 год и не позже") поэма воспринимается как вполне законченное произведение с четко обозначенным гражданским пафосом. Но ведь главное свойство человеческой психологии как раз в том и заключается, что психологический фактор подключается к восприятию помимо нашей воли. Вот и в данном случае невозможно отделаться от ощущения чего-то недопонятого. Оказывается, все дело во внешнем контексте. Действительно - почему эта тема поднята именно в 1943 году?

Стоп! Появление этого вопроса (по своей сути, внешнего этического контекста) снова меняет структуру произведения. Этот вопрос свидетельствует о появлении (одновременно с его постановкой) новой эстетической формы, в которой интенция автора воспринимается уже в ином свете, пусть пока в недостаточно осознанном и структурированном виде. В этой новой структуре в качестве одного из композиционных ее элементов выступает ложный сюжет, представляющий собой ту самую завершенную эстетическую форму первичного прочтения (в ключе осуждения бойни Первой мировой).

На этой стадии у читателя возникает естественный вопрос: какой из двух сюжетов является истинным, а какой - ложным? Ведь в рамках появившегося в сознании метасюжета позиция Луговского представляется как резко антисталинская ("Одиссей = Сталин"), в соответствии с которой Великая Отечественная война воспринимается как эдакая бойня во славу Вождя всех народов.

Какая правильная, а какая - нет, сознательно ли делал это Луговской или так у него получилось на уровне художественного подсознания, в принципе не так уж и важно. Важно то, что оба эти сюжета, раз уж они образовались в сознании читателя, представляют собой реальные эстетические явления. Во-первых, потому, что образовались они в процессе диалогического взаимодействия "автора-созерцателя" с "автором-творцом", а этот процесс носит объективный характер. Во-вторых, потому, что ни один из этих сюжетов не противоречит реалиям текста. При этом их взаимодействие не ограничивается просто рождением метасюжета; они продолжают взаимодействовать, порождая все новые контексты. Например, при их сопоставлении читатель не только более глубоко познает интенцию автора, но и постигает уровень его таланта. Ведь чтобы обмануть таким изящным, высокохудожественным образом, необходимо действительно иметь недюжинный талант.

Следует отметить, что в рамках текста только этой поэмы однозначный ответ о замышлявшейся структуре получить вряд ли невозможно: недостает внешних контекстов. Однако Луговской не ограничился созданием головоломки о действительном характере своей интенции, а все-таки дал совершенно четкий и однозначный ответ. Но сделал это за пределами текста поэмы, путем отсылок к другим произведениям этого же цикла "В середине века", уже само название которого вносит ясность в вопрос о характере авторской интенции в "Одиссее". Более того, обнаруживаются идентичные контексты в других произведениях цикла, поэтому не остается никаких сомнений: да, Луговской действительно имел в виду не Одиссея и даже не Империалистическую, а Сталина и Великую Отечественную.

Данный пример показывает, что по сложности своей структуры роман "Мастер и Маргарита" не является из ряда вон выходящим явлением; что короткая поэма Луговского имеет сходную по характеру, но еще более сложную структуру. Примечательно, что в данном случае на метасюжет одного произведения работает весь цикл как единое завершенное высказывание; в таком качестве этот цикл обретает общий метасюжет с сатирической авторской интенцией, аналогичной описанной.

Хочется надеяться, что читатель теперь уже сам разберется в том, что феномен образования метасюжета имеет место в некоторых баснях Крылова (я насчитал в метасюжете "Волка на псарне" минимум четыре реальных этических контекста, не фигурирующих в тексте самой басни) и особенно в образной бытовой речи (структура выражений типа "как банный лист" имеет сходство со структурой романа романа "Мастер и Маргарита"). В принципе, иначе быть и не должно: если мы воспринимаем произведение большого художника как реалистическое, то это значит, что автору удалось создать такую его структуру, которая максимально приближена к читательской психологии восприятия. То есть, к завершенным высказываниям бытовых жанров. К психологии нашего общения.

Предоставляю читателю возможность самому определить два автономных сюжета и метасюжет, две фабулы (повествования и "повествования в повествовании") с соответствующей им внешней обстановкой, а также психологическую позицию повествователя в таком, например, завершеном высказывании бытового жанра: "Нет, вы слыхали такое?! На пятнадцать минут вставать раньше надо, тогда, видите ли, автобусы ломаться не будут!" Подытоживая, можно сформулировать некоторые обобщающие выводы:

1. В структуре завершенных высказываний (в диапазоне от цикла произведений до бытовой реплики) метасюжет образуется всякий раз, когда имеет место явно не выраженная в тексте интенция автора (иносказание).
2. Для образования метасюжета необходимо наличие минимум двух автономных сюжетов, образованных на одной фабуле.
3. Автономные сюжеты вступают во взаимодействие только при наличии внешней композиции, реализуемой через интенцию рассказчика, не идентичной интенции титульного автора.
4. При наличии в завершеном высказывании повествователя "гоголевского типа" все повествование должно рассматриваться как проявление феномена первичного полифонизма (титульный автор как бы не сам создает свое произведение, а цитирует рассказчика; все повествование является как бы "романом в романе", автором которого выступает рассказчик); то есть, должна учитываться та акцентуализация, которую привносят в повествование собственная позиция рассказчика, его психологические характеристики, уровень развития, и т.п. Все характеристики персонажей и описываемых ситуаций должны оцениваться с учетом элементов, привнесенных повествователем, а цитирование им "чужой речи" - рассматриваться как проявление вторичного полифонизма, при котором возможны тенденциозные или непреднамеренные искажения, вызванные перечисленными факторами.
5. Анализ всякого текста, в структуру которого включен повествователь гоголевского типа, следует начинать с определения его интенции, психологических характеристик, а также позиции, с которой ведется повествование.

6. В случаях, когда при анализе структуры произведения появляются взаимоисключающие прочтения или выявляются несовместимые противоречия в "авторской" трактовке этических моментов, это может указывать на наличие в структуре произведения повествователя как персонажа с собственной скрытой интенцией, противоречащей интенции автора. При этом следует иметь в виду, что такой персонаж действует в рамках особой фабулы, выполняя при этом часть функций титульного автора.
7. Повествователь "гоголевского типа" целенаправленно искажает свой образ, имитируя перед читателем наличие одних черт и затушевывая другие.

* * *

Уважаемый читатель! Спасибо Вам за то, что Вы одолели эту несколько затянувшуюся главу, содержание которой, возможно, показалось Вам скучноватым. Если Вы были невнимательны, не пожалейте времени и внимательно перечитайте ее еще раз. Берусь скомпенсировать дополнительные затраты Вашего времени тем, что предоставляю возможность самому, легко и просто решить одну из самых интересных загадок литературоведения - определить структуру романа "Евгений Онегин" и авторскую интенцию (то есть, что хотел сказать нам своим романом Пушкин). Я предоставляю Вам уже наработанный пушкиноведами материал, не добавляя ничего своего (кроме, может быть, уточняющих комментариев); Вам останется только прочитать его сквозь призму изложенного в этой главе, и ответ, простой и очевидный, сам возникнет в Вашем сознании. Прошу иметь в виду, что изложенный здесь теоретический материал разработан *ad hoc* - специально для анализа "Мастера и Маргариты", поэтому в других публикациях он отсутствуют.

Аннотация

- 1 Бахтин, М.М. Предисловие к роману Л.Н. Толстого "Воскресенье". Литературно-критические статьи. М., "Художественная литература", 1986, с. 111, 116-117.

IV. О НЕКОТОРЫХ КОНТЕКСТАХ РОМАНА

Глава XIII. Закон или совесть?

Служебная этика: Пушкин ставит вопрос в повести "Капитанская дочка", Булгаков в романе "Мастер и Маргарита", рассказах "Вьюга", "Я убил". Их взаимодействие образует завершённое высказывание.

Альфред Барков

С учетом того, что в своем романе Булгаков уделил так много внимания описанию мук Пилата, стоит остановиться более подробно на отношении писателя к такому весьма острому и далеко не однозначному мировоззренческому вопросу, как профессиональная этика. Это тем более необходимо сделать в связи с тем, что некоторые исследователи (например, И.Л. Галинская, Л.М. Яновская) усматривают наличие в романе апологетики в отношении Пилата, интерпретируя ее чуть ли не как основной смысл философского пласта романа.

О муках совести Пилата уже отмечено выше, поэтому повторять комментарий об этих крокодиловых слезах (по крайней мере так выглядят эти страсти в интерпретации Булгакова) нет смысла. Не выдерживает никакой критики утверждение о том, что Пилат-де проявил гуманность в том, что к исходу дня распорядился перебить голени ног у казнимых и таким образом прекратил их муки... Не останавливаясь на комментировании суждения в отношении проявления гуманизма со стороны палача, отмечу только, что Пилат этим актом выполнил требование Синедриона (смерть при казни через распятие была не только мучительной, но и длительной, а в данной конкретной ситуации, когда через несколько часов после начала казни наступала Пасха, этого просто нельзя было допустить: по обычаю, казненные должны были быть захоронены до начала праздника, то есть, до захода Солнца).

Нет, к определению отношения Булгакова к пилатовой вине нельзя подходить упрощенно; вопрос восходит к философским основам этики, и здесь даже современные специалисты, на нынешнем уровне развития общественной мысли, еще очень далеки от какого-то единого мнения. И уж поскольку Булгаков затронул это вопрос в своем романе, мы вправе рассчитывать на то, что эта его грань может раскрыть если не общее представление о философских взглядах писателя относительно места человека в обществе, то хотя бы по данному разделу этики, отношение к которому в значительной мере характеризует мировоззрение любой личности.

Решение этой задачи облегчается двумя факторами. Если ограничить рассмотрение вопроса профессиональной этики только тремя ее аспектами - врачебной этикой, этикой офицера и этикой работника юстиции, то нетрудно убедиться, что эти вопросы не только сходны по своему характеру и по тем драматическим ситуациям, которые постоянно возникают вокруг них; все они в той или иной мере затрагиваются в творчестве Булгакова, причем в ряде случаев - в качестве основного стержня сюжета. Другим фактором, облегчающим рассмотрение вопроса, является то обстоятельство, что собственный специфический жизненный опыт Булгакова был непосредственно связан с решением практических вопросов, требующих привлечения по крайней мере двух из трех перечисленных этических аспектов: он давал Клятву Гиппократу и находился под воинской присягой - причем в действующей армии, в качестве военврача (а эта должность особо ранима с точки зрения профессиональной этики). То есть, затрагивая в создаваемых художественных произведениях эти темы, он опирался на свой собственный опыт, что совершенно исключает неосознанность характера его отношения к вопросам профессиональной этики.

Единственный аспект служебной этики из числа трех перечисленных, с которым Булгаков, казалось бы, лично никогда не соприкасался - прокурорская этика. Однако и здесь решению задачи сопутствуют два других фактора: до вступления в должность прокуратора Иудеи Пилат был полевым командиром, да и функции самой должности прокуратора включали в себя не только командование всеми римскими войсками на курируемой территории, но и общий надзор за деятельностью местных силовых структур, и это обстоятельство Булгаков подчеркивает особо. Вторым фактором является то обстоятельство, что роман "Мастер и Маргарита" - не первое произведение, в котором он поднимает (и с позиций художественного творчества четко и бескомпромиссно решает) этический вопрос совмещения в одном лице функций солдата, прокурора и судьи.

Разбор конкретных образов, созданных Булгаковым, а также ситуаций, в описании которых просматривается его собственное отношение к этим этическим вопросам, целесообразно, видимо, предварить краткой характеристикой некоторых аспектов, вовлеченных в понятие профессиональной этики, и имеющих непосредственное отношение к рассматриваемым вопросам.

Врачебная этика. Подавляющее большинство вариантов Клятвы Гиппократу содержит обязательство оказывать помощь нуждающемуся независимо от его расовой и национальной принадлежности, религиозных убеждений и т.п. То есть, Клятва обязует вступающих в гильдию врачей не разделять пациентов на "своих" и "врагов" (в советском варианте, который, кажется, до сих пор действует на территории бывшего СССР, это обязательство заменено ссылками на интересы Социалистической Родины). Суть Клятвы заключается в том, что врач как профессионал отказывается от выполнения тех обязательств перед обществом, которые могут прямо или косвенно нанести ущерб пациенту, кем бы тот ни был. Причем это обязательство не ограничивается вопросами медицины, а включает в себя "все что я увижу и услышу в доме пациента". То есть, врач профессионально аполитичен и непатриотичен; он заранее и добровольно отказывается от выполнения любых этических обязательств, выполнение которых может нанести ущерб

пациенту. Не будет преувеличением сказать, что долг перед пациентом заменяет врачу совесть. В этом - суть медицинской этики.

В своих попытках приписать Булгакову стремление к установлению своеобразного "диалога" со Сталиным некоторые ведущие булгаковеды недостаточно обоснованно привлекают параллели с пушкинской "Капитанской дочкой", ссылаясь при этом на мнение Ю.М. Лотмана, высказанное им много лет назад. Однако через четверть века после публикации цитируемой ими статьи Ю.М. Лотман опубликовал новую работу (1), в которой описал совершенно новый и куда более интересный контекст "Капитанской дочки", раскрывающий одну из граней гениальности Пушкина. И вот как раз в этом аспекте творчество Булгакова действительно находится в диалогическом взаимодействии с творчеством Пушкина.

Рассматривая вопрос величайшей этической важности - верность воинскому долгу, Лотман отмечает, что из чисто гуманных побуждений Гринев нарушает воинскую присягу и в момент боевых действий пробирается в лагерь противника. При этом исследователь особо подчеркивает то обстоятельство, что Пушкин никаким образом не выдает своего личного отношения к этому вопросу, а, сохраняя сугубую нейтральность, предоставляет сделать это читателю. Он беспристрастно описывает неодобрительную реакцию отца Гринева, считающего, что его сын заслужил наказания; подчеркивает реакцию императрицы, которая, прощая Гринева, поступает так чисто по-женски, из сугубо человеческих побуждений, фактически вопреки своему долгу главы государства. У Пушкина нет ни малейшего намека на дидактику; как отметил Ю.М. Лотман, "Пушкин изучает возможности, скрытые в трагически противоречивых элементах, составляющих его парадигму истории, а не стремится нам "в образах" истолковать какую-то конечную, им уже постигнутую и без остатка поддающуюся конечной формулировке мысль" (2).

Отмеченное Ю.М. Лотманом обстоятельство делает "Капитанскую дочку" едва ли не первым в истории русской литературы произведением, в котором такая острая этическая проблема ставится писателем высокохудожественным методом. Этот момент выделяет повесть не только в творческом наследии Пушкина, но и в истории мировой литературы вообще. Она является своеобразным эталоном, зачинателем того, что с полным правом можно отнести к "пушкинской традиции", и по чему следует сверять художественные достоинства произведений других авторов, затрагивающих аналогичные темы. И, уж если поверять Булгакова по Пушкину, то начинать, видимо, следует именно с этого аспекта, поскольку как ни у какого другого писателя, в его творчестве тема профессионального долга всегда занимала одно из самых центральных мест. Тем более если учесть, что Пушкин всегда являлся для Булгакова объектом пристального внимания.

Итак, "Вьюга". Смертельно уставшему от чрезмерной перегрузки врачу заштатной земской больницы передают просьбу растерявшегося более молодого коллеги о помощи в общем-то заведомо безнадежном деле - спасении смертельно травмированной девушки. Собственно, с самого начала уже ясно, что коллеге нужна не столько профессиональная помощь, сколько моральная поддержка в трудную минуту. Булгаков показывает, как его герой не задумываясь бросается исполнять одну из заповедей Гиппократовой

клятвы ("Я всегда помогу своему коллеге по его первому требованию") - едет за тридевять земель, подвергается нападению волков...

Хороший рассказ. Но, если по-Пушкину, то нельзя не признать, что этическая проблема долга решается в нем прямолинейно. Дидактично. Но это - не единственное произведение Булгакова, посвященное этой теме. Есть бунтарский, еретический рассказ "Я убил", в котором врач сознательно убивает своего пациента, причем во время приема, в процессе оказания пациенту помощи! То есть, более грубого нарушения Гиппократовой клятвы быть уже не может. Но Булгаков таким образом описывает ситуацию, что у читателя не остается никаких сомнений в том, что врач поступает правильно; что есть ценности, которые могут быть выше даже профессионального долга врача.

Снова прямолинейная однозначность? С точки зрения теории - безусловно. Выходит, Булгаков действует вопреки пушкинской традиции? Ведь по насыщенности дидактикой оба эти рассказа не идут ни в какое сравнение с постановкой аналогичной этической дилеммы в "Капитанской дочке"... Но обратимся к Бахтину. Формулируя понятие "завершенное высказывание", он относил к нему широкий класс высказываний - от междометия до целого произведения, нескольких произведений в совокупности (при наличии общих этических контекстов) и даже собрания сочинений одного автора, если они выстраиваются в какой-то общий семантический ряд. Для этих двух рассказов Булгакова общим является наличие аналогичной этической темы; по Бахтину, в своей совокупности они должны вступать между собой в диалектическое взаимодействие, неизбежно порождая качественно новую эстетическую форму. Рассмотрим ее вкратце.

Врач, рискуя жизнью, выполняет свой профессиональный долг. Другой врач, рискуя жизнью в еще большей степени, нарушает этот долг самым грубым образом, причем автор явно симпатизирует как первому, так и второму. Оказывается, Булгаков вносит таким образом свой вклад в видение сложнейшей этической проблемы современности, которая с каждым годом становится все более сложной и неоднозначной, и которой в последнее время посвящаются сотни и тысячи философских исследований. При рассмотрении двух этих произведений, очерчивающих в своей совокупности громадный диапазон этических решений, исчезает дидактическая однозначность, вопрос о конкретных границах между верностью профессиональному долгу и общечеловеческими ценностями отдается на суд читателю. В таком виде это обобщенное "завершенное высказывание" вполне сопоставимо с повестью Пушкина, оно вступает во диалогическое взаимодействие уже с ним, порождая новые неоднозначные контексты. Не имею ничего против рассмотрения вопроса о влиянии образа Пугачева на умонастроения Булгакова и на его отношения со Сталиным (если их вообще можно назвать отношениями; представляется, что в этом вопросе в булгаковедении больше досужих вымыслов, чем фактов - во всяком случае, уровень доказательности умозаключений таких исследователей чрезвычайно низкий). Но, уж если проводить параллели между творчеством Пушкина и Булгакова, тем более в контексте темы "Капитанской дочки", и тем более со ссылками на авторитет Лотмана, то вряд ли можно игнорировать содержание одной из его последних работ, особенно с учетом наличия этой же темы профессиональной этики в романе "Мастер и Маргарита".

Сопоставление содержания рассказов "Вьюга" и "Я убил" показывает, что Булгаков сознательно и преднамеренно конструирует и противопоставляет жизненные ситуации, требующие диаметрально противоположного подхода к выполнению врачебного долга; он демонстрирует таким образом, что в вопросах врачебной этики четко стоит на общегуманистических позициях, не делая исключения даже для случаев, когда ситуация ставит под вопрос выполнение требований Клятвы Гиппократова. Нет сомнений в том, что даже этот вид профессиональной этики имел для него четко осознанные границы, за пределами которых приоритет должен быть отдан общегуманистическим ценностям. Эту свою позицию Булгаков подтверждает в романе "Мастер и Маргарита" сценой казни барона Майгеля: несмотря на свое медицинское образование, категорически отвергающее всякую возможность убийства человеческого существа, он описывает эту казнь средствами, которые однозначно формируют у читателя убежденность в справедливости этого убийства.

Персонаж рассказа "Я убил" и Понтий Пилат наделены Булгаковым некоторыми общими чертами, которые, на первый взгляд, как бы сближают эти образы (совмещение офицерских функций с прокурорскими). Это бросающееся в глаза обстоятельство может быть расценено как один из ключевых моментов при оценке отношения писателя к созданному им образу Пилата. Однако такое мнение будет, скорее всего, ошибочным, поскольку на самом деле именно эти моменты выполняют прямо противоположную функцию, а именно - взаимного противопоставления. Все дело в том, что между официальными служебными функциями этих двух офицеров, определяющими кодекс их поведения, существует огромная этическая дистанция, наличие которой Булгаков не мог не сознавать.

Понятие о воинском долге, который все мы по праву считаем благородным, на самом деле содержит в себе ряд острых этических противоречий: этот долг может вступать (и нередко вступает) в конфликт с общегуманистическими ценностями, и этот внутренний конфликт ощущается субъектом как проявление совести. Дав воинскую присягу, он сознательно отказывается тем самым от своих священных прав на проявление свободы совести; ее заменяет беспрекословное выполнение приказов командиров. Известная формулировка "Солдаты! Я освобождаю вас от такой химеры, как совесть!" - не такая уж нелепость; это - то же самое, что в наших уставах формулируется как "Приказ начальника - закон для подчиненных". Не прижилась в свое время советская корректива в уставах: "Не выполняется заведомо преступный приказ", потому что в боевой обстановке невозможно оценить его правомерность (поэтому все-таки вначале выполни, а потом обжалуй); аналогичным образом так и осталось мертворожденным порождением диссертаций конца семидесятых годов противопоставление сентенции "Приказ - закон" новой Конституции СССР как Основному Закону - и все потому, что еще с древних времен вплоть до наших дней для специфики воинского ремесла ничего лучшего не придумали. Да и вряд ли когда-либо придумают.

Пилат - он ведь кадровый офицер, и выполнение Закона для него - такой же священный долг, как и для любого нашего гвардейца, иконостасом и выправкой которого на экранах наших телевизоров мы привыкли

любоваться. Тем более что как прокуратор провинции, Пилат к тому же был наделен и чисто прокурорскими функциями; то есть, он обязан был осуществлять надзор за должным исполнением законов, хороши они или плохи. А ведь в данном случае речь идет о блюстителе Римского права. "Хорош закон, или плох, но для меня это - Закон!" - это оттуда же, из Римского права...

В этом отношении должностные функции персонажа рассказа "Я убил" далеко не идентичны тем, которые обязан был выполнять Пилат. В соответствии с присягой, полковник был наделен только обязанностью выполнять чисто воинские приказы и отдавать такие же своим подчиненным, но не чинить суд и расправу над кем бы то ни было, тем более над мирным населением. И тем более не изуверствовать. Положение же Пилата - совсем иное: он не имел права не утвердить формально безупречный с юридической точки зрения приговор Синедриона: деяния, инкриминировавшиеся Христу, были предусмотрены тамошним Законом, который предусматривал для таких случаев смертную казнь. Они бы и сами привели этот приговор в исполнение, без утверждения Пилатом, если бы Христос не был для них подданным другой тетрархии, то есть, фактически иностранцем. Так что с точки зрения даже современных воззрений Пилат и как военный служащий, и как прокурор обязан был выполнить требования Закона подконтрольной Риму территории, хотя бы в знак уважения метрополии к праву провинции на собственное судопроизводство. (Да, Рим действительно чтит Закон; все мы гордимся тем, что он оставил нам в наследство Римское право).

Другое дело, что Пилат не подал в отставку сразу после исполнения Закона, как это сделал почти через две тысячи лет его российский коллега, или как офицер не пустил себе пулю в лоб, отказавшись его выполнять. Вот как раз внутренние мотивы этого и должны в первую очередь стать предметом этического анализа этого пласта булгаковского романа. Говорить о пилатовом комплексе в общем, с абстрактных позиций, фактически упрощая ситуацию до детского комикса, - вот это как раз и даст в качестве результата вывод: "Раз распорядился перебить Христу голени - значит, хороший". А если палач не перебивает голени, а предлагает осужденному выпить перед казнью стакан вина или выкурить сигарету - он что, перестает быть палачом и его теперь не стыдно приглашать в свой дом?

Сами-то булгаковеды, ну хоть кто-нибудь из них, имеет хоть малейшее представление о том, что такое на самом деле этот пилатов комплекс, эта привилегия и проклятие честного человека, у которого один долг борется с другим, одна совесть противостоит другой? Найти в наше время человека с одной единственной совестью - и то проблема: все со всем смирились, им что, больше всех надо?.. А тут - с одной стороны, долг перед присягой, выше которого для мужчины нет ничего, а с другой - "обычная" совесть, подсказывающая, что присягу следует нарушить. То есть, переступить через честь, которую берег смолodu; добровольно записаться в изменники и напроситься на трибунал... Оно, конечно, легче всего отвлеченно рассуждать о Пилате да потчевать читателей байками про его супругу Клавдию Прокулу, которая-де ему пересказала свой сон про Христа, а он, видите ли, взял да не послушал... Конечно, легче, когда изменять нечему. Когда все мелкие измены давно стали пройденным этапом, для той самой, первой в жизни (в

принципе, и последней) ничего в душе уже не остается: ведь для того, чтобы пойти на такую измену, надо иметь как минимум совесть.

Пилатовы муки совести... Кто-нибудь задумался о том, что было бы с душевным состоянием этого служаки, если бы он преступил Закон и не утвердил приговор? Разве совесть мучила бы его меньше? Разве не получил бы он в награду ту же самую лунную дорогу?

Как Булгаков решил для себя далеко не однозначный вопрос с виной Пилата, в романе показано достаточно четко: так же однозначно, как и судьбу полковника в рассказе "Я убил". Но можно ли вообще дать однозначный ответ на этическую дилемму "служебная этика или совесть?" с учетом того, что даже лучшие философские силы современности затрудняются сделать это? А также того, что в процессе развития мысли этот вопрос обрастает все большей многоплановостью и неоднозначностью, и выглядит далеко не таким простым, каким он казался создателям Евангелий? Как во всем относительно, здесь однозначное решение в принципе невозможно.

Собственно говоря, в данном конкретном случае мнение лучших философских сил современности нас должно интересовать меньше всего. Нас интересует мировоззрение Булгакова в том виде, в каком оно запечатлелось в характере его творчества, в частности, в решении "вечных проблем". И мы можем сформулировать ответ, необходимый для познания содержания философско-этического пласта его "закатного романа": его мировоззрение было склонно к критическому восприятию установившихся канонов в сфере этики; он безусловно отдавал приоритет общегуманистическим ценностям перед профессиональным долгом, вплоть до конструирования ситуаций, оправдывающих даже нарушение Клятвы Гиппократова; для него, врача, насильственная смерть не была чем-то запретным, при определенных ситуациях она была оправданной. То есть, Булгаков был весьма далек от того, чтобы сделать одной из своих жизненных доминант заповедь Христа "Но если кто ударит тебя в одну щеку, обрати к нему и другую". Поэтому говорить о "созерцательном" характере его мировоззрения, как на этом настаивают некоторые булгаковеды, не приходится. И, если формально подойти к вопросу решения им этой острой этической проблемы в романе, то придется признать, что она решена излишне прямолинейно, не оставляя читателю поля для самостоятельного решения. То есть, вразрез с высокохудожественной постановкой (но ни в коем случае не решением!) этого же вопроса в "Капитанской дочке".

Но так рассматривать этот вопрос можно лишь с позиций "официальной" версии прочтения романа. Когда же выясняется подлинная структура "Мастера и Маргариты", когда становится понятным, что такая трактовка образа Пилата является лишь частью высокохудожественного приема, раскрывающего сущность натуры Мастера, то следует признать, что Булгаков сознательно пожертвовал художественностью в частном вопросе для решения более сложного. Образ Пилата - троп по отношению к образу Мастера, и в таком качестве он должен обладать свойствами знака. И этот знак Булгаков проставил. Как одно из высокохудожественных средств, и не более того.

Но и не менее...

Аннотации

1. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., "Просвещение", 1988.
2. Там же, с. 128.

Глава XIV.

Свет, милосердие, "Никогда и ничего не просите!"

Этика иудейского учения Каббала введена в роман "Мастер и Маргарита" в позитивном аспекте в форме понятий: "свет", "милосердие", "никогда и ничего не просите". Учение хасидов разделяли Вл. Соловьев и Бердяев.

Альфред Барков

Анализ структуры "Мастера и Маргариты" никогда не будет завершен, поскольку содержание романа неисчерпаемо. В первую очередь это касается этического пласта; с большим интересом ознакомился бы с обстоятельным разбором факта присутствия в романе как минимум трех (возможно, на самом деле их больше) этических концепций, непосредственно восходящих к иудейскому мистическому учению, известному как "Каббала". Вопрос тем более интересный, что в фабуле романа отсылки к этим концепциям вложены непосредственно в уста Воланда:

- концепция о "свете";
- "Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут";
- специфическая трактовка вопроса о милосердии.

Всем читающим булгаковедческую литературу эти далеко не ясные места в романе давно уже оскомины набили: редкий комментатор не берется строить на них свои рассуждения, хотя поднять вопрос о генезисе этих концепций никто так и не решается.

Начнем с понятия о "свете". На первый взгляд, оно восходит к сказанным в "Нагорной проповеди" и обращенным к ученикам словам Спасителя "Вы - свет миру". Поскольку из контекста, в котором эта фраза появляется в Евангелиях, ее полемический смысл непосредственно не просматривается (обычно там, где такое имеет место, максимы Христа предваряются словом "Сказано"; при этом подразумевается: "В Торе сказано [то-то и то-то], - а Я говорю вам нечто иное") (1), то эта евангельская максима сама по себе не увязывается с тем контекстом, в котором понятие о "свете" вводится в фабулу булгаковского романа.

С другой стороны, этот контекст поразительно совпадает с тем понятием о "свете", которое является стержневым не только в идеологии, но и в методологии Каббалы, представляющей собой теоретическое толкование Торы (первых пяти Книг Ветхого Завета). Достаточно сказать, что Каббала оперирует таким понятием как "Ор Хаим" - свет жизни; она утверждает, что Тора сама является "светом", что уже само ее название включает в себя слово "Ор" - "свет". Она утверждает также, что свет исходит от Создателя, он

оживляет и наполняет материю; что целью Торы является слияние с Творцом, то есть, со светом. В соответствии с положениями Каббалы, человек по мере исполнения ниспосланных ему Создателем и изложенных в Торе правил (их всего 613, причем на первом месте стоит избавление от эгоизма и любовь к ближнему) достигает все большей степени очищения и получает все большие порции света. Это происходит до тех пор, пока человек не достигнет наивысшего уровня познания, где получает весь свет, т.е., сливается с Творцом и достигает вечного состояния Субботы. Получение же света зависит от желания и готовности лишь самого человека, от чистоты его души.

Согласитесь, читатель, что такое значение понятия "свет" более точно соответствует тому контексту, в котором оно введено в фабулу булгаковского романа. Вместе с тем, хотя мне и удалось внести ясность для самого себя в общем-то довольно непонятное место Евангелий, все же полного объяснения булгаковского замысла этот факт пока не дает.

Предвосхищая удивленный вопрос читателя, даю пояснение. Да, действительно, выбор концепции о "свете" в качестве одной из ключевых позиций позволил определить "Четвероевангелие" Толстого как прототип (или один из прототипов?) "романа в романе", а фигуру Льва Толстого - как прототип (или один из прототипов?) образа Левия Матвея. Да, действительно, при сопоставлении с "Фаустом и Городом" Луначарского становится ясно, что Булгаков пародирует его и в этом вопросе. Все это так. Но неисчерпаемость булгаковского романа как раз в том и заключается, что каждый сделанный вывод, каким бы он ни казался окончательным, фактически таковым не является. Всякий раз оказывается, что имеются и другие аспекты, которые, не опровергая сделанных выводов, вносят существенные коррективы, выводят трактовку содержания этического пласта романа на очередной уровень. Уверен, что один из таких интересных поворотов откроется исследователю, который займется более глубокой проработкой понятия о "свете"; я по-доброму завидую этому человеку и искренне желаю ему успеха.

Сентенция Воланда "Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, в особенности у тех, кто сильнее вас..." тоже является одной из фундаментальных концепций Каббалы, которая трактует Тору как запрет принимать блага от кого бы то ни было, в том числе и от Создателя. Например, в Книге "Зоар" говорится: "Кто ест чужой хлеб, тот стыдится смотреть в глаза дающему. Поэтому, чтобы избавить нас от подобного чувства, создан этот мир, где в борьбе с самим собой, с собственным эгоизмом зарабатывает человек сам свой будущий мир. Действительно, не в состоянии дающий избавить берущего от чувства стыда, тем большего, чем большие услуги тот получает". Хасиды (представители мистического течения иудаизма, основанного на Каббале) трактуют утверждение о том, что Бог создал человека по своему образцу и подобию, следующим образом. Они полагают, что Бог бестелесен и непознаваем; "по образцу и подобию" означает, с их точки зрения, что человек должен стремиться уподобиться Творцу в созидании. То есть, должен работать.

Для юных гоим (непосвященных), начинающих изучать Закон с 13 лет (в Евангелиях, правда, говорится о том, что Христос начал изучать Тору в 12

лет), из всех 613 правил Каббала предписывает следовать на начальной стадии семи; в основном это - требования 10 заповедей, ниспосланных Творцом через Моисея; вторая по счету является запретом благодарить Творца, она даже стоит впереди таких заповедей как "не убий" и "не укради". Вон ведь как остро ставится вопрос: настолько "никогда ничего не просите", что даже Бога благодарить запрещено, чтобы ненароком не впасть в искушение и не обратиться к Нему с просьбой... (2).

И, наконец, милосердие. Не правда ли, эта тема подается в романе (опять-таки через уста Воланда!) в несколько парадоксальном, и, в общем-то, не совсем понятном ракурсе? Во всяком случае, пока что все попытки комментаторов романа как-то растолковать ее вразумительного результата не дали. А вот как толкует этот вопрос Каббала: она утверждает, что категория Милосердия изобретена слабыми и ленивыми, которые включили ее в закон жизни общества; что эта категория создана лишь для частичной замены Правды, которой наш мир пока не в состоянии управляться; что Милосердие (милостыня, помощь) противоречит Правде, поскольку Правда утверждает, что человек обязан трудиться, чтобы не пасть грузом на чужие плечи, он обязан создать материальную базу своему потомству, не взваливая эту задачу на плечи общества.

Правда утверждает, что человек обязан трудиться... Записано в Каббале... Вот, оказывается, где находится идеологическая основа, предопределяющая ту активность и трудолюбие еврейского народа, которые отмечал в свое время Горький в своих антипогромных памфлетах... Снова Горький? Но не для того же, чтобы указать на присутствие фигуры Горького в романе, Булгаков ввел в него сентенцию о милосердии? Таким непростым путем, через отсылку к Каббале, вызывать у читателя соответствующую рефлексию? Нет, за всем этим кроется, пожалуй, что-то другое, что должно вывести нас на какой-то более глубокий этический пласт романа...

Интересные концепции, правда? Если бы в роман была включена какая-то одна из них, то говорить о ее генетической связи с Каббалой было бы трудно. Но три сразу - для простого совпадения многовато... Причем следует отметить, что в романе они подаются в непривычном для нас контексте; настолько же оригинальной (и не лишенной логики) является трактовка этих концепций в Каббале. Отсюда следует далеко не праздный вопрос: что хотел сказать нам этим Булгаков? Ведь в романе явно имеет место отсылка читателя к Каббале, причем в позитивном контексте - правда, если только мои потенциальные оппоненты не найдут в истории мировой культуры другие, также соответствующие фабуле романа "Мастер и Маргарита" случаи концептуального использования этих трех этических понятий, собранных под одной обложкой.

На всякий случай (для тех, кто пожелает углубиться в проработку этого вопроса): книга Михаэля Лайтмана "Кабала. Тайное еврейское учение" на русском языке была издана в Израиле в 1984 году, ее репринт вышел в Новосибирске в 1993 году. Уверен, что в крупных библиотеках она есть. Хотя, конечно, лучше приобрести собственный экземпляр: эта книга - не для "быстрого" чтения. Зато интересная, уж поверьте слову. И, как выясняется, необходимая для тех, кто берется более глубоко разобраться с содержанием "Мастера и Маргариты". А здесь работы еще непечатый край. Только одной

этой книги будет явно недостаточно - придется брать шире и глубже. Зато какая перспектива: переосмысление содержания образа самого Воланда - ведь все три отмеченные концепции увязаны Булгаковым именно с этим персонажем! Почему? Может, хоть так кто-то докажет, что под этим образом Булгаков подразумевал не Ленина? А, может, и Ленина, и ...?

Вон, оказывается, в какие глубины ведет роман Булгакова, если к его разбору подходить честно, не с позиций антисемитской бульварщины. И, если у кого-то возникнет желание развить эту чрезвычайно острую в этическом плане тему, даю задел для размышлений (или для определения направления исследования; а может, и основу для полемики с автором этой работы - кому как нравится).

В "Альтернативном прочтении" показано, что Булгаков не опровергает Евангелия; действительно, в "романе в романе" им ничто как будто бы не противоречит. Но все дело в том, что противоречия эти ищут вовсе не там, они вынесены Булгаковым в "московскую" часть романа (в советскую современность, если уж максимально конкретизировать вопрос).

Давайте просуммируем имеющуюся информацию, пока в несколько общем виде:

1. Мастер, наш современник, завершая свой роман о Христе, лжет, в том числе вкладывая в уста Иешуа клятву, что противоречит заповеди Спасителя, изреченной Им в Нагорной проповеди.
2. Другой наш современник, Воланд, утверждает, что никогда ни у кого нельзя ничего просить; мало того, что эта максима явно восходит к иудаизму, она также противоречит духу и букве Евангелий: Христос не только проповедовал нищенство, Он прямо наказывал своим ученикам заходить в чужие дома, просить кров и пищу.
3. Опять таки, Воланд же трактует вопрос о милосердии вразрез с евангельскими заповедями ("возлюби врага своего"), но в духе Каббалы.
4. Еще один современник, сошедший, правда, со страниц "романа в романе", Левий Матвей, тоже трактует понятие о "свете" в духе Каббалы, а не Евангелий.

Прямо скажем: для простого совпадения действительно многовато. Причем бросается в глаза поразительная закономерность: по крайней мере в трех случаях из четырех речь идет не просто о противоречиях с Евангелиями, а эти противоречия подаются с позиций Каббалы как антитеза Евангелиям! И вот этот-то объединяющий эти моменты концептуальный характер этой закономерности устраняет сомнения относительно случайного характера их появления в тексте романа. То есть, имеются основания утверждать, что на этом уровне прочтения романа постановка вопроса о наличии в нем еще одного этического пласта не только правомерна, но и необходима.

Я не напрасно не назвал здесь основные, определенные при подготовке предыдущей книги прототипы образов Мастера, Воланда и Левия Матвея; полагаю, что на этом этапе работы об этих прототипах лучше на время

забыть. То есть, начать весь анализ с нуля: нет моих книг, есть только эта страница; нет никаких моих выводов, есть только этот поставленный вопрос. Вот с него следует начать совершенно новый анализ и посмотреть, в каком направлении станут раскрываться все остальные грани романа "Мастер и Маргарита". В принципе, сделанные выводы должны подтвердиться - ведь не выбросить же факты, от них уже никуда не уйдешь; скорее всего, раскроется новая грань этического пласта, которая внесет в эти выводы свои коррективы - возможно, с другими прототипами образов и жизненных ситуаций, в рамках еще одного сюжета.

Думаю, раскрытие этого пласта должно внести какие-то новые элементы в трактовку образа Воланда; возможно, оно вовлечет в поле зрения исследователя на том, новом уровне познания содержания романа философские концепции, связанные с такими столпами русской культуры как Вл. Соловьев и Н. Бердяев, которые находились под прямым или опосредованным влиянием мистицизма Каббалы. Тем более что наличие в романе рефлексий, связанных с трудами Вл. Соловьева, уже отмечалось в некоторых работах булгаковедов. Не находился ли сам Булгаков под его влиянием, каково было его отношение к хасидизму, основанному на концепциях Каббалы?

Исходя из того контекста, в котором в роман введены эти три концепции, трудно допустить, что Булгаков оперировал понятиями Каббалы на подсознательном уровне - слишком уж отчетливо эти концепции противопоставлены евангельским, слишком броско и выпукло поданы... И, не убоюсь этого слова, введены в фабулу романа по-настоящему мастерски, если подходить к понятию "матер" не со сталинскими мерками. Заранее искренне поздравляю того, кто этот пласт раскроет. Дай-то Бог!

Аннотации

1. Честно признаюсь, это место в Нагорной проповеди у меня лично вызывало вопросы; было такое ощущение, что фраза Христа "Вы - свет миру" появляется в тексте как совершенно понятная аудитории Спасителя и авторам Нового Завета (напомню, все они были иудеями, христианство только зарождалось и создавалось на базе иудаизма как одна из его протестантских ветвей), но требующая дополнительных разъяснений для современного читателя, не знакомого с вопросами теологии; однако мне никогда не приходилось встречать толкования этой фразы как еретической по отношению к Моисееву Закону, а ведь именно это, по сути, и является одним из основных концептуальных расхождений между христианством и иудаизмом, поскольку отмечаемые комментаторами Нового Завета, в том числе и Л.Н. Толстым, другие расхождения носят, скорее, частный, чем концептуальный характер.
2. Фактически благодарение Бога все же имеет место, причем оно даже предписывается канонизированным ритуалом празднования Песах - еврейской Пасхи.

Глава XV. "Поклонники возвышающих обманов"

*В результате укола, который делает
ему жена, Бездомный-Понырев теряет
память о трагедии. Булгаков вывел
в эпилоге себя (Понырев) и свою жену
(Елена Сергеевна Булгакова).*

Альфред Барков

*До чего ж мы гордимся, сволочи, Что он умер в своей постели!
Александр Галич*

Памяти Б.Л. Пастернака (1)

После публикации предыдущей книги апологеты "светлых образов" с особенной яростью ополчились на автора в связи со сделанным выводом о наличии генетической связи образа Бездомного-Понырева с личностью Булгакова. Создается впечатление, что они готовы простить любой вывод, но только не этот. Оказалось, что за этим скрывается не только одна из самых запретных тем булгаковедения, но и стремление сохранить ее в тайне любой ценой - даже ценой заурядного шулерства. Вопрос стоит того, чтобы на нем остановиться особо.

Давайте же разберемся, читатель, что и какими методами от нас скрывают. Поскольку в числе критических замечаний были укоры с туманными ссылками на этику Булгакова, придется затронуть проблему, следует ли освещать вопросы, характер которых, по мнению ревнителей загипсованных образов, не способствует формированию удобной для них иконы с ликом писателя, а точнее - с ликами близких ему людей, что для некоторых булгаковедов еще важнее. При этом из поля зрения неправоммерно выводятся факты биографии писателя, дающие возможность прояснить некоторые не совсем понятные места романа "Мастер и Маргарита". Вынужден признаться, что по просьбе одного официального деятеля булгаковедения в "Альтернативном прочтении" были опущены отдельные соображения - увы, с ущербом для постижения смысла весьма острой грани романа. Но, поскольку Булгаков сам счел нужным включить определенную тему в свой "закатный роман", то мы не вправе брать на себя роль создателей лакированных лубков. Нас, мягко выражаясь, об этом просто не просили...

..."Она своими руками сшила мне ее..." Эти слова, относящиеся к напоминающей шутовской колпак шапочке Мастера со зловещей геральдикой Маргариты, вызывают ассоциации, связанные с руками другой женщины, впервые показанной только в эпилоге. Руки этой несомненно любящей Бездомного-Понырева женщины довершали уколом жидкости густого чайного цвета начатое в клинике Стравинского оболванивание бывшего поэта, избавляя его от редких светлых прозрений. Эта женщина многое понимала, но, играя с Иваном в неведение, обращаясь с ним как с больным ребенком. И мудро делала свое дело, не позволяя супругу очнуться

от кошмара окружавшей его действительности, последовательно вытравливая из его памяти то, что когда-то делало его поэтом.

Именно так я расцениваю это место, и такой вывод естественно вытекает из основанной на фактах концепции прочтения романа. Но что хотел передать нам Булгаков этим пассажем с оболванивающим уколом? Для чего он ввел в эпилог новый персонаж, ни в одной из основных глав романа не фигурировавший? Среди сторонников установившейся версии трактовки содержания романа царит единодушие в толковании судьбы Бездомного-Понырева: их коллективное мнение отражено в предыдущей книге. Говоря об обретении нравственного равновесия, В.И. Немцев так развил в своей монографии ливановский тезис: "Не все способны на такое равновесие... Это может быть художник (Мастер), философ (Кант); по правильному пути движется и "сотрудник Института истории и философии профессор Понырев"... Именно им, отвечающим идеальным представлениям о нравственности, соединенной с трезвым рассудком, доступна истина".

Это у отступника-то Мастера, страдающего пилатовым комплексом, нравственное равновесие! Но иного вывода булгаковедение сделать не может, поскольку он основан на неверных базовых посылах. Так же естественно и то, что с завидным единодушием обходится один из самых, пожалуй, острых моментов в судьбе бывшего поэта: роль оболванивающего укола, который делает ему жена. В булгаковедении об этом персонаже не упоминается вообще, как будто бы Булгаков допустил какую-то блажь, о которой и говорить неприлично. Нужно ли добавлять, что ни один из исследователей вообще не упоминает о том, как именно этот укол делает "незрячего Ивана" человеком, "отвечающим идеальным представлениям о нравственности, соединенной с трезвым рассудком", которому "доступна истина"? Вот так и препарируется булгаковский роман - отсечением всего "неудобного", выборочным использованием только нужного для себя (или для диссертации). Разве Булгаков им важен?

Нет, господа, из песни слова не выкинешь. Загонять Булгакова в прокрустово ложе диссертаций не следует, тем более что он вашего брата-литературоведа не очень-то жаловал. Поэтому, сказавши "а", то есть, что в образе оболваненного Системой поэта Булгаков показал себя самого, придется все-таки сделать неизбежный логический вывод: в эпилоге речь идет о Елене Сергеевне, его третьей жене; той самой, с легкой руки которой булгаковедение, по чьему-то меткому выражению, выродилось в заурядное "еленосергеевноведение". Мог ли Булгаков-психолог, как никто знавший человеческую натуру, не предвидеть, что его жена, приняв на себя роль его душеприказчика, станет лгать о содержании романа-завещания? А.З. Вулис, утверждавший, что был первым, которому Елена Сергеевна доверила чтение романа в рукописи (возможно, это так и есть; по крайней мере, его статья о романе была самой первой из всех, причем она была опубликована еще до выхода романа в свет), писал позже: "Мемуаристка, забывшись (Е.С. Булгакова - А.Б.), могла сказать о Маргарите "я", а о мастере "Миша"...

Войдите в мое положение. Никем не читанный роман. Восторженная вдова, чье мнение при данных обстоятельствах не должно учитываться: оно явно предвзятое" (2). Тем не менее, "явно предвзятое" мнение все же было принято всеми на вооружение, причем в качестве основополагающего

постулата, который на целые десятилетия увел в сторону от постижения истинного содержания романа как исследователей, так и читающую публику.

"Ваш роман еще принесет вам сюрпризы"... Эти адресованные Мастеру слова Воланда на страницах романа не реализованы. Не адресовал ли их Булгаков нам в предвидении того, что его последняя жена может, мягко выражаясь, несколько подшутить над читателями и исследователями? Убежденная сталинистка, Елена Сергеевна даже во времена "оттепели" не особенно скрывала свои чаяния о возврате к прошлому. Несмотря на разгул сталинского террора в тридцатые годы, она, как и ее сестра Бокшанская, пользовалась особым доверием Системы. Достаточно упомянуть о ее свободном доступе в театры "особой нормы" как раз на те спектакли, на которых присутствовала высшая правящая верхушка страны. Ей доверяли, причем несмотря на то, что проживание матери за границей (в "буржуазной" Латвии) рассматривалось в тот период как серьезный "компромат".

С приближением последнего часа, когда наступает момент истины, Булгаков попросил С.А. Ермолинского (увы, безрезультатно) разыскать свою первую жену Татьяну Николаевну, которой еще в 1918-1919 гг. удалось заставить будущего писателя проявить силу воли и побороть приобретенное во время болезни привыкание к морфию, хотя степень болезни была катастрофической. Пережившая с ним многочисленные перевороты, оккупацию Украины кайзеровскими войсками, прошедшая в Белой армии обозы, бездорожье, вши, сыпняк, вездесущую солдатскую матерщину и запах портянок, своей беззаветной преданностью буквально вырвавшая его из лап тифозной смерти во время отступления белых, ходившая в обносках по нэпманской Москве в поисках пропитания для голодного мужа, который в то время создавал свой первый роман "Белая гвардия", она стала ему не нужна, как только он начал чуть-чуть становиться на ноги. Когда же работа над этим романом была завершена, то оказалось, что он посвящен вовсе не той, которая самоотверженно жертвовала собой ради него и его романа, а другой женщине, ставшей второй женой.

Шприц... Он был в семье, Елена Сергеевна сама упомянула об этом в своем дневнике.

"Жидкость густого чайного цвета"... Булгаковеды с каким-то упоением описывают последние часы жизни Булгакова, смерть которого наступила от склероза почки. Только вот сопутствующие симптомы - боль в каждой клетке тела, к которому невозможно было прикоснуться... Что это - абстинентный синдром ("ломка")? Или взять ощущение безотчетного страха, боязнь выходить без сопровождения на улицу, что также описано булгаковедом... Любой нарколог даже не заглядывая в зрачки пациента объяснит, следствием чего это является. Исследователи пишут о неврастении, которая якобы была вылечена в несколько сеансов гипноза. Но в чем ее первопричина?

Полагаю, ответ может быть получен путем анализа содержания писем, отправленных Булгаковым Елене Сергеевне в Лебедянь летом 1938 года. Она передала их впоследствии в булгаковский фонд, замарав, правда, тушью отдельные слова и некоторые фразы, часть из которых была все-таки прочтена и опубликована Б.С. Мягковым и Б.В. Соколовым в сборнике

булгаковских произведений "Чаша жизни" (3). Исходя из содержания, замаранные части текста можно разделить на две группы: ласково-шутливые формы обращения к жене (на рассмотрении которых останавливаться нет смысла) и фразы, в которых обыгрывается фамилия Жемчужников. В одном из писем эта фамилия замарана частично, в двух (от 10 и 11 июня) фраз с упоминанием Жемчужникова тушь не коснулась. Поскольку в сборнике "Чаша жизни" приведены не все письма, для анализа привлечена более полная публикация в 5-м томе Собраний сочинений М.А. Булгакова (подготовка текста Л.М. Яновской, комментарий В.В. Гудковой).

Первая полностью вычеркнутая фраза (она следует за точкой в предыдущем предложении) встречается в письме от 2 июня. Как и положено, Л.М. Яновская и В.В. Гудкова при подготовке текста отметили это место вот такими знаками: "[...]", сопроводив его примечанием, что таким образом обозначают вымаранные места. Так же отмечено и вымаранное слово (или слова?) в письме от 9 июня: "Устал, нахожусь в апатии, отвращение ко всему, кроме [...]". Пока еще не ясно, о чем идет речь.

Фамилия Жемчужников встречается впервые в письме от 10 июня (это место осталось не вымаранным): "Целую тебя крепко. Кланяйся Жемчужникову!" В.В. Гудкова сопровождает это место следующим комментарием: "В.М. Жемчужников (1830 - 1884) - один из создателей псевдонима и образа Козьмы Пруткова. В контексте данного письма (и последующих), как подтверждают близкие дому Булгакова лица, - речь шла не о Жемчужникове-литераторе, его фамилия обыгрывалась как устойчивая внутрисемейная шутка..."

Хорошо; допустим, что шутка... (Хотя, впрочем, почему именно В.М. Жемчужников, а не его брат А.М. Жемчужников (1821 - 1908) или другой брат А.М. Жемчужников (1826 - 1869), которые также внесли свою лепту в создание образа и творений легендарного Козьмы Пруткова?..)

На следующий день, 11 июня, Булгаков пишет: "По окончании переписки романа я буду способен только на одно: сидеть в полутемной комнате и видеть и читать только двух людей. Тебя. И Жемчужникова. И больше никого. Я не могу ни обедать в компании, ни гулять".

Читать женщину... Метафора, которая вызывает в памяти знаменитые строки Б. Пастернака (4):

В тот день всю тебя от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

Нет, у Булгакова, в отличие от Пастернака, здесь не просто метафора. В этой фразе, как и в тексте нескольких других писем, слово "читать", употребленное явно в переносном смысле, - все тот же булгаковский прием кодирования.

В последующих комментируемых письмах фамилия "Жемчужников" встречается в открытом виде только один раз (от 22 июня), правда, в виде

недозамазанного остатка фамилии: "[...]никовым". Комментатор уверенной рукой восстанавливает фамилию: "[...] [Жемчуж]никовым" (все-таки, содержание замаранных мест явно знает; иначе почему не "Мельниковым", или "Санниковым", или "Варенниковым?"), не раскрывая при этом предшествующую часть "шутки". Оказывается, что в полном виде вся вымаранная фраза выглядит так (по Б.С. Мягкову и Б.В. Соколову): "Занимайся Жемчужниковым!" То есть, комментатор, восстанавливая фамилию, опустила расшифровку всего лишь одного первого слова. Ясно, конечно, что это сделано по причине добросовестности, из нежелания нарушать волю покойной Елены Сергеевны... Это делает честь как составителю, так и комментатору: текстология - текстологией, но этика, конечно же, превыше всего.

Но вот любопытное с точки зрения текстологии письмо от 14-15 июня (в пятом томе Собрания сочинений оно идет под номером 148): советуя Елене Сергеевне не погружаться излишне в хозяйственные хлопоты, Булгаков пишет ей (буквальная текстологическая версия пятитомника): "Яйца купят и без тебя. [Лю]буйся круглым пейзажем, вспоминай меня". В соответствии с объяснением комментатора, угловые скобки отмечают вымаранный Еленой Сергеевной текст. Что ж, комментатор восстановила его для нас, рядовых читателей. Хотя становится непонятным, почему это делается выборочно. Ведь текстология должна быть беспристрастной. Или, по крайней мере, последовательной. Впрочем, прием этот уже знаком: как мы помним, он был уже "обкатан" Л.М. Яновской на т.н. "дневниках" Елены Сергеевны - там из "отредактированной" части дневника читателю подавалось только то, что, по мнению текстолога, нам дозволено знать... (5). Значит, за фамилией "Жемчужников", этой "семейной шуткой", скрывается нечто такое, что текстолог и комментатор знают, но считают нежелательным, чтобы об этом знали и другие. Выходит, не доросли мы до понимания этого секрета...

И опять же вопрос: по какой такой причине Елена Сергеевна замарала только эти две букочки, причем в слове и во фразе, которые выглядят ну совсем уж безобидно?.. Настолько безобидно, что составитель и комментатор даже сочли нужным нарушить свой принцип и против воли покойной подбросить нам эту крохотную косточку со своего стола... Ведь о том, что речь идет именно о двух буквах текста, сомнений быть не может: должны же мы все-таки хоть когда-то, хоть в чем-то верить своим докторам филологических наук! А в их публикации ясно показано, что речь идет именно о двух замаранных буквах. И это не рядовая публикация, а самое солидное на сегодняшний день издание... К тому же, насколько помнится, как текстолог, Л.М. Яновская выступала в прессе в поддержку немедленного выпуска академического издания наследия Булгакова... А уж как она громила (и до сих пор продолжает громить издали) нарушителей текстологических принципов... Что же касается Жемчужникова, то даже одну из глав в своем "Треугольнике Воланда" она так и озаглавила - "Кланяйся Жемчужникову", взяв фразу из "открытой", никем не замаранной части письма в Лебедянь. Так что текстологическая невинность в данном случае соблюдена полностью...

Но вот читаем параллельную публикацию в "Чаше жизни": "Яйца купят и без тебя. [Ни стрихнина, ни мышьяка не надо. Лю]буйся круглым пейзажем...!"

Вот оно, оказывается, каковы эти текстологические "шутки"! Елена Сергеевна вымарала вовсе не две безобидных буквы, а целое предложение! А "Лю" просто попало ей под горячую руку. Нечаянно. А текстологи сочли необходимым скрыть от нас, читателей, не только содержание вымаранной части, но даже сам факт того, что кроме двух букв вычеркнуто еще и целое предложение. Видимо, чтобы мы спали счастливым спокойным сном. Как Иванушка Понырев после укола... Да, с такими текстологическими "шуточками" только академические издания выпускать в свет...

Но возвратимся к письму от 22 июня. Кроме "Занимайся Жемчужниковым", там после слов "Никакого "Дон-Кихота" я видеть сейчас не могу" (по поводу плохого самочувствия) в пятом томе проставлен знак "[...]". Что именно вымарано и сколько, Л.М. Яновская и В.В. Гудкова читателю не сообщают. Однако Б.С. Мягков и Б.В. Соколов по этому поводу приводят такое пояснение: "Далее вымарано три строки. Можно разобрать лишь начало первой фразы: "Вот только Жемчужниковым и спасаюсь...".

"Спасаюсь"... От чего? Из контекста письма следует, что Булгакову было явно не до шуток...

Итак, имеем пять фраз: одна - о стрихнине и мышьяке, четыре - о Жемчужникове, из которых две остались невымаранными. Ясно, почему фраза о стрихнине и мышьяке оказалась неудобной публикатору и комментатору. Ведь ни для кого не секрет, что эти вещества используются для облегчения страданий наркоманов (препараты на их основе снимают мышечные судороги), когда в случае непоступления в организм очередной порции наркотика наступает сводящая с ума "ломка". Сопоставим упомянутый выше факт ощущения чрезвычайно острой мышечной боли перед смертью Булгакова с воспоминаниями С.А. Ермолинского, который носил тогда в аптеку выписанные самим Булгаковым рецепты: провизор только качал головой, но зелье все-таки выдавал. Потому что без него переносить боль в мышцах было уже невозможно (бывают ли почки, способные выдержать такую нагрузку?! Ведь это же яды - смертельная доза стрихнина - 0,5 г, мышьяка - 3 г).

Конечно, фразы с фамилией Жемчужникова, если рассматривать их по отдельности, выглядят куда более безобидно, чем упоминание о стрихнине и мышьяке. Однако Л.Я. Яновская и В.В. Гудкова оставили их также без расшифровки, поставив их таким образом по значимости в один ряд со злополучными стрихнином и мышьяком. В чем же дело? А в том, что, если рассмотреть их в совокупности, то вырисовывается не менее мрачная картина.

"Кланяйся Жемчужникову"... "Занимайся Жемчужниковым"... То есть, речь идет о чем-то, что было в Лебедяни и чем Елена Сергеевна должна была "заниматься". В принципе, мало ли о чем могла идти речь... Но две остальные фразы "Вот только Жемчужниковым спасаюсь..." и "... читать только двух людей. Тебя. И Жемчужникова" не оставляют сомнений в том, что под Жемчужниковым подразумевалось нечто такое, что было и в Москве в распоряжении у Булгакова - то, к чему он прибегал в моменты депрессии. И заготовкой чего Елена Сергеевна должна была заниматься в Лебедяни.

Наркотик? Какой? И почему именно в Лебедяни, в глубинке, а не в Москве? Маковая "соломка": ее как раз заготавливают для этих целей в июне - июле, как раз тогда, когда стебель и головка еще совсем зеленые, и на срезе выступает та самая вожаделенная слезинка. И когда там отдыхала Елена Сергеевна. А уж выделить на кухонном столе из "соломки" опиум - дело, увы, нехитрое; это, говорят, даже проще, чем сварить щи. Естественно, для московского асфальта цветущий мак - такая же диковинка, как и ананас. Но для провинции, где он растет как обычный сорняк, самосевом, в каждом дворе и на пустырях, - совершенно иное дело... Тем более в тридцатые годы (административный запрет на высев обыкновенного мака был введен в действие уже в наше время, где-то в шестидесятые или даже семидесятые годы; и как милиция ни гоняет бедных старушек, по обычаю предков выращивающих на своих подворьях мак, без которого не испечь пироги на Маккавее, все равно сеют, все равно короткими июньскими ночами эти посевы оказываются начисто обнесенными пришлыми заготовителями).

Что ж, получается, что сам просил "кланяться Жемчужникову", настаивал, а потом изобразил в таком виде в эпилоге... Повторение истории с посвящением "Белой гвардии"? Жестоко по отношению к любимой женщине? Безусловно, свой подход к оценке женщин, особенно своих жен, у Булгакова был, что видно хотя бы на примере его отношения к Татьяне Николаевне. Сочетание влюбленности во вторую жену с рассудочной отчужденностью просматривается и в его чудом дошедшем до нас дневнике (6). Вердикт своей третьей жене он вынес на страницы "закатного романа".

В одной из бесед с М.О. Чудаковой Татьяна Николаевна, рассказывая о жизни в Киеве в период Гражданской войны, коснулась употребления Булгаковым морфия. По ее словам, болезнь в тот период достигла такой стадии, что Булгаков иногда даже не вводил морфий путем инъекций, а просто пил его. Ей, несмотря на отчаянное сопротивление мужа, все же удалось заставить его побороть болезненную привычку и прекратить употребление наркотиков. Во всяком случае, о возврате к этому до их развода в Москве она не сообщала. Можно ли определить более или менее точно, когда именно Булгаков стал снова употреблять наркотики? Полагаю, что запись в дневнике писателя, сделанная им 23 декабря 1924 года, дает возможность построить предположительную версию: "Денег сегодня нигде не достал, поэтому приехал кислый и хмурый домой. С большим раздражением думал о их совместном путешествии (речь идет о том, что прибывший утром из Ленинграда прежний муж Л.Е. Белозерской взял ее с собой по каким-то делам - А.Б.), и единственным успокоением является моя прямая. Она всегда - кратчайшее расстояние между двумя точками, и стоит мне вспомнить ее, как я совершенно успокаиваюсь. Дома я впал в страшную ярость, т.к. уже две недели я тренирую себя, то сейчас же разъяснил ее, как пес сову, и запер ее на ключ" (7).

Здесь обращает на себя внимание употребление глаголов "вспомнить" и "разъяснил" в отношении чего-то вещественного, запираемого на ключ, и что закодировано Булгаковым словом "прямая". Если учесть, что позже, в 1938 году, употребление наркотика кодировалось глаголом "читать", то не является ли это "разъяснил, как пес сову" указанием на то, что и в данном случае речь идет о факте потребления какого-то наркотика, и что Булгаков

занимался этим на протяжении двух недель до этой записи? И можно ли эту запись интерпретировать таким образом, что употребление наркотиков было возобновлено в начале декабря 1924 года, то есть, уже по завершении работы над "Белой гвардией" и после окончательного разрыва с первой женой? Во всяком случае, приведенные дневниковые записи явно свидетельствуют о том, что уже на самой первой стадии совместной жизни с Л.Е. Белозерской отношения между ними были не безоблачными.

Если интерпретировать процитированное кодирование именно таким образом, то фраза "... стоит мне вспомнить ее, как я совершенно успокаиваюсь" дает возможность определить, что по состоянию на декабрь 1924 года тяга Булгакова к наркотикам достигла второй, не самой сильной стадии заболевания: при первой стадии, длящейся обычно от четырех до шести недель, прием наркотика вызывает подавленное состояние; при второй происходит противоположный эффект: после приема наркотика в обычно подавленном состоянии наступает перлом, происходит облегчение и повышение работоспособности (исходя из содержания писем в Лебедадь, летом 1938 года Булгаков находился в этой стадии заболевания).

Разумеется, в связи с нехваткой необходимого для анализа исходного материала, в данном выводе не может не присутствовать определенная доля субъективизма; это - требующая дополнительной проверки гипотеза. Вместе с тем, наличие явного параллелизма с приведенными выше выдержками из писем в Лебедадь дает основание для ее формулирования. (8) Во всяком случае, до ее подтверждения или обоснованного опровержения (благо, российская контрразведка периодически подкармливает нас все новыми материалами из своих запасников) ее можно с оговорками использовать для формулирования некоторых предварительных выводов, а именно:

- рецидив привыкания к наркотикам произошел в конце 1924 года, при завершении работы над "Белой гвардией" или сразу после нее, возможно в результате стрессовой ситуации, возникшей в связи с разводом с первой женой и появлением сомнений относительно перспектив нормальной жизни со второй;

- повторное привыкание случилось еще до знакомства с Еленой Сергеевной, которой волей-неволей пришлось вписаться в специфику совместной жизни с писателем, страдающим таким недугом; ей просто не оставалось ничего другого, как поддерживать душевное состояние мужа, устраняя неизбежные в таких ситуациях кризисы дополнительными порциями наркотиков (или подавляя появляющиеся при абстинентном синдроме судороги в мышцах мышьяком или стрихнином; но, как можно видеть из зачеркнутого текста, Булгаков сам отказывался от воздержания); с точки зрения современной медицины, в серьезных случаях наркомании такие действия признаются как оправданные и неизбежные, а соответствующие им меры получают в ряде стран даже государственную поддержку (т.н. "метадоновые программы").

С учетом этого, появление в эпилоге "Мастера и Маргариты" женщины со шприцем в руках действительно может рассматриваться как несправедливая жестокость по отношению к Елене Сергеевне, которая свершила подвиг, сделав все от нее зависящее, чтобы произведения Булгакова, которыми мы

восхищаемся, не только были созданы, но и дошли до современного читателя.

Впрочем, не нам судить о правомерности и жестокости приговора, который Булгаков вынес своей жене; совесть писателя, его "исколотая память", сама дала о себе знать на смертном одре. И не нам цеплять фиговый листок на светлую память его жены: "закатный роман" - это не просто текст, а выражение предсмертной воли писателя. И уж поскольку он сам посчитал необходимым включить в него адресованную читателю такую острую информацию, то вряд ли стоит низводить текстологию до уровня детской игры "Да" и "нет" не говорить, черное и белое не называть".

... Сталинистка? А кто из нас не был?.. Будь мы в пятидесятые годы чуточку постарше, как знать, изменились ли бы наши взгляды...

Дезориентировала о содержании романа? Но то она и Женщина, настоящая Маргарита, кто же это отрицает! А филологи, простите, зачем - с их учеными званиями, дипломами, наукообразными рассуждениями? Разве только затем, чтобы вносить текстологические искажения?..

Аннотации

1. Александр Галич. Памяти Б.Л. Памяти Пастернака. "Генеральная репетиция", М., "Советский писатель", 1991, с. 59.
2. Вулис, А.З. Роман Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита", с.11, 125.
3. Михаил Булгаков. Чаша жизни. Составители Б.С. Мягков и Б.В. Соколов. М., "Советская Россия", 1989, с. 564, 568.
4. Такое сопоставление сделано В.Г. Редько.
5. Кроме отмеченного в "Альтернативном прочтении" факта изъятия касающейся О.С. Бокшанской записи, в публикацию не включены записи от 26 марта и 22 августа 1935 г. (в отношении актера МХАТ Г. Конского и В.В. Вересаева).
6. Вот что было записано в него в ночь на 28 декабря 1924 года, сразу же после выхода первой части романа (Булгаков не удержался и купил в киоске книжку журнала): "Больше всего почему-то привлекало внимание мое посвящение. Вот моя жена.[...] Очень помогает мне от этих мыслей (о возможном аресте за критические высказывания в адрес властей - А.Б.) моя жена. Это ужасно глупо при моих замыслах, но кажется, я в нее влюблен. Одна мысль интересует меня. При всяком ли она приспособилась бы так уютно, или это избирательно, для меня?" - Михаил Булгаков. "Под пятой". Мой дневник. М., "Правда", 1990, с. 38.
7. Там же, с. 32.
8. Примечание 1999 г.: Увы, действительность подтвердила сделанный вывод. Недавно в Москве опубликовано содержание дневника Елены Сергеевны за 1940 год. В нем жена умирающего писателя скрупулезно описала жуткие предсмертные симптомы его болезни, которые не оставляют никаких сомнений на этот счет.

Глава XVI.

Письмо правительству: оперативная "игра" с Лубянкой?

Автор секретного донесения в ОГПУ по поводу письма Булгакова Правительству (1930 г.) - Елена Сергеевна, его будущая жена. Решение о его работе в МХАТ принял не Сталин, а Ягода.

Альфред Барков

Начавшаяся в нашей стране перестройка дала общественности возможность заглянуть краешком глаза в святая-святых Системы - ознакомиться с содержанием некоторых архивных материалов, среди которых попадаются действительно бесценные. Не одному поколению булгаковедов еще предстоит анализировать дневник Булгакова, копия которого чудом сохранилась в недрах Лубянки; для пытливого исследователя он еще много даст интересного...

Однако при всем этом возникает этический вопрос огромной важности: все ли, что хранится в лубянском архиве, должно быть открыто для широкой общественности? Ведь существует специфический жанр публицистического творчества, который характерен именно для этого "острова сокровищ"; эдакая "клубничка", а на самом деле - страшный джин в бутылке, которого на волю выпускать ни в коем случае нельзя. Я имею в виду публикацию содержания доносов тайных осведомителей ведомства на Лубянке. Чрезвычайно низкая исследовательская культура наших литературоведов отмечена ранее; уж если даже при публикации дневников жены писателя и его писем наши ученые не убереглись от соблазна что-то исказить, что-то недосказать, что-то показать в выгодном, по их мнению, свете, то что уж говорить о таком остром жанре, как доносы осведомителей, которые могут быть истолкованы неизвестно как, и которые способны нанести удар в самом неожиданном направлении. Даже самый искушенный аналитик, пусть даже владеющий всем объемом материалов Лубянки вплоть до картотеки осведомительской сети, не в состоянии полностью восстановить все контексты, обрамляющие тот или иной донос сексота. Получится неизбежный перекосяк в оценке материалов, поскольку учесть до конца все обстоятельства просто невозможно. Любой, даже самый честный исследователь неизбежно займет позицию над осведомителем, над исследуемой эпохой, что, кстати, ярко проявилось в многочисленных "перестроечных" публикациях. Таково свойство человеческой природы: это все "они", не я; я тогда еще, слава Богу, не жил; когда осенью 1958 года громили Пастернака за "Доктора Живаго", я был еще молод; когда при "застое" клеймили "отщепенцев", я был маленьким человеком, и мой крик все равно никто бы не услышал...

Когда в прессе появились первые публикации извлеченных из недр Лубянки материалов, и пока эти публикации касались дневников и рукописей самих писателей, то это можно было только приветствовать. Но вот стали появляться "обезличенные" копии доносов сексотов, и от самого факта их

публикации повеяло кондовым тоталитаризмом: это все "они", а мы, дескать, хорошие... мы доносов не писали, мы всего лишь молчали и ждали...

Конечно, уже из самых первых таких публикаций было ясно, что Лубянка лукавит, что она выдает не полную информацию, даже не полуправду. К сожалению, такая позиция объясняется не только субъективными факторами: там - своя профессиональная этика, причем далеко не всегда направленная во вред обществу. Вред появляется, когда эти этические принципы начинают выборочно нарушаться, когда из-за неизбежных ограничений общественности сообщается часть правды, а это - дезинформация, способная возбудить разве что нездоровый ажиотаж.

Клубничка, словом...

Ведь ясно же, что копия дневника Булгакова хранилась полвека на Лубянке не на подоконнике и не на этажерке в кабинете; она хранилась при чем-то, вернее - в чем-то. В "картоне"; при какой-то "единице хранения"; в архивном деле оперативной разработки писателя Булгакова, если уж говорить откровенно. И при той системе учета, которая существует в архиве госбезопасности, это досье можно найти в считанные минуты. Другое дело, что его ни при каких обстоятельствах нельзя показать общественности в его подлинном виде - ведь оно сплошь состоит из копий донесений секретных осведомителей, и содержание этих документов в совокупности неизбежно раскроет личность тех, кто "стучал" на писателя. Вот и имитирует российская контрразведка "поиски" того, что в общем-то и искать не надо; выдергивает из дела отдельные материалы, komponуя их специально для общественности в никогда не существовавшие "досье". Но даже те единичные копии якобы обезличенных доносов, которые со страниц таких новоиспеченные досье попадают в прессу, могут обладать огромной взрывоопасной силой. Как вот, например, сообщение, представленное неизвестным осведомителем по поводу направления Булгаковым в марте-апреле 1930 года знаменитого письма Правительству.

В 1995 году вышла прекрасная книга поэта Виталия Шенталинского, составленная на основе полученных из архивов Службы контрразведки материалов в отношении некоторых общественных деятелей (1). Одна из глав в ней посвящена теме, которую можно было бы назвать "Письмо Булгакова: взгляд с Лубянки". Отдавая свою дань восхищения настойчивости В. Шенталинского, все же не могу не отметить, что поэт есть поэт: он в принципе не может быть аналитиком. Как и аналитик - поэтом. Думаю, в отношении этой психологической аксиомы возражений не последует. Вот он пишет: "Краюшкин выдал мне еще одну тайну Лубянки - секретное досье Булгакова, хранившееся там. Открылось, что Органы не только сохраняли компромат не писателя и, надо думать, не из любопытства, а чтобы держать "на крючке" до конца жизни, - но и завели на него специальное досье. Так булгаковская тема, пережив все стадии правления Органов, получила неожиданное продолжение".

Но "Органы" выдали поэту не совсем то досье. Вернее, выдали то, чего в природе никогда не существовало - по крайней мере, в том виде, в каком В. Шенталинский его увидел и описал:

"ВЧК - ГПУ - ОГПУ - НКВД - НКГБ - МГБ - МВД - КГБ"... - сверху на тонкой папке. "Совершенно секретно". И ниже "Дело по Секретному отделу ОГПУ. Письмо драматурга М. Булгакова (автора пьесы "Дни Турбиных"), адресованное Правительству СССР об ограждении его от необоснованных критических нападок печати и о помощи в устройстве на работу".

В иллюстративном разделе книги (между страницами 144 и 145) приведена фотокопия обложки этого так называемого "секретного досье Булгакова", из которой видно, что досье это - чистейшей воды липа. "Дело" не имеет номера, который был бы ему присвоен, будь оно действительно заведено в таком виде в те далекие уже тридцатые годы. Более того, на обложке не проставлен архивный номер (один раз у нижнего обреза, второй - в перевернутом виде у верхнего, как положено проставлять номера при сдаче дел в такие архивы). Это "дело" вообще никогда не было в архиве! Потому что было скомпоновано на "живую нитку" непосредственно перед визитом В. Шенталинского на Лубянку. Приведенный автором книги длинный перечень наименований "Органов" содержит и такие как НКГБ, МГБ, КГБ; таких аббревиатур в тридцатые годы еще не было, они появились уже после смерти Булгакова, и приведенный Шенталинским перечень аббревиатур, пропечатанный типографским способом на типовом титульном листе обложки уже в наше время, отражает историю Органов вплоть до наших дней. То есть, обложка, в которую современные чекисты закатали "куклу" для любознательной общественности - современная; в точно такие же подшивали (по-настоящему) материалы уже на Солженицына, Сахарова, Абрама Терца... Но читаем дальше:

"В папке три документа. Первый - неизвестная ранее, написанная от руки записка самого М.А. Булгакова:

"2 апреля 1930 г.

В Коллегию Объединенного Государственного Политического Управления
Прошу не отказать направить на рассмотрение Правительства СССР мое письмо от 28 марта 1930 г., прилагаемое при этом.

М. Булгаков"...

Второй документ в нем - то самое знаменитое письмо Булгакова правительству, напечатанное на машинке, с его подписью. Содержание этого письма известно, оно уже публиковалось, а перед этим долго хранилось в самиздате... Никто не знал, был ли отослан Булгаковым именно этот текст или какой-то другой. У меня в руках впервые оказался оригинал письма - и теперь, спустя шестьдесят лет после его написания, все сомнения рассеивались.

Но в папке - весна 1930-го. И об отчаянном, вызывающем послании Булгакова еще никому, кроме самого автора и печатавшей письмо Елены Сергеевны Шиловой (через два года она станет его женой), ничего не известно. В тот критический момент крах литературный совпал для него с семейным кризисом, и в жизнь Мастера вошел "тайный друг", Маргарита, которая в отличие от своего отражения в романе, не покинула его, привезла

в его дом на Пироговку свой "Ундервуд" и стала опорой, верным помощником во всех делах".

Вряд ли стоит приводить здесь текст этого письма, он всем известен. Отмечу только два момента, один из которых также общеизвестен, но его следует напомнить: второй раздел письма открывается словами "... Я обнаружил в прессе СССР за десять лет моей литературной работы 301 отзыв обо мне. Из них похвальных было - 3, враждебно-ругательных - 298". Запомним это общеизвестный факт, нам придется к нему возвратиться.

Второй момент носит, скорее, сенсационный характер. В соответствии со всеми жизнеописаниями Булгакова считается, что переломный момент в его судьбе якобы наступил после звонка Сталина 18 апреля 1930 года, что именно Сталин, обеспокоенный самоубийством Маяковского (14 апреля), принял решение о работе Булгакова в МХАТ. Но вот смотрим приведенную в книге фотокопию подлинного письма Булгакова, адресованного в ОГПУ. На нем шеф этого заведения Г. Ягода учинил собственноручную резолюцию: "Надо дать ему возможность работать где он хочет". Но сенсация не только в этом, но и в проставленной самим Ягодой дате - "12.4". То есть, судьбу Булгакова решил не звонок Сталина, а резолюция Ягоды, наложенная на письмо за два дня до смерти Маяковского и почти за неделю до звонка Сталина! Впрочем, из других приведенных в книге материалов, в частности, в отношении Горького, видно, что Ягода фактически единолично распоряжался судьбами писателей; по всей видимости, эта сфера деятельности была для него такой же вотчиной, как и Гулаг.

В. Шенталинский не без основания увязывает появление этой резолюции с третьим находящимся в "досье" документом:

"Вызов был принят... Это был жест на примирение. А вот почему - станет ясно дальше, после прочтения еще одного документа из секретного досье. Третий документ в папке - отзыв-донесение в ОГПУ под названием "Письмо М.А. Булгакова". Даты нет, автор неизвестен, но, судя по тексту, это лицо, близкое к литературным и театральным кругам. Писал ли он свое сочинение по прямому заданию ОГПУ или добровольно, остается только гадать. Видно, однако, что этот человек не был близок самому Булгакову, а пользовался услугами информагентства "Как говорят", то есть пересказывал чужие мнения".

Документ интересен, спору нет. Но самое интересное в нем то (я бы назвал это действительно сенсационным), что его текст практически не добавляет ничего нового к уже имеющейся информации по этому поводу. То есть, собранные скрупулезнейшим образом М.О. Чудаковой и изложенные в "Жизнеописании" материалы полностью перекрывают содержание донесения этого тайного осведомителя ОГПУ. Вместе с тем, трудно согласиться с некоторыми оценками В. Шенталинского. Но об этом - ниже; а пока - сам текст донесения в том виде, как он приведен в его книге:

"Письмо М.А. Булгакова

В литературных и интеллигентских кругах очень много разговоров по поводу письма Булгакова.

Как говорят, дело обстояло следующим образом.

Когда положение Булгакова стало нестерпимым (почему стало нестерпимым, об этом будет сказано ниже), Булгаков в порыве отчаяния написал три письма одинакового содержания, адресованные на имя товарища И.В. Сталина, Ф. Кона (в Главискусство) и в ОГПУ.

В этих письмах со свойственной ему едкостью и ядовитостью Булгаков писал, что он уже работает в советской прессе ряд лет, что он имеет несколько пьес и **около 400 газетных рецензий, из которых 398 ругательных** (выделено мною - А.Б.) и граничащих с травлей и с призывом чуть ли не физического его уничтожения. Эта травля сделала из него какого-то зачумленного, от которого стали бегать не только театры, но и редакторы и даже представители тех учреждений, где он хотел устроиться на службу.

Создалось совершенно нетерпимое положение не только в моральном, но и чисто в материальном отношении, граничащем с нищетой. Булгаков просил или отпустить его с семьей за границу, или дать ему возможность работать. Феликс Кон, получив это письмо, написал резолюцию: "Ввиду недопустимого тона, оставить письмо без рассмотрения".

Проходит несколько дней, в квартире Булгакова раздается телефонный звонок.

- Вы товарищ Булгаков?

- Да.

- С вами будет сейчас говорить товарищ Сталин (!) Булгаков был в полной уверенности, что это мистификация, но стал ждать.

Через 2 - 3 минуты он услышал в телефоне голос:

- Я извиняюсь, товарищ Булгаков, что не мог быстро ответить на ваше письмо, но я очень занят. Ваше письмо меня очень заинтересовало. Мне хотелось бы с вами переговорить лично. Я не знаю, когда это можно сделать, так как, повторяю, я крайне загружен, но я вас извещу, когда смогу принять. Но во всяком случае постараемся для вас что-нибудь сделать.

Булгаков по окончании разговора тотчас же позвонил в Кремль, сказав, что ему сейчас только что звонил кто-то из Кремля, который назвал себя Сталиным.

Булгакову сказали, что это был действительно товарищ Сталин. Булгаков был страшно потрясен.

Через некоторое время, чуть ли не в тот же день, Булгаков получил приглашение от Ф. Кона пожаловать в Главискусство. Ф. Кон встретил Булгакова с чрезвычайной предупредительностью, предложил стул и т.п.

- Что это такое? Что вы задумали, Михаил Афанасьевич, как же все это так может быть, что вы хотите?

- Я бы хотел, чтобы вы меня отпустили за границу.

- Что вы, что вы, Михаил Афанасьевич, об этом и речи быть не может, мы вас так ценим... - и т.п.

- Ну, тогда дайте мне хоть возможность работать, служить, вообще что-нибудь делать.

- Ну а что вы хотите, что вы можете делать?

- Да все что угодно, могу быть конторщиком, писцом, быть режиссером, могу...

- А в каком театре вы хотели бы быть режиссером?

- По правде говоря, лучшим и близким мне театром я считаю Художественный. Вот там бы я с удовольствием.

- Хорошо, мы об этом подумаем.

На этом разговор с Ф. Коном был закончен.

Вскоре Булгаков получил приглашение явиться во МХАТ, где уже был напечатан договор с ним, как с режиссером...

Вот и вся история, как говорят, похожая на красивую легенду, сказку, и которая многим кажется просто невероятной.

Необходимо отметить те разговоры, которые идут про Сталина сейчас в литературных интеллигентских кругах.

Такое впечатление - словно прорвалась плотина, и все вокруг увидели подлинное лицо тов. Сталина.

Ведь не было, кажется, имени, вокруг которого не сплелось больше всего злобы, мнения как о фанатике, который ведет к гибели страну, которого считают виновником всех наших несчастий и т.п., как о каком-то кровожадном существе, сидящем за стенами Кремля.

Сейчас разговор:

- А ведь Сталин действительно крупный человек и, представляете, простой, доступный.

Один из артистов театра Вахтангова... говорил:

- Сталин два раза был на "Зойкиной квартире". Говорил с акцентом:

"Хорошая пьеса. Не понимаю, совсем не понимаю, за что ее то разрешают, то запрещают. Хорошая пьеса. Ничего дурного не вижу".

Рассказывают про встречи с ним, когда он был не то Наркомнацем, не то Наркомом РКИ: совершенно был простой человек, без всякого чванства, говорил со всеми, как с равными. Никогда не было никакой кичливости. А главное, говорят, что Сталин совсем ни при чем в разрухе. Он ведет правильную линию, но кругом него сволочь. Эта сволочь и затравила Булгакова, одного из самых талантливых советских писателей. На травле Булгакова делали карьеру разные литературные негодяи, и теперь Сталин дал им щелчок по носу.

Нужно сказать, что популярность Сталина приняла просто необычайную форму. О нем говорят тепло и любовно, пересказывая на разные лады легендарную историю с письмом Булгакова".

Итак, копия донесения. Явно подготовленная современными чекистами специально для показа В. Шенталинскому: без клички осведомителя (странно: в других приведенных В. Шенталинским случаях кличек сексотов от него не скрывали), без даты, без заверяющей подписи оперативного работника, без обязательного "каблчка" машинистки с отражением количества снятых копий и номеров дел, для приобщения в которые они снимались, без даты снятия копии, номера личного дела осведомителя, и т.п. Понятно, что такие излишне информативные атрибуты любознательной общественности просто не нужны, поэтому для ее потребления и была снята специальная копия. Но вот в чем вопрос: с чего она снята? С той ли копии, которая действительно соответствует подлиннику донесения? Этот вопрос вызывает глубокие сомнения. И вот почему.

Если встать на точку зрения В. Шенталинского, что это - "аутентичная" копия с донесения в том его виде, как оно было представлено осведомителем, то тогда трудно согласиться с его же выводом о том, что это донесение повлияло на решение Г. Ягоды: на заявлении Булгакова шеф ОГПУ наложил свою резолюцию 12 апреля, а донесение, если судить по его содержанию, было написано никак не раньше 21 - 22 апреля. Ведь в нем идет речь о звонке Сталина (18 апреля), затем о визите к Ф. Кону, затем "... вскоре Булгаков получил приглашение явиться во МХАТ", и уже только после этого было написано само донесение. То есть, в том его виде, как оно представлено в "досье", на решение Ягоды оно повлиять никак не могло. И все же я не стал бы отмахиваться с порога предположение В. Шенталинского о том, что именно этот осведомитель непосредственно повлиял на принятие Ягодой решения. Возможны и вполне вероятны два варианта. Первый: Ягода лично, до 12 апреля встречался с осведомителем и удовлетворился его устной информацией. Второй вариант: предъявленная В. Шенталинскому "копия" фактически является компиляцией двух разных сообщений, представленных одним осведомителем; первое из них могло быть подано до 12-го, а второе, завершающее ("реагирование общественности на звонок товарища Сталина") - уже после 20 апреля. Кстати, в пользу второго предположения свидетельствует структура самого материала.

Однако главное не в этом. В. Шенталинский ошибся в другом, более важном: автор донесения был не просто близок к Булгакову; он пользовался не

услугами информагентства "Как говорят", а был одним из немногих читателей его письма правительству! Но давайте по порядку.

Во-первых, "Как говорят" - всего лишь одна из стандартных форм начала произведений подобного жанра (в Органах считается, что использование таких оборотов уводит "постороннего" читателя от личности конкретного информатора; впрочем, этот нехитрый прием все-таки в случае с В. Шенталинским сработал). Во-вторых, если вчитаться в сам документ, то становится очевидным, что:

1. Автором является женщина (возможно, поэтому бдительные чекисты скрыли от общественности псевдоним, который может нести информацию об этом; во всяком случае, не оставляет сомнения, что установочные данные автора этого документа им самим известны);
2. Автор пользовался огромным доверием со стороны чекистов;
3. Автор - не только близкий Булгакову человек, и не только знаком с содержанием его письма правительству; он настолько близок к писателю, настолько живет его интересами, что создается впечатление, что сам Булгаков это сообщение если и не писал лично, то по крайней мере продиктовал таинственному осведомителю некоторые абзацы.

О том, что автор - лицо женского пола, становится ясным при анализе "невероятной" фразы "... он имеет несколько пьес и около 400 газетных рецензий, из которых 398 ругательных...". "Невероятность" этой фразы в том, что это - оборот, типичный именно для женского психологического восприятия чисел; ведь "около 400" - это те же самые 398, и никакой мужчина такого написать просто не может! С другой стороны, поразительная точность в двух последних знаках: именно 98, в точности как в письме самого Булгакова; напомним: "Я обнаружил в прессе СССР за десять лет моей литературной работы 301 отзыв обо мне. Из них похвальных было - 3, враждебно-ругательных - 298". Ясно, что автор читала это письмо, ей врезались в память последние две цифры, а вот с сотнями ее память (вернее, женская психология) справиться не смогла. Ясно также, что такая точная цифра (в двух последних разрядах) в информагентстве "Как говорят" фигурировать просто не может - не тот жанр.

Что же касается личности самого автора, то грех не воспользоваться информацией самого В. Шенталинского: "Об отчаянном, вызывающем послании Булгакова еще никому, кроме самого автора и печатавшей письмо Елены Сергеевны Шиловской (через два года она станет его женой), ничего не известно". Собственно, такой же вывод напрашивается и из поразительного совпадения стиля письма, его структуры с изложением М.О. Чудаковой связанных с этим эпизодом моментов. Такое впечатление, как если бы "Жизнеописание" составлялось ею с учетом текста этого донесения, что, конечно же, не так. Просто Мариэтта Омаровна со свойственной ей скрупулезностью передала стиль изложения своего основного источника информации - Елены Сергеевны.

В "Жизнеописании" отмечается, что Булгаков сам распространял мнение о значительной роли в его жизни телефонного звонка Сталина. Вряд ли

приходится сомневаться в том, что это - не столько стремление выдать желаемое за действительное, сколько попытка довести до правительства информацию о желаемом характере взаимоотношений. То есть, оказать влияние на само правительство, навязать ему желательные правила игры. И, хотя при чтении "Жизнеописания" меня лично никогда не покидало ощущение скептицизма в отношении успеха таких попыток, обстоятельства появления рассматриваемого документа и, главное, его содержание и совершенно необычный для произведений такого жанра стиль свидетельствуют, что попытки Булгакова были не такими уж тщетными. Во всяком случае, они имели довольно основательное оперативное подкрепление. По крайней мере, текст информации в ОГПУ полностью соответствует той линии поведения самого Булгакова, как она описана М.О. Чудаковой.

Какие имеются основания полагать, что Булгаков не только знал о подготовке этого документа (или двух отдельных, принципиального значения это не имеет), но и в какой-то мере принимал участие в его подготовке? Как уже отмечено, автор донесения пользовался очень большим доверием со стороны чекистов. Судя по явно "наступательному" содержанию донесения, по недопустимому для произведений такого жанра стилю, по наличию собственных авторских оценок и явной личной симпатии к Булгакову (что является отступлением от канонов; осведомитель должен сообщать только факты без их интерпретации), с ним непосредственно работал сотрудник госбезопасности очень высокого ранга; рядового работника, возьми он у осведомителя такую насыщенную пафосом информацию, тем более без указания, кто конкретно, когда, при каких обстоятельствах говорил что-то о Сталине, кто при этом присутствовал и как реагировал, ожидали бы крупные неприятности. Оформленную таким образом информацию мог принять только не слишком профессиональный чекист (скажем, аптекарь по профессии), над которым не было начальства, которое могло бы вызвать его "на ковер" и дать соответствующую взбучку. То есть, это мог быть только сам Ягода.

В общем, это его стиль работы. В своей книге В. Шенталинский на основании архивных документов сообщает, что с секретарем Горького П.П. Крючковым Ягода встречался лично, регулярно, собирая через него информацию о посещениях квартиры Горького ближайшим окружением Сталина (из воспоминаний близких Горького известно, что сам Сталин Ягоду не любил). Естественно, так он мог работать далеко не с каждым осведомителем, а только с теми, кто стоял близко к интересующим его высокопоставленным лицам и мог снабжать его интересующей информацией. Отвечала ли Елена Сергеевна этим критериям? - Безусловно: как раз именно в рассматриваемый период времени ее квартиру посещала высшая военная верхушка страны, включая Тухачевского.

Мог ли представитель "интеллигентной" профессии провизор Ягода не сознавать, что сообщаемая ему информация о Булгакове явно насыщена личной, чисто женской симпатией к этому писателю? Ягода мог быть кем угодно, но только не простаком. Но что значил для него какой-то Булгаков, тем более в сравнении с фигурой ценнейшего источника информации, принимавшего у себя на квартире высшее военное руководство страны? Нет, ради такой Женщины вовсе не жалко наложить резолюцию: "Надо дать ему работать", тем более что с точки зрения Ягоды эта резолюция значила,

скорее всего нечто другое, что-то типа: "Надо дать ей возможность работать на нас".

Сделка? Ну и что? Просто жизненная ситуация. Здесь важно уяснить, как использовала эту ситуацию Елена Сергеевна. "Когда положение Булгакова стало нестерпимым (почему стало нестерпимым, об этом будет сказано ниже), Булгаков в порыве отчаяния написал три письма... Создалось совершенно нетерпимое положение не только в моральном, но и чисто в материальном отношении, граничащем с нищетой"... "Нестерпимым"; "в порыве отчаяния"; "совершенно нетерпимое положение"... Четкие оценки, поданные в исключительно категоричной форме. Чьи это оценки? Разве только Елены Сергеевны? Это же - оценки самого Булгакова, "чужая речь" без кавычек! Сплошной полифонизм...

Если бы Булгаков проявился только в этом, то вряд ли можно было бы говорить, что он непосредственно повлиял на содержание сообщения. В конце-концов, Елена Сергеевна могла и сама написать такое под впечатлением от общения со своим "тайным другом". Но есть в этом документе такие острые углы, такие чисто психологические ходы, которые Елена Сергеевна вряд ли включила бы в текст по своей собственной инициативе.

Письмо Булгакова правительству получилось резковатым; реакция Ф. Кона не замедлила последовать: "Ввиду недопустимого тона, оставить письмо без рассмотрения". Конечно, такая резолюция не могла не вызвать соответствующей реакции Булгакова, который должен был осознать, что тактически в чем-то переборщил. Переоценил интеллект адресатов. И вот в донесение осведомителя "задним числом" включается корректировка: "... со свойственной ему едкостью и ядовитостью". То есть, письмо получилось таким резким не потому, что Булгаков не любит свое правительство; просто у него, товарищи, натура такая, так что вы уж не обессудьте. Могла ли Елена Сергеевна сама, своим собственным умом додуматься до такого довольно тонкого психологического приема? При ее "Около 400, из которых 398..."? Нет, для такого требуется наличие элементов психологии игрока. Кстати, Булгаков был карточным игроком, причем играл не в "подкидного" и даже не в преферанс, а в винт. А это - не столько карточная игра, сколько психологическая.

Далее: "Вот и вся история, как говорят, похожая на красивую легенду, сказку, и которая многим кажется просто невероятной... Нужно сказать, что популярность Сталина приняла просто необычайную форму. О нем говорят тепло и любовно, пересказывая на разные лады легендарную историю с письмом Булгакова". Ведь это - не что иное как предложение Ягоде (а через него - и самому Сталину) правил игры. Это - то же самое, что делал и сам Булгаков, распространяя в своем окружении именно эту идею. Согласен, что Елена Сергеевна, которой эта же идея была тоже внушена, могла включить эти и другие подобные пассажи без согласования с Булгаковым - все-таки, она была грамотной женщиной. Но есть в ее сообщении момент, настолько острый и рискованный, что никакая женщина, каким бы доверием она ни пользовалась у сильных мира сего, все же не решилась бы включить его в информацию по своей инициативе. Ей не позволил бы это сделать чисто женский здравый смысл (они осторожны, женщины, мудры по своей

природе; у них колоссально развит инстинкт самосохранения; они не склонны играть в рискованные игры - на то и Женщины).

"Ведь не было, кажется, имени, вокруг которого не сплелось больше всего злобы, мнения как о фанатике, который ведет к гибели страну, которого считают виновником всех наших несчастий и т.п., как о каком-то кровожадном существе, сидящем за стенами Кремля".

Тонкий психологический ход. Но слишком рискованный. Трудно представить себе женщину, которая по своей собственной инициативе решилась бы на такое. Думаю, что без личного участия Булгакова здесь не обошлось. Может, сам и не писал. Но, по крайней мере, надиктовал.

Так чьим же агентом тогда являлась Елена Сергеевна? Лубянки? Или все-таки писателя Булгакова с его натурой игрока? Иметь "своего человека", "агента влияния", двойника в недрах спецслужбы противника - высший пилотаж для любой контрразведки. Похоже, таким пилотажем Булгаков овладел неплохо.

Утверждают, что в образе Мастера он отразил некоторые свои личные черты, а в образе Маргариты - черты Елены Сергеевны. Если это действительно так, то тогда стоит вчитать в такие строки из романа "Мастер и Маргарита" (из рассказа мастера Бездомному о своей верной подруге):

"Впрочем, теперь мы больше расставались, чем раньше. Она стала уходить гулять... Она... стала целовать меня и говорить, что ей легче было бы умереть, чем покидать меня в таком состоянии одного, но что ее ждут, что она покоряется необходимости, что придет завтра...".

Если статья на точку зрения комментаторов романа, упорно увязывающих образы этих персонажей с биографическими чертами Булгакова и Елены Сергеевны, то, сказавши "а", надо все-таки доводить дело до логического конца. А он не совсем приятный: Маргарита предала Мастера, покинула его, и после ее ухода к тем, кто ее ждал, к Мастеру "постучали". То есть, с точки зрения биографичности, этот булгаковский пассаж не делает чести Маргарите. Елене Сергеевне, если уж становиться на точку зрения булгаковедов. А с учетом всего изложенного выше, а также того самопожертвования, на которое шла ради Булгакова Елена Сергеевна, игравшая рискованную роль двойного агента, следует признать, что в непростой психологической игре "та" сторона - в лице Генриха Ягоды - к этому агенту все же относилась более уважительно. По крайней мере, не стала обвинять его на страницах романа в своих бедах, а, наоборот, даже скрыла от общественности псевдоним, чтобы ненароком не бросить тень подозрения. Не обессудьте, господа булгаковеды, я следую вашей логике. Вы первыми затянули эту песню, а я всего лишь не выбрасываю из нее слов. И на ваше "а", раз оно так уж вам нравится, извольте получить все остальное.

* * *

Уважаемые российские чекисты! Отдайте общественности все, что написано лично писателями и что томится на полках ваших архивов. Оно - не ваше.

Что же касается копий донесений агентов, даже в препарированном вами виде, то это - слишком острое оружие, которое сработает в первую очередь против вас же самих: после таких "подачек" на вас просто никто никогда не станет работать. И правильно сделает. Ведь это просто случайный парадокс, что приведенное сообщение раскрывает одну из благородных граней характера Елены Сергеевны; теперь этой женщиной невозможно не восхищаться. Взяли бы пример с ваших коллег из ЦРУ и ФБР: вот уж настолько демократичная страна, что даже Конгресс принял закон, в соответствии с которым спецслужбы по требованию граждан обязаны знакомить их с содержанием досье, которые на них ведутся. И посмотрите, как там исполняют этот закон: "ознакомили" Грэма Грина с его "собственным" досье. А там кроме фамилии самого писателя да номера дела все остальное замарано - ради национальной безопасности. Ни дат, ни псевдонимов, ни, естественно, текстов. Словом, читай, мужичина! Так что оставьте сексотам сексотово - они в своих воспоминаниях о Булгакове и о своей выдающейся роли в булгаковедении сами иногда проговариваются, но то - их старческое дело. Главное, чтобы утечка происходила не по вашей вине. Сейчас публикуется столько воспоминаний, дневников, что сопоставить даты и факты и установить авторов публикуемого с вашей подачи "спецэпистолярия" не составляет особого труда.

Только будем ли мы от этого счастливы?..

Примечание 2001 г. Недавно узнал, что в одной из московских газет была опубликована очередная версия (или "извод"?) т.н. "копии" донесения. На этот раз Лубянка приверстала к тексту кусок нового сообщения - видимо, потому, что из его содержания четко усматривается, что сексот явно мужского пола. Видать, опомнились товарищи, решили по-рыцарски защитить светлую память дамы. Только поздно - слово ведь не воробей... К тому же, снова выполнили операцию неквалифицированно: из текста невооруженным глазом видно, что тайным автором приверстанной части является другой родственник Булгакова, работник МХАТ Е. Калужский - муж О.С. Бокшанской, сестры Елены Сергеевны. Впрочем, о связи этой семейки с Органами я писал еще в "Альтернативном прочтении" - см. главу 33 "Рыжая ведьма за пишущей машинкой".

Да, теряет квалификацию контрразведка. Жаль...

Аннотация

1. Виталий Шенталинский. Рабы свободы. М., "Парус", 1995, с. 111-126.

Глава XVII. "Пушкин - не стихи"

*Пушкин - не стихи, считал Булгаков.
Роман "Мастер и Маргарита" - это
его мнение о трех концепциях пушкинистики,
авторы которых - Белинский, Писарев и
Достоевский ("русская душой" Татьяна).*

Альфред Барков

О том, что Пушкин - это вовсе не поэзия, а всего лишь стихи, писал в свое время Д. Писарев. Вынесенное в заголовок мнение Булгакова характеризует его отношение к этому вопросу.

О значении "верной, вечной" в истории пушкиноведения отмечено выше. Эта отсылка к одному из узловых моментов в трактовке "Евгения Онегина" применена Булгаковым при введении в фабулу одной из самых "острых" в этическом отношении тем. Осталось также не замеченным специалистами и то, что другая, не менее важная для постижения смысла всего романа этическая тема - "покая" - также сопровождается цитированием не менее известного пушкинского сочетания. Глава, с которой начинается развязка булгаковского романа, - та самая 30-я, где возлюбленных превращают в вампиров, называется "Пора! Пора!", что является прямым цитированием "Евгения Онегина":

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! - взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.

У Пушкина это сочетание связано с темой освобождения, у Булгакова - тоже, но с противоположным смыслом. Но вот - "19 октября" (1826 г., годовщина открытия лица; "Служенье муз не терпит суеты" - оттуда). Вот как трактуется Пушкиным тема освобождения в концовке этого стихотворения:

Пора, пора! душевных наших мук
Не стоит мир; оставим заблуждения!
Сокроем жизнь под сень уединенья!

Здесь содержание пушкинской строфы очень близко смыкается с темой Булгакова. Но не это главное: словосочетание "Пора, пора!" легко узнаваемо именно как пушкинское и "онегинское"; насыщенность булгаковского романа отсылками к "Онегину" дает основание полагать, что какой-то из этических пластов его романа следует прочитывать в ключе "Евгения Онегина".

Но какова идейная нагрузка романа Пушкина? Увы, с этим вопросом так же не все просто, как и с прочтением романа Булгакова. Такой официоз, как БСЭ, утверждает, причем на уровне классического примера, что трактовки

Белинского и Достоевского, хотя и различаются между собой, все же находятся в пределах авторской акцентуализации, а вот трактовка Д. Писарева - нет. В отношении Писарева спорить не стану, но утверждение об одновременной непротиворечивости трактовок Белинского и Достоевского авторской акцентуализации является логической нелепостью, поскольку эти трактовки - взаимоисключающие. То есть, соответствовать пушкинскому замыслу может либо только одна из них, либо никакая, но случая логического "и - и" здесь быть явно не может.

Ознакомление с работами ведущих пушкиноведов показало, что, хотя их разработки находятся на несравнимо более высоком уровне, чем булгаковедов, все же структура романа "Евгений Онегин" окончательно не определена, чему препятствуют две серьезные методологические ошибки. О первой сказано выше (принятие в качестве аксиомы трактовки по-Достоевскому); вторая - смешение двух понятий: "титульный автор" (Пушкин) и "рассказчик". Внесение соответствующих корректив сразу же дало результат, причем оказалось, что решение это фактически уже содержится в работах некоторых пушкиноведов, которые, правда, его не замечают.

Одним из наиболее болезненных вопросов пушкиноведения является толкование многочисленных противоречий в "Евгении Онегине". Пушкин не только их видел, но даже комментировал по ходу создания романа, как бы призывая читателя обратить на них внимание:

Но их исправить не хочу...

Честно признаюсь, мне совершенно непонятны многочисленные попытки сгладить противоречия, которых в романе действительно достаточно. Для меня является аксиомой, что в произведении такого класса, при такой востребованности со стороны общества, случайных ошибок не может быть в принципе: их действительное наличие свело бы его художественные достоинства к нулю, роман просто рассыпался бы на бессвязные куски и его никто не читал бы. Таким образом, при анализе структуры подобных произведений я исхожу из презумпции (то есть, принимаю постулат с ценностной посылкой), что такие "ошибки" могут являться только частью авторского замысла, художественным приемом; что они каким-то образом должны быть сцеплены со структурой романа; постижение их композиционного значения должно дать ключ к объяснению авторской интенции - ведь недаром же Пушкин заостряет на них наше внимание, причем в такой броской форме.

Поскольку из всех выявленных противоречий наиболее броским является тезис о ее "русской душе", начну с него. Вот как у Пушкина:

Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему) (5, IV)

Как правило, в работах пушкинистов цитируется только первый стих; одними - для доказательства наличия противоречия с "И выражалася с трудом На языке своем родном", другими ("почвенниками") - в качестве аргумента возвышенных качеств героини.

"Цитируется только первый стих" - не совсем точно сказано. Дело в том, что он не цитируется вообще. Потому что процитировать только этот один стих в принципе невозможно: мешает скобка. Оставить ее как она есть - получается нелепость; закрыть скобку после слова "душою" - будут нарушены текстологические принципы, Пушкин закрыл ее не в этом месте; процитировать оба стиха вместе со скобками - смерти подобно, поскольку стих "Сама не зная, почему" разрушает любую заранее заданную версию трактовки образа Татьяны. Поэтому первый стих цитируется в вольном, усеченном изложении: без скобки и без Татьяны; при этом имя героини вводят в текст собственного комментария, а в кавычки берут только два слова: "русская душою". Действительно, при таком цитировании скобку можно просто вывести "за кавычки".

По этой причине в контексте каждого из встречавшихся мне комментариев этой строке фактически придается смысл, как если бы она выглядела вот так:

Татьяна, русская душою

Действительно, психологически запятая воспринималась бы с более комфортным ощущением, чем эти скобки, поскольку ставила бы имя героини и определение к нему в интуитивно ожидаемый нами семантический ряд. Вот в таком виде эта строка действительно давала бы право "почвенникам" использовать ее в своих построениях. Но Пушкин (пока допустим, что именно он) вместо запятой употребил эти скобки, неуместность которых бросается в глаза, но зато которые превращают это не состоявшееся определение в само собой разумеющееся, как бы факультативное дополнение, переводя смысл всего сочетания в совершенно иную плоскость. Скобки, поставленные как бы для напоминания читателю о том, что "русская душою" - всего лишь повторение сказанного до этого, создают ощущение второстепенности значения этого сочетания, которое как бы и поставлено здесь только лишь для того, чтобы сохранить ритм строфы. А ведь до этого было сказано вовсе не это, а прямо противоположное: "И выражалась с трудом На языке своем родном"; интенция автора (вернее - рассказчика романа) придает сочетанию откровенно иронический, если не сказать - сатирический - оттенок.

Конечно, не выявив подлинной интенции рассказчика, об интенции Пушкина на этой стадии разбора вообще говорить не приходится. Тем не менее, "русская душою" (без учета скобок!) - едва ли не единственное, на чем основал свою версию прочтения романа Достоевский. Разумеется, без сопоставления с "изъяснялася с трудом". Возникает вопрос: каким образом Пушкин "дал нам художественные типы красоты русской, вышедшей прямо из духа русского, обретавшейся в народной правде, в почве нашей, и им в ней отысканное"? Какими реалиями романа вообще подтверждается, что генеральская дочь действительно была "русская душою"? И откуда взяться "русской душе", как не из общения с народом? Из французских романов, что ли? Ах, да, - "Девицы, красавицы"... Вот он, народ... Только вот не на девичниках и посиделках, а в саду. И поют не потому, что им весело, а потому что заставили. Что б, негодницы эдакие, ягоды барской не ели... Действительно, народ... "Разгуляйтесь, - поют, - милые"... В пределах

ягодника. Но ягоды есть не смейте! Ведь это же салтыковское "Веселись, мужичина!", только раньше сказанное. И булгаковское хоровое пение, когда всю контору, горланящую "песню веселую", на грузовиках везут в психушку. Сатира, словом. Поданная, действительно, высокохудожественным путем. А вот и реакция Татьяны на "народ": "Они поют, и, с небреженьем, Внимая звонкий голос их..."

"С небрежением"... К "почве нашей"...

Рассматривая вопрос о противоречиях в романе как художественном средстве, А.П. Чудаков приводит цитату из работы акад. А.С. Орлова: "Пушкин, создав в Татьяне идеал русской женщины, приписал ей чуткость к строю русского языка. Это находится в противоречии с утверждением Пушкина, будто письмо Татьяны Онегину, отличающееся неподражаемым русизмом, переведено им с французского". (1)

К сожалению, в этом утверждении содержится целый ряд методологических неточностей. Во-первых, не Пушкиным переведено, а рассказчиком - "его я свято берегу", и русизм этот - не от Татьяны, а все от него, повествователя: он ведь грамотный человек, разве это не видно из всего текста романа, им написанного? И почему - "переведено"? Мы что, имеем дело с документальной публицистикой или все-таки с художественным произведением, где автор ничего не переводит, а просто берет и создает? И почему это "Пушкин - приписал"? Если мы верим в его художественный гений, то следует признать наконец, что он не "приписывает", а создает цельные художественные образы. Ведь "приписывают" комментаторы романов, не авторы. И можно ли вообще так свысока, по-менторски относиться к творению гения? Неужели мы настолько уже постигли все аспекты его творчества, настолько стоим выше него, что можем позволить себе подходить к оценке его творений как к сочинению абитуриента на вступительном экзамене?

Во-вторых: в чем, собственно, здесь противоречие? По фабуле, генеральская дочь пишет по-французски, письмо попадает к рассказчику, тот переводит его на русский, причем на том уровне владения языком, на каком ведет повествование. Так что противоречия в этом нет. Оно есть в другом - в одном месте рассказчик говорит, что письмо хранится лично у него, в другом - что у Онегина. Вот с этого и нужно начинать, потому что это самое главное "противоречие" объясняет все остальные.

Завершая свои построения, А.П. Чудаков дает собственную оценку, с которой вряд ли можно не согласиться, хотя и с некоторыми оговорками: "Да и есть ли Татьяна всего романа? А если нет, то как быть с пленительным образом русской женщины, являвшейся более полутора веков эталоном нравственности, долга, и проч., предметом подражания, объектом размышлений философов и публицистов, великих писателей, нисколько не сомневающихся в завершенности и цельности этого образа?"

Очень правильное завершение - за исключением "полутора веков": ведь эти "полтора века" начались с "нравственного эмбриона" по-Белинскому, а его мнение сбрасывать со счетов никак нельзя. Поэтому об "эталоне" говорить не приходится - нет, с этим образом с самого начала было не все так гладко;

"цельным и завершенным" он стал только в трактовке по-Достоевскому, который доказыванием (или хотя бы обоснованием своей точки зрения) вообще не занимался.

Если бы статья А.П. Чудакова завершилась только этим заключением, оно могло бы явиться отправной точкой для дальнейшего анализа. К сожалению, другой вывод этого автора (о том, что противоречия в романе Пушкина носят тот же характер, что и знаменитые противоречия в романах Бальзака, у которого героини в переделах одной фабулы появляются то как брюнетки, то как блондинки), объясняющий все "противоречия" элементарной небрежностью Пушкина, вообще закрывает тему "противоречий" как художественного средства. Видимо, именно по этой причине разбор противоречия с письмом ("Письмо Татьяны предо мною Его я свято берегу" [6, LXV] и "это письмо, "где сердце говорит", [8, XX] находится у Онегина) сведен к ничему не разъясняющему заключению: "Не надо спрашивать, в чьем портфеле на самом деле находится этот документ: художественный эффект данного места текста требовал, чтобы в первый раз оно было у автора, во второй - у героя". Вопрос о том, в чем заключается "художественный эффект", оставлен без ответа.

Хочется надеяться, что читатели уже очень близко подошли к разгадке пресловутого "противоречия" с письмом. Действительно, в процесс хранения вовлечено две стороны: хранимый предмет и то место, где его хранят, плюс временной фактор. Этот фактор исключается из рассмотрения ввиду наличия слов "Его я свято берегу" (то есть, исключена передача из одних рук в другие, из одного места в другое); поскольку письмо не может находиться в двух местах одновременно, то остается только единственный логически допустимый вариант: речь идет об одном и том же месте.

Хотелось бы, конечно, привести здесь хотя бы часть посвященного противоречиям богатого материала, который оставил нам Ю.М. Лотман. Но из чисто методических соображений заменяю традиционный разбор романа цитированием работы С.Г. Бочарова, одной из лучших за всю историю пушкиноведения (2). По ходу ознакомления с ее содержанием вывод сделает читатель, даже не знакомый с проблемами пушкиноведения, но внимательно ознакомившийся с изложенной выше методикой. Единственное, что потребуется, - не выпускать из виду единственный постулат, в соответствии с которым "Пушкин - не стихи".

Аннотации

1. Чудаков, А.П. Структура персонажа у Пушкина. Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана (отв. ред. А. Мальте, редактор - В. Столович). Тартуский университет, кафедра русской литературы. Тарту, 1992.
2. Бочаров, С.Г. "Форма плана" (некоторые вопросы поэтики Пушкина). "Вопросы литературы", 12-1967.

Глава XVIII. "Но их исправить не хочу"

Рассказчик романа "Евгений Онегин" - сам Евгений Онегин. Как и Пушкин, он использует полифионизм, наличие которого выявили Бахтин и Лотман. Бочаров отметил особую роль, которую играет повествователь.

Альфред Барков

При творческом отношении к языку безголосых, ничьих слов нет.

М.М. Бахтин (1)

Итак, напомним начальные условия исследования:

1. Отказ от идеологизированного, никем не доказанного постулата. Намерения автора станут ясными только тогда, когда будет вскрыта структура романа. Пока же перед нами только текст, и пусть он расскажет о том, действительно ли Пушкин при создании своего романа ставил целью прославление "почвенного" духа, или имел в виду что-то другое.
2. Противоречий в романе нет. Есть художественный прием, смысл которого предстоит уяснить.
3. "Я" романа - не Пушкин, а созданный им образ рассказчика.
4. Образ титульного автора может быть выявлен только в завершающей эстетической форме романа.
5. Задача: выяснить значение противоречий, определить структуру романа, авторский замысел, а затем - подлинное место "Евгения Онегина" в "Мастере и Маргарите".

Приступим к разбору статьи С. Бочарова (2).

"Пушкин вводит [...] игру в роман. Он изображает нам самокритику автора, который почему-то не хочет исправить противоречия своего труда, хотя видит их хорошо. Наивного автора изображает автор отнюдь не наивный и в высшей мере "самосознательный" как художник; и этот автор романа сам таким способом указывает нам противоречия в собственном тексте, обращает наше внимание, почти демонстрирует их. Отказываясь "исправить", он внушает нам взгляд на эти противоречия как на что-то более серьезное и неустранимое, чем только ошибки авторской субъективности. Автор знает, что дело здесь не решить "исправлением недостатков" (с. 116).

Изображаемый в романе "наивный автор" - типичный рассказчик-персонаж мениппеи, с С.Г. Бочаровым следует вполне согласиться. Фактически, в этом

небольшом абзаце уже сформулирована разгадка структуры "Евгения Онегина".

"Онегин противоречит сам себе, и он не только равен себе, но, кажется, не имеет связи между собой" (с. 116). Превосходная посылка для дальнейшей работы; из этой посылки вытекает задача: четко определить позицию, с которой ведется повествование, характер отношения рассказчика к описываемым событиям, и связь должна восстановиться.

"Если исследователи "Онегина" справедливо считают, что "я" романа, "приятель" Онегина - это лицо, не равное автору, образ романа (! - А.Б.), и его не следует смешивать с Пушкиным (! - А.Б.), то, с другой стороны, противоречие именно заключается в том, что этот же "я" отождествлен, совмещен и смешан, представлен как автор романа" (с. 118).

Это - еще одно ценнейшее наблюдение С.Г. Бочарова: фактически, здесь речь идет о рассказчике как самостоятельном персонаже романа. То обстоятельство, что "... этот же "я" отождествлен, совмещен и смешан, представлен как автор романа", вовсе не противоречие, а прямой ответ на поставленные вопросы. Действительно, "я" - это изображенный художественным путем его "подлинный автор" романа.

"Мы видим роман сквозь образ романа" (с. 121)

Все правильно, но согласуем терминологию: мы видим, как Пушкин как бы "цитирует чужой текст" в роли "издателя" этого текста (о чем он, кстати, совершенно недвусмысленно намекает в своем "издательском" предисловии - см. выше о феномене "первичного полифонизма").

"В сплошной действительности, представленной Пушкиным, нам различается не одна, а, пожалуй, несколько неоднородных "действительностей", [...] переходящих одна в другую, парадоксально соотносенных" (с. 122).

Великолепное наблюдение. В принципе, здесь нет ничего парадоксального, иначе и не должно быть - просто мы имеем дело с двумя фабулами романа: в одной рассказчик описывает известные нам события, в другой описываются действия самого рассказчика, создающего это произведение; в этой же фабуле от его же, рассказчика, первого лица приводится масса сведений о нем биографического и психологического плана.

Совершенно очевидно, что рассказчик, явно участвовавший при описываемых им событиях, ведет описание через несколько лет; он приобрел новый жизненный опыт, в его психологии произошли какие-то изменения. Как всякий человек, он психологически не может четко разделить "тогдашнее" видение событий от "нынешнего", они должны смешиваться в его сознании и давать отмеченный эффект. К тому же, рассказчик - участник описываемых событий... Сразу возникает принципиальный вопрос, который требует обязательного разрешения: есть ли он среди изображаемых им персонажей? Если да, то кто это? Это очень важно знать по двум причинам: а) выявится ракурс, с которого описываются события; б) к описанию себя самого он должен относиться по-особому: то ли привирать немного, то ли рисоваться перед нами, то ли проявлять элементы

самоиронии - отмечу, что все эти психологические наслоения, вносящие в такой образ элементы искажения, могут быть им не осознаны, но они обязательно должны быть, такова уж человеческая натура - мы никогда не говорим о себе полной правды, а излагаем собственное представление о себе, даже привираем, не подозревая об этом. Что есть, то есть - законы психологии объективны. Но возвратимся к работе С.Г. Бочарова:

Так люди (первый каюсь я)

От делать нечего друзья.

- заключение из рассказа о том, как сошлись Онегин и Ленский. Все время это сугубо частное "я" меняется с действительностью героев, оказываясь внутри" (с. 123).

Все правильно, здесь явно срабатывают психологические моменты; то, что "сугубо частное "я" меняется с действительностью героев, оказываясь внутри" может свидетельствовать об одно: сам рассказчик во время описываемых им событий был где-то очень близко от них, буквально рядом. Но анализ этого места можно продолжить: здесь снова алогичная пунктуация. Скобки придают второстепенность сочетанию "первый каюсь я"; курсив проставлен рассказчиком (не Пушкиным!), действительно, от "делать нечего". Зато в печатном тексте он рябит, отвлекает внимание! От чего? Да от тех же скобок, читатель их пробегает еще быстрее, не вдумываясь в смысл. Да, плутоват рассказчик, ничего не скажешь... И ведь как изощренно делает... Но зачем отвлекать читателя от собственного покаяния - это что, стыдно разве? Да, но в чем он вообще кается, если какие-то Онегин и Ленский от "делать нечего" стали друзьями? Он-то, сам рассказчик, здесь при чем? В чем его вина, по поводу которой он кается? Ладно, развивать дальше не буду. Добрая половина читателей, наверное, уже обо всем догадалась. Поэтому не будем мешать другой половине сделать свой собственный вывод. Пойдем дальше:

"В строках о "разности" (*между Онегиным и "мной", т.е., рассказчиком - А.Б.*) этот другой уже не рядом со "мной" (*как в строках о покаянии - А.Б.*), но "я" обратился в "другого".

То есть, рассказчик "превратился" в Онегина, о котором там идет речь. Но:

"Повествователь отрицает демонстративно, что изобразил себя в Онегине:

Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом
Как только о себе самом.

То есть, рассказчик, который по всему тексту романа так охотно выдает себя за Пушкина, явно не хочет, чтобы мы ненароком не подумали, что он - сам Онегин. Интересная интенция... Правда, в одном месте он все же пишет о Пушкине в третьем лице - что ж, повествователи "гоголевского типа" всегда в чем-то обязательно проговариваются. Как и этот. И не только в отношении Пушкина. И второе: здесь произведение названо не романом, а "поэмой". То есть, рассказчик романа Пушкина относит свое творение к другому жанру. Как и в любой мениппее, в данном произведении на одном и том же текстовом материале создано два различных произведения, одно из которых - "поэма" рассказчика - является вставной по отношению к роману Пушкина. "Роман в стихах по-разному воспринимается "слишком близко" и "на расстоянии", подобно тому, как смотрится живописное полотно. Необходима дистанция, чтобы мазки превратились в формы, и необходима дистанция, [...] чтобы в полном объеме раскрылся основной в композиции всеобъемлющий образ "я".

Очень правильное суждение о роли рассказчика в формировании композиции; действительно, в мениппеях эта роль - основное композиционное средство. Когда выяснится, кто скрывается за личностью рассказчика (а то, что он пытается увести читателя от этого, уже видно), элементы композиции и "дистанция" станут ясными сразу же с учетом его биографических данных и позиции; а вот над созданными им образами придется дополнительно работать, переосмысливая их содержание с учетом субъективизма и тенденциозности рассказчика, характеризующими его позицию.

В конце своей замечательной во всех отношениях работы, со ссылкой на суждение М.М. Бахтина о том, что роман отличает "особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершенной современностью", С.Г. Бочаров делает очень интересное заключение: "Роман завершен и одновременно не замкнут, открыт".

Нам как раз предстоит выяснить механизм образования этого эффекта - через позицию рассказчика. Вполне может статься, что "оборвано" его повествование, но роман Пушкина окажется завершенным.

Впрочем, что уж там выяснять - к этому месту уже и вторая половина читателей знает - и кем ведется повествование, и за счет чего образуются эффекты дистанции и незамкнутости... Да, читатель, Вы правы: действительно, письмо не может одновременно храниться в двух местах. Действительно, из двух приятелей, подружившихся "от делать нечего", каяться может только один - оставшийся в живых; это не может быть "третий", посторонний, потому что за чужие грехи каяться не принято - своих хватает. И как он ни изворачивается перед нами, как ни уводит в сторону, а природа "гоголевского повествователя" (наверное, теперь уже вернее будет сказать - "пушкинского", ведь Гоголь оказывается вторым по времени создания персонажей этого типа) все равно проявляется: он привирает, но всегда в чем-то проговаривается. А мы принимаем это за "противоречия" самого Пушкина, возводим на него напраслину, пытаемся как-то обелить гения за его "непоследовательность", даже привлекаем к этому цвет волос герцога Бальзака...

Да, зона контакта реализована через рассказчика-героя, повествующего о своем прошлом из текущего "настоящего", в котором сам герой (Онегин) продолжает существовать в образе рассказчика, формируя и свой (рассказчика), и свой же (героя) образ. А эти образы совпадать не могут: ведь прошло несколько лет, он изменился, путешествовал, приобрел новый опыт, возмужал, возникшая вдруг любовь к Татьяне (первая в жизни настоящая!) тоже изменила его психологию, он теперь смотрит на все иначе, и эти все изменения накладывают свой отпечаток на повествование. Отсюда и "разрывы", и "мерцания". И добрая толика "авторской" самоиронии.

Образ Онегина считают не изменяющимся во времени (Лотман, например). Это так, и не так. Образ Онегина-героя, как его описывает Онегин-рассказчик, действительно не изменяется во времени. Образ Онегина-рассказчика - тоже. Но диалектическое взаимодействие этих двух образов - "того" Онегина и "нынешнего", изменившегося, придает результирующему образу колоссальную объемность, которую охватить умом целиком вряд ли кому дано. И не так уж важно знать, что повлияло на эти изменения. Важно то, что мы одновременно видим его до путешествия в роли героя романа, и после - в роли мемуариста, дающего пусть субъективную, но все же оценку и "тому" себе, и тем событиям. И вот для того, чтобы разобраться в этих оценках, отделить правду от лжи, в том числе неосознанной и непреднамеренной, потребуются годы и годы кропотливого анализа многих исследователей. Потому что роман так же неисчерпаем, как и гений его автора.

Т. н. "пушкинские противоречия" высвечивают одну из граней его гениальности. Пушкин изображает не только "чужое" произведение в жанре анонимных мемуаров, не только процесс его создания неким рассказчиком, не только его психологию и противоречивые мотивы поступков, но одновременно с этим имитирует и чисто творческие огрехи мемуариста: нарушение объективации, "выход из образа", авторскую тенденциозность. Вот его мемуарист, заняв позицию "внеаходимости" (термин М.М. Бахтина) по отношению к образу изображаемого им "я", пишет, что письмо находится у Онегина. Вот он, находясь под влиянием своей любви к Татьяне, не в силах отделить свое авторское "я" от образа изображаемого им героя, невольно проговаривается о том, что письмо находится у него, автора этих анонимных мемуаров. Вот, описывая свою злосчастную дружбу с Ленским, он испытывает угрызения совести; эпического, отстраненного изображения у него не получается - ему слишком трудно выйти из образа изображаемого им Онегина, занять позицию "внеаходимости", и он полностью сливается с образом; в результате прорывается чистейшая лирика "(каюсь я)"; перечитывая написанное, он обнаруживает, что проговорился, невольно выдал свою идентичность; начинаются лихорадочные поиски выхода из положения; он не находит ничего лучшего, как взять это место в скобки; видит, что мало; вводит такой же несуразный пунктир, чтобы отвлечь внимание читателя от подлинного смысла того, что взял в скобки; еще мало; он в легкой панике, ищет другие способы сокрытия своей личности; даже вводит целую строфу, содержание которой должно подтвердить, что он - все-таки не Онегин; да, ему стыдно перед читателем за то, что от "делать нечего" убил человека; как "гусар", он никогда в жизни не признается в том, что это его самого отвергла Татьяна, он лучше даст отрубить себе правую руку, чем написать такое; поэтому он идет еще дальше: как всякий мало-

мальски сообразительный аноним, применяет излюбленный всеми авторами такого жанра прием - вводит в текст элементы, которые, по его мнению, бросят тень подозрения на совершенно другого человека, в данном случае на Пушкина; но на анонимов тоже бывает своя проруха, и в достаточно объемном тексте они обязательно допускают срывы - как и этот: в одном месте о Пушкине он все-таки говорит в третьем лице; как всякий не только сообразительный, но еще и грамотный аноним, он начинает имитировать чужой стиль, в том числе и самого Пушкина, даже цитировать его ("Пора, пора!", которое у всех на слуху) - т.е., тенденциозно вводить элементы полифонизма. Но как просто грамотный человек, имеющий определенные задатки, в своем повествовании он использует полифонизм и чисто интуитивно, без всякой тенденциозности; отсюда некоторая художественность созданных им образов.

Гений Пушкина проявляется кроме всего прочего еще и в том, что неединичные факты слияния образа Онегина-мемуариста с создаваемым им образом он действительно "приписал" себе, навлек на себя обвинения со стороны современников и зоилов в том, что роман страдает низкой художественностью; но такая "приписка" не может вызвать ничего, кроме восхищения.

"Все-таки ты смотришь на Онегина не с той точки". Вот ведь каким человеком оказался Александр Сергеевич Пушкин: даже Бестужеву не признался в том, что это - не бездарность, а всего лишь проявление гениальности.

"Ай да Пушкин! Ай да..." - нет, не поднимается рука повторить слова, которые вправе сказать о себе только сам гений.

Аннотации

1. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. М., "Художественная литература, 1986, с. 495.
2. Бочаров, С.Г. "Форма плана" (некоторые вопросы поэтики Пушкина). "Вопросы литературы, 12-1967.

Глава XIX. Пушкин-мистификатор

Как и "Мастер и Маргарита", роман "Евгений Онегин" - мистификация. Пушкин и Булгаков использовали особый элемент композиции: Правдивый Повествователь - такой же скрытый рассказчик, как и Онегин.

Альфред Барков

Данный вопрос рассматриваю лишь в пределах, необходимых для сравнения творческой манеры Булгакова-мистификатора, расправившегося в рамках метасюжета со своими обидчиками из Массолита, с творческой манерой Пушкина-мистификатора, подавшего Булгакову идею на примере собственной расправы со своими зоилами-современниками. Как мы помним, Булгаков поручил эту задачу Правдивому Повествователю, "коровьевские штучки" которого поставили современный Массолит в положение, аналогичное тому, в какое попали в Варьете падкие на наряды дамы.

Знакомясь с работами пушкинистов, можно увидеть, что роман анализируется "от сих и до сих" - от самой первой строки первой главы до последней строки восьмой главы, а т. н. "внетекстовые структуры" рассматриваются как бы факультативно, только с точки зрения их "сопутствующего" значения. Однако оказывается, что роман содержит дополнительный, уникальный по своей структуре и захватывающий сюжет, имеющий самостоятельную художественную ценность. Его уникальность заключается в том, что его фабула описывается исключительно в рамках "внетекстовых", "служебных" элементов. Образованный на этой фабуле сюжет представляет собой хронику драматической борьбы, которая разгорелась на почве противоречивости интенций титульного автора и созданного его воображением художественного средства - рассказчика романа.

Напомню, что одной из основных психологических характеристик такого рассказчика является его стремление затруднить выполнение титульным автором основной задачи - четко и ясно довести до читателя комплекс идей, заложенных в произведение. При этом рассказчик "злоупотребляет" тем, что автор делегировал ему все свои права на ведение повествования (включая и вопросы формирования архитектоники), выдав таким образом карт-бланш на использование любых композиционных приемов. И если автору "не нравятся" некоторые действия рассказчика, ему остается либо примириться с этим, поскольку он сам, добровольно сузив свои собственные права до функций публикатора "чужого" повествования, вмешиваться в содержание просто не может; либо вносить свои коррективы, пользуясь лишь куцыми правами публикатора, то есть, во внетекстовых структурах.

Вспомним, как, демонстративно разрезав роман на две части в самом неподходящем месте, булгаковский Правдивый Повествователь дал сигнал о

том, что принимает участие в формировании композиции, и обратил наше внимание на ключевой этический момент. Таким путем не входящие в текст повествования слова "Часть вторая" были введены в фабулу метасюжета. Рассмотрим обрамление пушкинского романа "внетекстовыми" структурами. В их число входят: название романа, "разъяснение" к нему ("роман в стихах"), эпиграф, посвящение, цифровая разметка строф, авторские примечания, слово "Конец", изъятые из основного текста две главы, а также прозаическое авторское вступление ко второму изданию (первому книжному) с "разъяснением" некоторых моментов.

Борьба двух противоположных (Пушкина и рассказчика) интенций может иметь место только в рамках отдельной фабулы, поскольку элементы этой борьбы не описываются ни фабулой повествования, ни той фабулой, с позиции которой оно ведется.

Первой главе предшествует "посвящение", включенное в роман вне нумерации глав и строф:

Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Хотел бы я тебе представить
Залог достойнее тебя,
Достойнее души прекрасной,
Святой исполненной мечты,
Поэзии живой и ясной,
Высоких дум и простоты;
Но так и быть - рукой пристрастной
Прими собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, легких вдохновений,
Незрелых и увядших лет
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Сразу бросается в глаза двусмысленность выражения "Залог достойнее тебя"; возникает вопрос: кому адресовано это посвящение? Явно же, адресат не только знает писавшего, но и находится с ним в "пристрастных" отношениях. Сравниваем, в предпоследней строфе романа:

Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой вечный идеал [...]

С учетом того, что Онегин как автор мемуаров определился, становится ясным, что "вечный идеал" - Татьяна, а "спутник странный" - преследующая его тень убиенного Ленского. Значит, и любовь, и совесть действительно заговорили в душе Онегина. Теперь становится понятным, что "посвящение" исходит от него же, к титульному автору никакого отношения не имеет, и что вся исповедь адресована Татьяне, а не П.А. Плетневу, ближайшему приятелю Пушкина, ректору Петербургского университета, о чем как об установленном факте пишут комментаторы романа. Выделенные мною слова подтверждают

это, поскольку Пушкин начинал писать роман в 24 года, когда понятие "незрелый" к нему уже было явно неприменимо, а закончил в 29 лет, далеко еще не будучи "увядшим". Если же исходить из личности Онегина как "автора" посвящения (в фабулу он вводится в возрасте 18 лет), то это словосочетание может означать, что уже в преддверии основного текста романа включены моменты, сигнализирующие о наличии как двух временных планов, пересекающихся именно через личность рассказчика, так и его самооценки, преломившиеся в их плоскости. То есть, в тексте посвящения уже содержится объемная самохарактеристика героя, относящаяся как к периоду описываемых им событий, так и к "позднему" Онегину.

Листаем роман еще назад, к эпиграфу на французском языке: "Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, - как следствие чувства превосходства: быть может мнимого. Из частного письма)".

Если только допустить, что рассказчик - не сам Онегин, то эта явно уже пушкинская характеристика так и останется неразрешимой загадкой для пушкинистов грядущих столетий, поскольку это "противоречие" иным способом разрешимо быть не может. Но дело даже не в этом: это - характеристика не Онегина-героя романа, а Онегина-автора мемуаров, поскольку идет речь о его "признании в добрых и дурных поступках". Прямо скажем, характеристика не очень лицеприятна, самому Онегину она бы не понравилась. Не менее интересно и то, что этот эпиграф уже сопровождал публикацию 1825 г. первой (пока единственной на то время!) главы романа, из чего следует два немаловажных вывода:

- 1) общий план всего произведения на момент создания первой главы уже был у Пушкина и отсюда смешение всех литературных стилей, которые ему были до этого в процессе работы не изменялся, что опровергает версию, призванную объяснить наличие противоречий в тексте;
- 2) идея использования такого художественного средства, как "рассказчик-персонаж", возникла у Пушкина не во время "Болдинской осени" 1830 г. в связи с созданием "Повестей Белкина", как это принято считать, а минимум за 7 лет до этого, когда писатель еще только приступал к созданию "Евгения Онегина".

"Как следствие чувства превосходства"... Это ли не характеристика выпада в адрес объекта обожания "Хотел бы я тебе представить Залог достойнее тебя" и одной из граней любви Онегина?

И вот здесь разгорается драматическая "внетекстовая" борьба между рассказчиком и "публикатором". Листаем еще одну страницу назад и читаем ну совсем уже "внетекстовые" слова: Евгений Онегин. Без кавычек, естественно, как во всяком другом романе - название ведь все-таки, титульный лист, кто же станет брать в кавычки название... А теперь - снова листаем страницу назад (то есть, теперь уже вперед)... Что, читатель, еще не заметили? Ну тогда перелистайте снова назад, к названию. Заметили? - Текст эпиграфа является логическим продолжением текста титульного листа, и теперь все вместе читается так: "Евгений Онегин Проникнутый тщеславием,

он обладал сверх того еще особенной гордостью..." (далее по тексту). То есть, название романа в сочетании с эпиграфом и посвящением еще до начала самого повествования уже раскрывает то, что вот уже более 150 лет ищут в тексте романа.

"Все-таки ты смотришь на Онегина не с той точки". Читай, дескать, внимательно с самого начала...

Вон каким остроумным мистификатором оказался Пушкин... Но что же Онегин?

Да Онегин, собственно, как Онегин. Плутуют, это мы уже видели. Но такого плутовства... Если булгаковский Коровьев шутить изволит лишь "от сих и до сих", в пределах собственного повествования, то этот оказался порасторопней: вышел за пределы основного текста и проявил нездоровое любопытство в вотчине титульного автора. Увиденное его явно не удовлетворило - действительно, какому "гусару" понравится такой эпиграф, да еще тот факт, что Пушкин прямо так вот с самого порога раскрывает его, рассказчика, "творческий" секрет?

И вот на "чужой территории" рассказчик злоупотребляет теми прерогативами, которые ему даны по праву "гоголевского повествователя": начинает и здесь мешать титульному автору. Поскольку убрать эпиграф ему не дано (не его "вотчина"), а о названии книги уже и говорить нечего, то он делает то, что ему по силам: берет и разрывает смысловую связку между заголовком и эпиграфом, внедряя по праву "подлинного автора" мемуаров слова: "роман в стихах", хотя в тексте сам же называет свое творение "поэмой".

Позволю себе обратить внимание читателя на появившуюся двусмысленность сочетания "роман в стихах". Воспринимаемое при общепринятом прочтении произведения как "роман, написанный стихами", при осознании наличия "гоголевского повествователя" оно приобретает особый смысл: "роман, упрятанный в стихи", "замаскированный внешней формой поэмы" - с намеком, что читателю еще только предстоит извлечь собственно роман из этой внешней формы, из мемуаров; что романом произведение станет только тогда, когда эти мемуары будут прочитаны сквозь призму интенции рассказчика.

Но это - только первый раунд борьбы. Потому что "публикатору", конечно же, не нравится, что в его и без того урезанных владениях так вольно озорует его "соавтор". Но, с другой стороны, он ничего не может поделать, потому что рассказчик всего лишь реализовал свое священное авторское право: сам пишу, сам и жанр определяю. Чтобы не догадались вообще, что это - мемуары.

Что остается делать "публикатору" с таким упорным рассказчиком? Ведь если по справедливости, то смысловое объединение названия романа с эпиграфом есть проявление его, "издательской", интенции, которая, будучи реализованной вне пределов собственно повествования, сразу же образует дополнительный сюжет, в рамках которого рассказчик действует тоже вполне легитимно и имеет полное право на проявление своей собственной

воли. То есть, предпринимая такой ход с объединением названия романа с эпиграфом, "издатель" сам открыл дорогу для ответных действий своего "противника". Итак: вплоть до первой главы "издательское" поле исчерпано, резервов нет; рассказчику удалось хоть и с трудом, но выстоять первый раунд, хоть как-то замаскировав перед читателем то, что едва не разболтал "публикатор" ("роман требует болтовни", писал как-то Пушкин относительно "Евгения Онегина").

Автор-"Издатель" попадает в затруднительное положение: повествование, по сути, не его, а Онегина, и по правилам игры, установленным самим же автором, он не имеет права изменить в нем ни строчки, ни запятой. Но как "публикатор" он вправе изъять те части текста, которые ему не нравятся. А не нравится ему вся десятая глава, которую Онегин слишком уж насытил сатирической дидактикой, пафос которой направлен против режима. У рассказчика были для этого две веские причины: 1) X глава - то самое единственное место в романе, где о Пушкине говорится в третьем лице (это отмечено Ю.М. Лотманом), и это разоблачает его, Онегина, потуги, выдать себя за титульного автора; 2) он обнаружил, что слишком открыто дал характеристику себе, повествуя такое, например:

Одну Россию в мире видя,
Преследуя свой идеал,
Хромой Тургенев им внимал
И, плети рабства ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

Ясно же, десятая глава, в случае, если раскроется идентичность рассказчика, тоже будет восприниматься не как часть романа Пушкина, а как мемуаров Онегина; читатель сразу же поймет, что он, Онегин, к "почвенничеству" никакого отношения не имеет, что он действительно принимал участие в движении декабристов, но к моменту написания своих "мемуаров" стал с иронией воспринимать их освободительные потуги, и длящийся вот уже полтора столетия спор по этому поводу даже не возникнет. Это противоречит позиции его как рассказчика, и он делает единственно возможное в данной ситуации: путем открытой дидактики низводит художественный уровень всей десятой главы до такого катастрофически низкого уровня, что "публикатору" остается только изъять ее из основного текста во избежании собственной компрометации как поэта. В романе остается девять глав.

Но "издателю" сильно не нравится еще одно место, в восьмой главе, а именно: то самое, где рассказчик слишком уж нагло выдает себя за него самого, Пушкина (сцена в Бахчисарае):

Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум,
Когда безмолвно пред тобою
Зарему я воображал (*ну не плут?! - А.Б.*)
Средь пышных опустевших зал...

Спустя три года, вслед за мною,
Скитаясь в той же стороне,
Онегин вспомнил обо мне.

Внести изменения в "чужой" текст "издатель" не может, и он пользуется своим правом "публикатора", изымая из повествования и эту главу с описанием путешествия Онегина. Формальным поводом, оправдывающим его перед читателем, является, мягко выражаясь, недостаточная художественность этой главы: рассказчик слишком уж увлекся игрой в Пушкина и допустил утрату фабульности; действие фактически не развивается, взаимодействия героя с другими персонажами нет, не показано и развитие его как личности. Фактически, эта глава - только "стихи" и не более того, и автор имеет полное право изъять из романа это не удавшееся рассказчику место. Последняя, девятая глава становится на место восьмой, в повествовании происходит логический разрыв, который вызывает недоумение читающей публики.

Но рассказчику такой ход "публикатора" не нравится: Пушкин изъясил как раз тот кусок текста, где ему, Онегину, удалось очень ловко выдать себя за него, Пушкина. Он хочет, чтобы читатель каким-то образом все же ознакомился с содержанием этой главы, пусть не в первом, журнальном издании, так хоть потом... И он подкладывает под эту акцию "издателя" мину замедленного действия: несмотря на изъятие части текста, сохраняет старую нумерацию строф, кое-где заменяя недостающее многоточием. Эти явно обозначенные провалы не только не заменяют недостающей части фабулы и не дают читателю возможности восполнить в своем сознании следствие такого композиционного разрыва; хуже того: они только привлекают его внимание и возбуждают у него вполне естественный интерес. Критика предъявляет Пушкину серьезные и, согласимся, вполне обоснованные претензии. На что и рассчитывал рассказчик.

Он имеет все основания торжествовать: вон ведь как ловко "подцепил" Пушкина за эпиграф и за изъятие текста! Но ему этого мало. Пользуясь тем, что критика в лице П.А. Катенина вынудила Пушкина опубликовать "Отрывки из путешествия Онегина" с авторским предисловием, что сразу же ввело и обстоятельства публикации, и сам текст предисловия в корпус романа, он вмешивается в текст предисловия и препарирует его до такого вида, что Пушкин выглядит в нем как оправдывающийся перед критикой незадачливый автор, вынужденный восполнять огрехи своего романа таким вот скандально-нехудожественным образом, вне текста своего произведения: "Пропущенные строфы подавали неоднократный повод к порицанию и насмешкам (впрочем, весьма справедливым и остроумным) *[нет, только посмотрите, каков плут этот рассказчик - так унижить титульного автора! - А.Б.]*. Автор чистосердечно признается, что он выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по России [...] П.А. Катенин (коему прекрасный поэтический талант не мешает быть и тонким критиком) *[здесь уже сам Пушкин на высоте своей язвительной иронии - вплоть до "коей" - "коими" - А.Б.]* заметил нам, что сие исключение, может быть и выгодное для читателей, вредит, однако ж, плану целого сочинения [...] - замечание, обличающее опытного художника *[нет, какой все-таки молодец Пушкин! - А.Б.]*. Автор сам чувствовал справедливость одного *[язык, язык-то какой суконно-казенный, ну прямо-таки "коими"*

булгаковского Коровьева; здесь уж явно Онегин разгулялся - и Пушкину отомстил, и критикам потрафил - А.Б.], но решился выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики" [Рассказчик явно перешел все мыслимые границы приличия: до такой степени унизить поэта таким немислимым для настоящего художника признанием может только очень ехидный человек - А.Б.]

Подводя итог этой увлекательной борьбы, следует отметить, что Пушкин начисто "проиграл" ее своему "соавтору". Со сценой в Бахчисарае критика все равно ознакомилась, ее мнение об "авторстве" Пушкина укрепилось окончательно. Откровенные характеристики политических взглядов Онегина прочно выведены за пределы "основного" текста, не оставляя никаких сомнений в том, что это - взгляды самого Пушкина, а не его, Онегина. И вообще, это ведь внетекстовые структуры - даже объединенные под одной обложкой последующих изданий, они надежно отделены от "основного" текста отметкой "Конец" и "Примечаниями", и кто станет придавать им особое значение?.. Неоспоримым свидетельством победы рассказчика является тот факт, что ему все-таки удалось окончательно укрепить мнение публики об авторстве Пушкина.

Можно представить торжество критики, того же Катенина: польщенный смиренным публичным "самоистязанием" самого Пушкина, сермяга, наверное, так и отошел в мир иной с приятным сознанием того, что благодаря пронизательности своей, побудив Пушкина внести коррективы, он оставил нам значительный вклад в отечественную словесность. Он так, наверное, и не понял, что над ним просто крепко поиздевались. (1) И вот все это вошло в корпус "автора-творца" романа, то есть, стало неотъемлемой частью всего произведения, одним из его этических контекстов. И если представить (теперь уже - чисто гипотетически), что рассказчик - не Онегин, и что он не "гоголевского типа", то останется только расценить цитированное "вступление" Пушкина как плевков в собственное лицо. На что он был не способен. А на мистификации он был, оказывается, большой мастер, и Булгакову действительно было у кого учиться.

Можно ли считать, что, поскольку окончательный замысел Пушкина остался непонятым критикой и публикой, его "роману в стихах" не достаёт художественности? Этот риторический вопрос является, по сути ответом на аналогичный в отношении романа Булгакова. Но в ответе содержится еще один вопрос: что есть одиночество гения? Самое страшное одиночество, наверное, это когда человек создал такое произведение, а его никто не понял. И когда весь этот розыгрыш остается для себя одного. И когда критика изгаляется, а автор считает ниже своего достоинства объяснить вне текста, где "наши", а где "чужие". И когда не известно, поймут ли потомки, оценят ли всю неисчерпаемую глубину романа. Хотя здесь, пожалуй, я неправ. Не был бы уверен, что поймут, не создавал бы.

Впрочем, Гоголь, кажется, понял. И просигнализировал об этом в "Мертвых душах" (вне текста, естественно). А разве этого мало? Не снижать же уровень шедевра до уровня толпы? И не следует ли воспринимать определение "Мертвых душ" как "поэмы" в качестве поданного нам сигнала о первом в истории литературы прочтении "Евгения Онегина" в сатирическом ключе? Если Пушкин назвал свою сатиру в стихах "романом", то почему

Гоголю не назвать свою, прозаическую, "поэмой"? Тем более что материал для фабулы рассказчика "Мертвых душ" дал ему Пушкин? Об этом факте все знали, и через сопоставление должны были догадаться о сатирическом родстве двух произведений.

Передо мной факсимиле титула первого издания "поэмы" Гоголя (1848 год); писатель сам изготовил его эскиз, включая и виньетки. Издали бросается в глаза пропечатанное огромными буквами единственное слово: ПОЭМА. Чтобы разглядеть само название "поэмы", приходится всматриваться в текст обложки. То есть, таким графическим средством, выпячивая на первый план это определение, Гоголь явно преследовал определенную художественную цель; фактически, уже с титульного листа он просигнализировал о своем отношении к этому слову как самостоятельной художественной ценности, сцепленной со структурой всего произведения. Что до него сделал Пушкин, сцепив и название, и "разъяснение" ("роман в стихах") с мощным художественным средством: "гоголевским" Повествователем, и это делает его, а не Гоголя, фактическим первооткрывателем этого художественного средства. (2)

Аннотации

1. Примечание 1999 г. Вношу ясность: о истинной роли Катенина я узнал только через месяц после публикации этой книги в сокращенном варианте. Но здесь ничего не меняю: пусть все останется в том виде, каким оно было на момент подписания в печать (июль 1996 г.). Тем более, что, ознакомившись с содержанием "Прогулок с Евгением Онегиным", читатель вряд ли обнаружит серьезную ошибку в этом абзаце - разве только в том, что "сермяга" все понял с самой первой главы, а за несколько дней до своей смерти подло отомстил Пушкину и надежно увел пушкинистов от постижения истинного содержания романа.
2. Примечание 1999 г.: Здесь я тоже оказался не совсем прав: до Пушкина это сделал Шекспир (см. "Прогулки с Евгением Онегиным", а также: "Гамлет": трагедия ошибок или трагическая судьба автора?).

Глава XX.

Снова о методике: некоторые итоги

Структура романа "Евгений Онегин", методика анализа, результат. Устранены противоречия, установлена структура романа, выявлены новые сюжеты и описание судьбы стареющего Онегина.

Альфред Барков

Наверное, некоторым читателям было скучновато читать главы, посвященные сугубо теоретическим вопросам. Но без этого обойтись никак нельзя, если не хочешь остаться в положении не к месту крикнувшего о голом короле мальчика, на которого шикают "серьезные исследователи". Их позицию четко выразил один из булгаковедов, пожуривший "мальчика" за то, что, издавая предыдущую работу, тот осмелился обозначить ее как "альтернативное прочтение", а не как "опыт прочтения". В отличие от других типичных случаев неприятия такого подхода ("Я Вашу книгу пока не читала, но с Вами не согласна"), этот "серьезный исследователь" четко дал понять, что, каким бы ни был результат, провинция все-таки остается "нечитаемой" провинцией, и что преимущество остается за ним - не потому, что его "глубокомысленные рассуждения" (его собственная самооценка) действительно чего-то стоят, но потому, что он пользуется высоким покровительством со стороны значительной по положению персоны.

Вот именно поэтому я вынужден приводить здесь теоретические выкладки, которые должны доказать, что в науке результат определяется все-таки не милостью "спонсоров", какую бы должность в литературоведении они ни занимали. Как можно видеть, теория, разрабатываемая специально для анализа "Мастера и Маргариты", сработала и на "Евгении Онегине", причем позволила в короткий срок внести ясность в некоторые не поддававшиеся до этого объяснению вопросы пушкиноведения. В том, что теория обладает объяснительно-предсказательными свойствами и универсальностью, видно и на примере анализа содержания "Кабалы святош".

О действенности описанной методики. На романе Булгакова подводить итоги не буду - там, надеюсь, и так все ясно. Давайте посмотрим, читатель, как она сработала на "Евгении Онегине". Вот Вы практически самостоятельно сделали вывод о личности рассказчика; то есть, чисто логическим путем решили "невозможную" в филологии задачу, в условиях которой присутствует отчетливо выраженная ценностная составляющая этического характера. И вопрос не столько в самом выводе, сколько в его качестве: требуется установить, насколько соблюдены требования к условиям построения, не содержит ли вывод имманентной противоречивости, обладает ли он фактологической (финитной) структурой, а также более широкими объяснительно-предсказательными свойствами, чем те, которыми обладает существующая версия прочтения романа.

В данном случае силлогическая цепь оказалась до банальности простой; фактически, пришлось выполнить всего две-три простейшие логические операции:

- 1) "свято оберегаемое" письмо не может находиться в разных местах даже в разное время (факт - логика - факт). Здесь имеем наглядный пример того, как, несмотря на свою имманентную относительность, ценностная категория ("свято") приобретает фактологические свойства, не разрушая силлогизма - разумеется, при условии, что мы верим в ценности;
- 2) одно письмо не может одновременно находиться в разных местах (факт);
- 3) рассказчик романа заявляет, что письмо находится у него;
- 4) оказывается, письмо находится у Онегина;
- 5) следовательно, рассказчик и Онегин - одно и то же лицо (чисто формально-логический вывод с фактологической структурой).

Прошу обратить внимание, что из силлогической цепи устранены все составляющие, не обладающие финитной (с завершенным построением) структурой - за исключением единственного допущения с относительной структурой, которое в принципе невозможно доказать рациональным путем, и которое мы приняли поэтому за постулат. Суть этого постулата заключается в том, что у Пушкина не может быть ошибок, что все "противоречия" - используемые им художественные средства. И вот этот постулат и есть то единственное во всей цепи звено, которое представляет собой поле для поиска возможных возражений. Любая попытка опровержения обоснованности этого постулата неизбежно приведет к необходимости оперировать в прямой или скрытой форме тезисом о том, что "ошибки" Пушкина - того же свойства, что меняющийся цвет волос бальзаковских героинь; то есть, что правая рука Пушкина не ведает того, что делает левая.

Приобрел ли данный постулат статус доказанного факта? Он может считаться доказанным лишь в том случае, если сделанный вывод о том, что рассказчик - Онегин, предоставит более широкие, чем другие трактовки, объяснительно-предсказательные возможности и не приведет к новым противоречиям.

Новых противоречий мы пока, кажется, не обнаружили. Наоборот, устранили многие из тех, которые волнуют пушкинистику. Кое-что из непонятого уже объяснили; то есть, объяснительно-предсказательные возможности у теории, основанной на этом постулате, являются действительно более широкими. Нельзя в короткой работе объять необъятное, но давайте все-таки хоть бегло посмотрим, что еще вносит новая теория в наше представление о романе и об образе Онегина в частности.

Во-первых, найдено продолжение романа. Это - сам роман, всем известный текст. Как оказалось, этот текст несет двойную нагрузку, показывая, что было "до" и что стало "после" - ведь все "лирические отступления" Онегина ведутся из того "будущего", которое наступило после отказа Татьяны. Объем произведения как бы удвоился.

Что же произошло "после", то есть, после отказа Татьяны Онегину? Немало. Онегин действительно был членом общества декабристов, но отошел от этого движения ввиду появившихся сомнений относительно возможности достижения поставленной цели (освобождение крестьянства). В Сибирь он не попал, и Татьяна за ним туда не поехала. К моменту завершения Онегиным своих воспоминаний их отношения не претерпели изменений.

Во-вторых, образ Онегина приобрел многомерность, выпуклость, теперь уже действительно обретая все свойства настоящего романного образа. Что мы знали до этого? Изнывающий от скуки дэнди, походя убивший на дуэли друга; отверг любовь Татьяны, потом влюбился. Вот, пожалуй, и все. И любовь эта отображена схематически, декларативными знаками, недостойными пера большого автора. Ведь до Пушкина давно уже был Катулл, изобразивший любовь настоящую, амбивалентную, по-римски классическую ("Распутница, верни стихов тетрадки" - "Любимая, верни стихов тетрадки"); был Шекспир с бескрайним миром противоречивой любви Отелло... А здесь - не то любовь, не очередное порождение скуки - во всяком случае, из самого повествования Онегина извлечь дополнительную информацию невозможно.

Что мы знаем теперь? Тоже немало. Онегин вырос: если раньше, по его собственному признанию, он не мог отличить ямба от хоря, то теперь смотрите, каков молодец - владеет, причем как складно, даже Пушкина так имитирует, что эта имитация принимается за работу самого Пушкина! Декабризм - тоже в плюс; угрызения совести по поводу убийства Ленского - немаловажное приобретение. Что же касается любви к Татьяне, то теперь она стала смотреться как действительно амбивалентное чувство. Степень самоотверженности этой любви определяется хотя бы тем, что все воспоминания Онегина, содержащие большую долю доходящей до самоуничтожения иронии в собственный адрес, и в которых он не хочет ни в коем случае признаться нам, посторонним читателям, адресованы Ей, той единственной, которой по замыслу Онегина будет известна идентичность автора. Теперь возникшее у Онегина настоящее чувство раздирается противоречиями. Он не только влюблен, но как истинный дэнди, для психологии которого характерно высокомерное отношение к женщине, еще и оскорблен ее отказом; он не в состоянии подавить низменный инстинкт мести, и этот инстинкт проявляется во всем - от двусмысленного Посвящения ("Хотел бы я тебе представить Залог достойнее тебя" - похоже, здесь не просто проявление подсознательного, а эпатаж, обернутый в язвительную лесть с одновременным демонстративным переводом смысла в "прямое" значение, о чем свидетельствует лексический повтор: "Достойнее души прекрасной, Святой исполненной мечты, Поэзии живой и ясной, Высоких дум и простоты...") до описания последнего свидания с Татьяной, из которого Белинский правильно почерпнул так много негативизма в образе Татьяны - ведь этот негативизм исходит не от Пушкина, а все от того же Онегина, видящего эту сцену сквозь призму уязвленного самолюбия. И вот именно этот фактор побуждает нас снова возвратиться к "посвящению": теперь уже и слова "Достойнее [...] Святой исполненной мечты" воспринимаются как откровенная ирония - какая уж тут "исполненная мечта", если Татьяна все еще любит, значит, жаждет Онегина, но эта жажда остается неудовлетворенной по ее собственной прихоти? Но есть и другой ракурс, он

появляется с учетом анализа Белинского: ты уязвлена моим отказом, теперь своим уже отказом ты мне отомстила, "исполнив" таким образом "святую" свою мечту... Во всяком случае, текст "мемуаров" в сочетании с данными о психологических особенностях их автора дает основание для любого из таких толкований, и это делает образ Онегина неисчерпаемым в его диалектической противоречивости. Каким, собственно, и должен быть настоящий романский образ.

В-третьих, весь роман в целом оказывается великолепно сработанной пушкинской мистификацией, некоторые ее черты уже отмечены выше. Наличие элементов мистификации отмечал Ю.М. Лотман: "А та, с которой образован Татьяна светлый идеал" - [...] "С которой образован" и пр. - литературная мистификация, призванная обострить у читателя чувство житейской подлинности событий, составляющих содержание романа" (1). Комментируя обстоятельства публикации "Отрывков из Путешествия Онегина" (о предисловии Пушкина), он писал: "Добавляя, что ему пришлось "пожертвовать одною из окончательных строф", он закрепляет в читателе мысль, что текст был написан полностью, вплоть до последнего стиха. Однако как изучение рукописей, так и рассмотрение самих сохранившихся строф не позволяет подтвердить это" (с. 374). По поводу "сожжения" Пушкиным т.н. "X главы": "Мы располагаем не главой, а незначительной ее частью [...] Всего 16 строф, из которых лишь 2 в относительно полном виде [...] Никто из слушавших 10 главу не упоминает в связи с ней об Онегине, Вяземский именует ее "хроникой", т.е. видит в ней исторический обзор [...] Это заставляет предполагать, что только эти строфы и были написаны" (с. 391, 393). Никто не упоминает об Онегине... Действительно, в X главе этой фамилии нет, поскольку ее автор - сам Онегин...

В целом же, сам прием использования повествователя "гоголевского типа" с интенцией, направленной на сокрытие подлинного содержания и жанра произведения, по сути своей является мистификацией.

Само произведение становится подлинным романом только в результате осознания читателем того факта, что все повествование дано в изложении Онегина. Все образы перестают раздваиваться, сами собой отпадают вопросы типа "Да и есть ли Татьяна всего романа?" Следует признать, что уже само наличие таких вопросов свидетельствует о гораздо более низком уровне художественного восприятия всего произведения, чем любого другого сочинения Пушкина. Все эти вполне оправданные заключения о "раздваивании" фактически являются признанием факта низкой художественности. И, что самое главное, эта низкая художественность действительно имеет место, но мы не говорим об этом прямо не потому, что это не так, а потому, что неприлично, поскольку относим эту ущербность на счет Пушкина.

На самом же деле оказывается, что вся эта ущербность сознательно симитирована Пушкиным, что это - высокохудожественное средство, проявление того самого феномена "первичного полифонизма", о котором шла речь выше. Здесь мы имеем дело с огрехами повествования Онегина, причем вызваны они целым рядом причин, начиная с его непрофессионализма и заканчивая сочетанием различных противоречивых намерений. Одной из таких причин является то, что Онегин, фактически создавая произведение в

жанре мемуаров с отчетливо проявляющимся "я" автора, пытается наделить его признаками эпической поэмы, при этом необходимой объективации создаваемых им образов не получается, он не в силах выдержать позицию самоотстраненности от создаваемого им образа самого себя, сбивается на лирику. То, что вышло из-под его пера, едва ли можно признать даже поэмой; стремясь увести читателя подальше от мысли, что тот имеет дело с мемуарами, он присваивает своему творению наименование "роман в стихах", что еще больше усугубляет положение. И вот все эти изображенные Пушкиным характеристики творческой манеры Онегина принимаются нами за огрехи самого автора, во что мы интуитивно не верим и пытаемся найти им оправдание. И, если по большому счету, то все творчество пушкиноведов сводится в той или иной форме к скрытым и, хочется верить, неосознанным попыткам такого оправдания. В котором Пушкин, как теперь можно убедиться, не нуждается.

Вот этот момент, характеризующий объяснительные свойства гипотезы, ставшей в результате доказательства теорией, и подтверждает правомерность принятия сформулированного выше постулата.

Завершим разговор о структуре романа Пушкина кратким резюме. Первый сюжет - это то, что воспринимается нами при самом первом и поверхностном чтении; огрубляя, это - история взаимоотношений Онегина с другими персонажами сказа.

Второй сюжет: рассказчик повествует о событиях, изложенных в первом сюжете. Без внешней композиции эти сюжеты взаимодействовать не могут - у каждого из них своя, автономная структура, представляющая собой образ всего романа. О системе образов первого сюжета мы знаем со школьной скамьи. Во втором сюжете только один образ - рассказчика, создающего роман, остальные персонажи романа в эту систему не входят. Уникальность пушкинского рассказчика, не имеющая аналогии в мировой литературе (по крайней мере, не могу припомнить подобного), заключается в том, что, повествуя сам о себе, он идет на всяческие ухищрения, чтобы скрыть свою идентичность (в чем и преуспевает благодаря таланту Пушкина). *(Примечание 2001 г. Оказалось, что это качество рассказчика - не уникальность. Позже было установлено, что такой же скрывающийся рассказчик действует у Шекспира в "Гамлете", а также в мениппее Л. Стерна, состоящей из двух произведений).*

Взаимодействие между двумя автономными сюжетами порождает метасюжет, который появляется в нашем сознании сразу, как только мы начинаем ощущать присутствие рассказчика как персонажа романа. В сознании сразу же в той или иной форме возникает вопрос о его интенции, то есть, появляется этическая составляющая, без которой формирование образа метасюжета невозможно (как любого образа). Почему именно "метасюжет", а не третий сюжет в общем ряду? И нельзя ли вообще обойтись без этой категории? Отвечаю: потому что те два существуют в том тексте, который написал своим пером Пушкин, они реализованы непосредственно на бумаге в виде знаков, мы видим эти знаки глазами. Метасюжета, изображенного буквами и словами, в романе нет, он образуется в результате выявления нами наличия дополнительного уровня композиции - в форме интенции рассказчика, которую автор изобразил художественными методами.

Постижение метасюжета происходит исключительно на интеллектуальном уровне. Но он преднамеренно создан автором, является неотъемлемой частью его романа, без него автор не мыслит своего детища, он - главная цель создания произведения. То есть, объективно он реален. Более того, такую мениппею в принципе нельзя создать, не представив свою, авторскую позицию внутри этого метасюжета.

Кратко о структуре самого метасюжета "Евгения Онегина". То, что в него вошел образ Пушкина как носителя определенной интенции, ясно. В этическую составляющую этого образа входит и то, каким образом Пушкин исполнил свой замысел (здесь - создание образа рассказчика, наделение его определенной интенцией и психологическими чертами, имитация "противостояния" между собой и рассказчиком, и т.д.). В качестве других персонажей в сферу метасюжета включаются реальные лица - комментаторы романа, начиная с Бестужева, Вяземского и Катенина, включая Белинского, Писарева и Достоевского, вплоть до комментаторов наших дней и грядущих ("автор-творец" романа в развитии).

Можно ли обойтись без введения понятия "метасюжет"? Безусловно - на уровне читателя, публициста и даже самого создателя мениппеи. Читатель воспринимает художественное произведение не аналитически, а на уровне иррационального - точно так же, как многие из нас не знают, что говорят прозой. Точно так же, создавая художественное произведение, автор может не иметь представления о теории литературы вообще - художники интуицией чувствуют, как надо творить. Просто автор входит в образ изображаемого им объекта сатиры и описывает события с позиции этого образа. Действительно, "просто"...

Так зачем тогда вводить это и подобные ему понятия вообще? - Ну, хотя бы затем, чтобы Вы, читатель, смогли сами, получив хотя бы общее представление о внутреннем строении таких произведений, понять содержание романа - то есть, то, что стремился передать нам Пушкин. И еще - чтобы иметь возможность подойти с четко сформулированными критериями к анализу подобных произведений других авторов.

Аннотация

1. Лотман, Ю.М. Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. Л., "Просвещение", 1980, с. 373. Далее ссылки в тексте на страницы даются по этому изданию.

Глава XXI.

"Евгений Онегин", "Мастер и Маргарита" и другие

Взгляды на "почвенничество" и сатира: Пушкин, Гоголь, Достоевский, Сологуб, Куприн, Булгаков - "Евгений Онегин", "Мертвые души", "Бесы", "Мелкий бес", "Звезда Соломона", "Мастер и Маргарита".

Альфред Барков

Для тех, кто внимательно вчитался в содержание предыдущих глав, наверное уже понятно, что структура "Евгения Онегина" имеет много общего со структурой "Мастера и Маргариты", и что фабулу его метасюжета (создание повествователем собственных мемуаров) практически повторяет фабула метасюжета "Черного принца" (сразу возникает вопрос: действительно ли "пушкинская традиция" относится только к русской литературе?) (1).

Видел ли это Булгаков? А как, собственно, иначе? Создавая образ своего Правдивого Повествователя, он не раз побывал внутри него, сам чувствовал себя им. Мог ли он не узнать близнеца в романе Пушкина?

Ответ на очередной вопрос - есть ли этому подтверждение? - тоже не должен вызывать затруднений: Булгаков более чем достаточно насытил свой роман "онегинскими" рефлексиями. Значит, он знал то, чего не знают и современные пушкинисты: что "Евгений Онегин" по сути своей - сатира, что ни о какой "почвеннической" подоплеке в данном случае и речи быть не может, что это - такая же сатира на общество, какой сам Булгаков насытил "Мастера и Маргариту" (о сатирических элементах в "Евгении Онегине" см. работы Ю.М. Лотмана, о иронических - еще и М.М. Бахтина; в "Мастере и Маргарите" - "Альтернативное прочтение" и главу о метасюжете в этой книге).

Понял ли Булгаков, почему Гоголь назвал "Мертвые души" поэмой? Не мог не понять, и не только потому, что воспользовался услугами "гоголевского повествователя"; а еще и потому, что сознательно поместил свой роман в сатирический семантический ряд, в который выстраиваются "Евгений Онегин" - "Мертвые души" - "Мелкий бес" Ф. Сологуба.

"Мелкий бес"... История литературы как-то по касательной обходит это произведение математика, который известен в основном как поэт-символист. И у российской словесности, которая если и не вся тяготеет к "почвенничеству", то уж по крайней мере относится к нему с должным почтением, достаточно мотивов для того, чтобы "не замечать" подоплеки появления "Мелкого беса" - как реакции на "Бесов" Достоевского, на его попытку спасти идею "почвенничества" путем вычленения из российского общества "нечаевщины" и показа ее как некоего инородного, не свойственного нам явления. Нет, - говорит нам математик, - дело вовсе не в

кучке отщепенцев. Вы посмотрите на интеллигенцию и мещанство - да ведь все наше общество насквозь прогнило, вот ведь в чем беда. Дело-то ведь не в самом Передонове, а в тех, кто его окружает, в их восприятии этой личности как чего-то совершенно нормального. Волосы шевелятся от реалистического пессимизма Сологуба - и все потому, что изображенное им, к сожалению, является правдой, и эту правду история наша слишком наглядно подтвердила. 17-й, Гражданская, раскулачивание, искоренение "опиума для народа", "Даешь!", 37-й... Вся история наша - по крайней мере, на протяжении двадцатого столетия - это массовая, поистине всенародная нечаевщина в действии. Куда девалась "почва", когда в городах и весях жгли костры из крестов и икон?

Признать, что Сологуб несколько не ошибся в своем предвидении, наверное, нетрудно. Трудно признать показанные в романе причины этого, поскольку они не воспринимаются комфортно их носителями, то есть, каждым из нас.

Меня не покидает двойственное чувство, возникшее при ознакомлении с в общем-то довольно обстоятельной работой А. Соболева "Мелкий бес": к генезису заглавия" (2). Убедительно показав, что роман Сологуба множеством нитей связан с "Бесами" Достоевского, автор так и не решился сделать окончательный вывод о месте романа как общественного явления. Его вывод сводится к тому, что Сологуб с детства находился под влиянием Достоевского, и что "Мелкий бес" следует рассматривать как чуть ли не подражание ему. Но ведь всякое произведение следует рассматривать в первую очередь в контексте исторического процесса, как реакцию на этот процесс. Без этого вообще невозможно проследить какие-либо генетические связи, потому что в таком случае в качестве аргументов появляются и такие, как сравнение творческой манеры Пушкина с недосмотром Бальзака в отношении цвета волос своих героинь.

Характерно, что, когда после первого издания "Мелкого беса" публика не смогла понять, кто же в романе является Мелким Бесом - Передонов или сопровождающее его бесовское создание "недотыкомка", в предисловии ко второму Сологуб вынужден был четко расставить все точки над *i*: "Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман о Мелком Бесе и жуткой его недотыкомке [...] О вас". Жутко, правда? - ведь задолго до появления Швондера и Шарикова показаны их "почвенные" истоки ("О вас, мои милые современники"... То есть, вы и есть тот самый Мелкий Бес - все вы)... И вот в каком апокалиптическом свете символист завершает свой роман, показывая свое видение развития процесса: "И в разрушении вещей веселился древний демон, дух довременного смешения, дряхлый хаос, между тем как дикие глаза безумного человека отражали ужас, подобный ужасам предсмертных чудовищных мук." И уж совсем символично-"антипочвенно" выглядит то, что всякий раз "недотыкомка" возникает из вихря пыли, то есть, из почвы.

Передо мной - прекрасная книга талантливого исследователя и публициста М.С. Петровского "Городу и миру" (3). Чувствуется традиция Гершензона, умевшего обобщить на первый взгляд незначительные явления до уровня типа. Эта книга читается с большим интересом, на одном дыхании; в данном случае особый интерес представляет один из включенных в нее очерков - "Писатели из Киева: А. Куприн и М. Булгаков", посвященный сравнительному анализу элементов фабулы "Звезды Соломона" ("Каждое желание") с

фабулой "Мастера и Маргариты". На основе выявленного поразительного множества совпадений М.С. Петровский делает обоснованный вывод о присутствии в романе Булгакова восходящих к повести Куприна рефлексий фактологического характера.

Но Булгаков не мог просто "списать" детали фабулы, он должен был преследовать этим какую-то определенную цель.

Такую цель можно определить только лишь сравнив этические контексты, которые за этими фактами кроются; без этого диалогическое взаимодействие между двумя произведениями невозможно (по Бахтину, такое взаимодействие носит объективный, диалектический характер, а для этого необходимо, чтобы взаимодействие происходило на уровне ценностных, этических категорий, поскольку необходимая для возникновения нового образа композиция всегда носит этическую окраску). Выявленные М.С. Петровским рефлексии чрезвычайно интересны, они сигнализируют о наличии каких-то общих этических контекстов.

С точки зрения общепринятой концепции прочтения "Мастера и Маргариты", поиск общих контекстов с повестью Куприна вряд ли перспективен. Видимо, стоит взять за основу изложенную здесь теорию и проверить, имеют ли интересные находки М.С. Петровского логическое продолжение (т.е., в какой форме они могут быть включены в корпус "автора-творца" булгаковского романа, войдя составной частью в метасюжет). Поскольку интенция Булгакова изложена, остается выяснить, почему и зачем была написана "Звезда Соломона", как увязывается интенция Куприна с тем семантическим рядом, в котором находится "Мастер и Маргарита".

... Цвет, мелкий чиновник, недалекий, но благопристойный человек, волею судьбы наделен даром разгадывать сложные головоломки. Этот дар используется бесом для вскрытия важного шифра, обладание которым дает беспредельную власть. По каким-то бесовским правилам, Цвет должен добровольно отдать бесу раскрытый им секрет, иначе тот не сможет им воспользоваться. Пока же неограниченной властью пользуется сам Цвет. В силу своей доброй природы он использует эту власть для добрых дел, но она тяготит его, поскольку побочным эффектом является не только утрата памяти, но и творимое иногда непреднамеренно зло. Цвет добровольно передает бесу бесово и возвращается в свое прежнее состояние мелкого чиновника.

Вот вкратце фабула повести. Если исходить из исторической презумпции, что появление любого литературного произведения является реакцией автора на какое-то явление, то нетрудно увидеть, что "Звезда Соломона" является полемическим ответом на пессимизм Сологуба в отношении "нутра" российского общества. И вот теперь, с учетом выявленного "бесовского" контекста в "Мастере и Маргарите", факт включения Булгаковым в роман "звездно-соломоновских" рефлексий можно рассматривать и как его реакцию на апологетическую направленность повести Куприна. Таким образом, в этический контекст "Мастера и Маргариты" включается и повесть Куприна, а это - объективный процесс.

Факт показа Правдивым Повествователем литературоведческого истэблшмента в том виде, как это он сделал с публикой Варьете, меркнет в свете сатиры в отношении "почвенничества", введенной в метасюжет "Мастера и Маргариты" через содержащееся в романе булгаковское видение "Евгения Онегина".

Содержание интенции Булгакова, проявляющейся в метасюжете его романа, можно определить как стремление показать, что пораженное "квартирным вопросом" советское общество оказалось духовным наследником того общества, каким оно виделось Сологубу, а до него - Пушкину и Гоголю. То есть, "Мастер и Маргарита" продолжает сатирическую традицию Пушкина - Гоголя - Сологуба. Разумеется, обозначенный мною сатирический ряд далеко не полный; я показываю лишь те вехи на пути к "Мастеру и Маргарите", которые представляются мне узловыми; упомяни я здесь о Салтыкове-Щедрине, тут же появится вопрос: а почему забыл и того, и этого, и вон того... Я ведь не составляю антологию русской сатиры. Сологуба поместил в этот ряд потому, что его сатира действительно находится в узле событий - и с точки зрения исторических условий ее появления, и с точки зрения концептуальности. Тем более что она появилась тогда, когда у молодого Булгакова как раз формировалось мировоззрение. Читал - не читал, - какая разница? Главное - поднятый Сологубом вопрос витал в воздухе, был злободневным, все российское общество жило спорами о путях своего развития, и Булгаков не мог не быть знакомым с идеей Сологуба - ведь "автор-творец" "Мелкого беса", влившись в общий культурный фон, видоизменил его. А, может быть, наоборот - культурный фон предопределил создание этого сатирического произведения.

Конечной целью данной работы является не доказать "мое" прочтение "Мастера и Маргариты" и "Евгения Онегина" - это рассматриваю лишь как средство для подтверждения важности вынесенного в эпиграф книги тезиса Бахтина о том, что "эстетика словесного творчества много бы выиграла, если бы более ориентировалась на общую философскую эстетику, чем на квазинаучные генетические обобщения истории литературы". Когда читаю прекрасные работы Лотмана, меня не покидает ощущение досады: такой талант, такой богатый материал, но вот они, две неточности теоретического плана, заблокировавшие решение, на которое он имел все права. Вы, читатель, сами сделали свой вывод на материале С. Бочарова - согласитесь, что у него ответ был уже готов. Почти готов. Главное в том, что ему удалось избавиться от одной из двух общих для всех ошибок, отделив "я" рассказчика от фигуры титульного автора. Вторая в его работах не обозначена, но она присутствовала в его сознании, блокируя последний, решающий шаг. В общем-то, это не его ошибка; это - общепринятый постулат, традиционно подразумеваемый в любом пушкиноведческом исследовании.

Но эта ошибка - самая опасная, она та же, что и в булгаковедении: идеологизация научного исследования через введение в него в качестве аксиомы положений, диктуемых не наукой, а идеологией. И устранить подобного рода ошибки чисто научными методами невозможно, на это уйдет жизнь не одного поколения (если уцелеем). Потому что у нас к таким ошибкам врожденная склонность, такова уж наша психология.

Наше сознание зажато, нас вводит в состояние паники сама мысль о "безыдейности", мы без идеологии даже чихнуть как следует не можем. Как только уходит одна идеологическая концепция, мы тут же начинаем лихорадочно цепляться за другую, неважно какую - лишь бы не ощущать себя сиротами. Если мы подписываем в печать научную монографию, скажем, в конце мая 1991 года, до ГКЧП, то во главу списка литературы обязательно помещаем перечень партийных постановлений, осчастлививших наш литературный процесс, хотя в тексте ни одной ссылки на эти постановления нет. При этом мы можем для верности подтвердить свою преданность партийной идее тем, что пару раз лягнем поповщину, а заодно обвиним во всех наших бедах кадетов: ведь впереди - защита, а секретарь парткома - не последнее лицо в науке. Но зато через полгода, уже после ГКЧП, мы можем смело и вполне свободно застолбить в очередной работе свою лояльность к Его Святейшеству Патриарху: все-таки, танцевать - не целовать... Но без идеологии мы никак не можем, без нее у нас появляется ощущение какой-то ущербности. (Почитать бы очередную такую научную монографию - просто интересно, кто на данном этапе вверх Россию в бездну 17-го? Видимо, все определяют результаты 2-го тура голосования на президентских выборах 3 июля. (4) Победит Ельцин - значит, большевики; если Зюганов, то в виновниках останутся те же кадеты. Вот так и живем - от Политбюро до Политбюро. "Утром в газете - вечером в куплете").

И дело вовсе не в Массолите: там такие же испорченные "квартирным вопросом" люди, как и все мы, читатель. Когда они лаяли, мы ведь тоже трусливо подвывали, в лучшем случае надежно пряча свой кукиш в кармане. По команде голосовали, по команде горячо любили родное Политбюро и гневно осуждали отщепенцев. Так что Массолит - это плоть от плоти нашей. Он - следствие, а не причина. Все мы - жертвы. Не инородцев и не Запада, не Ленина и не Сталина; может быть, даже не Малюты Скуратова; мы жертвы того, чем привыкли гордиться: почвенного духа нашего.

Аннотации

1. Примечание 1999 года: оказалось, что при создании своего вызвавшего споры со стороны критики романа Айрис Мэрдок следовала традиции шекспировской мистификации, о чем неоднократно указано в тексте ее романа. Теперь, когда вскрыта структура нескольких мениппей Шекспира, оказалось, что как Пушкин, так и Мэрдок эту структуру не только разгадали, но и повторили в своих произведениях.
2. Соболев, А. "Мелкий бес": к генезису заглавия. В сборнике: "В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана" (отв. ред. Е. Пермяков). Тартуский университет, кафедра русской литературы. Тарту, 1992.
3. Петровский, М.С. Городу и миру. Киевские очерки. Киев, "Радянський письменник", 1990.
4. Прим. 1999 г. Это писалось в июне 1996 г.

Глава XXII.

"Кабала святош": кто непорядочен - Булгаков или булгаковедение?

Булгаковедение считает, что "Кабала святош" направлена против религии. Структурный анализ свидетельствует, что это - мениппея; ее рассказчик - объект сатиры: Булгаков высмеивает литераторов-безбожников.

Альфред Барков

Да не шокирует моих читателей содержание заголовка этой главы! Действительно, если мы с вами верим, что Булгаков, которого коробило от проводившейся в СССР шумливой антирелигиозной пропаганды, мог, наступив на горло собственной песне, с вдохновением написать и страстно желать постановки такого антирелигиозного лубка, в качестве которого мы воспринимаем его роман "Кабала святош", то давайте честно признаемся самим себе, что мы этого Булгакова все-таки очень сильно не уважаем, раз принимаем в качестве "научно установленного факта" возможность такого ангажированного (не грех будет сказать - "массолитовского") отношения с его стороны к творческому процессу (слава Богу, за годы Советов нас приучили к тому, что всякая, даже самая сумасбродная идеологическая доктрина не может восприниматься иначе как "научно установленный факт", и это - едва ли не единственное, что нашим булгаковедам удалось успешно доказать на практике).

Если Булгаков после всех его возмущенных высказываний в адрес авторов "Безбожника" действительно создал драму, разоблачающую происки Церкви, то зачем мы тогда вообще отмечаем дни рождения этого ренегата - простите, здесь уж не до эвфемизмов, поэтому следует честно определить наше отношение к творчеству писателя тем словом, которого оно (в нашем восприятии) заслуживает на самом деле. Если же мы действительно верим Булгакову-гражданину, то давайте все-таки не поверим ему как "автору" этой гнусной антирелигиозной агитки - как порядочный человек, он просто не мог создать такого произведения. А лучше вчитаемся в текст этой "драмы" и убедимся, что не драма это вовсе, а самый настоящий роман-мениппея. Потому что в нарушение всех драматических канонов в ее корпусе под личиной "ведущего" действует внешний рассказчик-персонаж, "ремарки" которого лирически окрашены и до предела наполнены его собственными оценками; именно этот сукин сын, а никакой не Булгаков, создал эту самую драму, выдавая белое за черное и наоборот...

В этом месте следует сделать небольшое отступление в область теории литературы, без чего никак не обойтись. Как мы знаем, существует три фундаментальных рода литературы - эпос, лирика и драма. Принадлежность к одному из них того или иного художественного произведения определяется позицией рассказчика как композиционным средством: в эпосе - это исключительно объективированное, отстраненное описание событий с внешней по отношению к ним позиции; в лирике, наоборот - предельно

субъективированный показ рассказчиком (лирическим героем) своего собственного, эмоционально окрашенного видения окружающего; в драме внешний рассказчик отсутствует вообще, вся композиция построена исключительно на содержании реплик персонажей и их взаимном расположении в тексте. Как можно убедиться из приведенного выше описания структуры мениппеи, она не принадлежит ни к одному из трех фундаментальных родов литературы; объединяя в себе свойства эпоса, лирики и драмы (в диалогах), она отличается от них многофабульностью и многосюжетностью. Мениппея - самостоятельный род литературы. Мета-род. В данном случае важно одно обстоятельство: в любой драме отсутствует внешний рассказчик как композиционное средство; то есть, повествования как такового нет. Один из тезисов моей версии теории литературы заключается в том, что введение в драму внешнего рассказчика в любом виде (даже скрытом) неизбежно превращает ее в мениппею.

Вношу уточнение: авторские ремарки типа "Входит Гамлет", "Офелия выходит" и т.п. не могут рассматриваться как исходящие от внешнего рассказчика, поскольку они не отражают отношения говорящего к происходящим событиям, не содержат никакой этической оценки, которая превращала бы их в композиционное средство, привносящее в описываемые в драме события новые элементы, влияющие на формирование системы образов. Это - не более чем служебные ремарки для читателя. (1)

Однако если вне текста реплик персонажей драмы проявляется композиционная активность некоего персонажа, который сам непосредственно участия в действии не принимает, но оценки которого влияют на формирование в нашем сознании системы образов, то действия такого персонажа и его позиция не могут не описываться отдельной фабулой, которая не может не входить в корпус произведения. Это - фабула рассказчика, главного героя произведения титульного автора. Эта фабула, выполняя функцию повествования, является основной в любой мениппее; ее появление резко меняют структуру произведения: реплики персонажей драмы превращаются в прямую речь персонажей романа, а весь текст драмы - во ставную новеллу этого романа, в качестве "автора" которой выступает рассказчик. Титульный автор превращается из автора драмы в автора всего романа со всеми его фабулами и сюжетами, которые образуются по описанным выше законам, описывающим внутреннюю структуру мениппеи. В принципе, для образования структуры мениппеи род литературы, к которому принадлежит вставная новелла (эпическая фабула рассказчика), а также ее жанр, могут быть различными. В любом случае это - не более чем фабула, на основе которой образуется ложный сюжет, и внешний рассказчик как раз и занимается тем, что формирует этот ложный сюжет в сознании читателя. В данном случае - это драма, которая носит резко антирелигиозную направленность, что для приспособленцев-литераторов 20-х - 30-х годов было типично. К чести данного рассказчика следует признать, что его коварный замысел ему вполне удался. Ведь до настоящего времени ни у кого ни из литературоведов, ни из искусствоведов даже не возникло никаких сомнений относительно того, что Булгаков как порядочный человек просто не мог пойти на создание таких агиток. То есть, что в "Кабале святош" показано вовсе не то, что принято воспринимать.

Бывают случаи мениппей, в которых рассказчик как конкретный персонаж не обозначен вообще. К таким мениппеям относится и роман А.С. Пушкина, замаскированные под драму "Борис Годунов", в которой даже самую "острую" ремарку рассказчика: "Народ безмолвствует" даже при самом сильном желании трудно принять за лирически окрашенную и содержащую "авторскую" оценку. И все же в этом романе-пародии внешний рассказчик есть, но он введен чисто композиционным путем, не как фигура персонажа, а как обобщенное понятие, воплощение идеи (следует вспомнить, что любой рассказчик - это композиционное средство, носитель этической составляющей образа более высокого уровня, и для выполнения этой функции ему вовсе не обязательно обретать черты конкретного персонажа). В отличие от "Бориса Годунова", в романе Булгакова "Кабала святош" рассказчик обозначен достаточно четко, он "телесен" и "осязаем". Настолько осязаем, что уже при чтении "драмы" с листа, буквально с первой страницы становится совершенно очевидным, что по своей структуре это - вовсе не драма; что драма как таковая выполняет функцию "вставной новеллы", "авторство" которой принадлежит рассказчику.

Вопросы возникают уже с самой первой ремарки Ведущего в Действии первом (с. 280; - ссылки на страницы даются по тексту третьего тома Собрания сочинений в пяти томах - М., "Художественная литература", 1992). "Во второй уборной довольно больших размеров распятие, перед которым горит лампада. В первой уборной ... множество сальных свечей (свету, по-видимому, не пожалели). А во второй уборной на столе только фонарь с цветными стеклами".

Это "служебное" вступление имеет свою четко видимую художественную композицию, не характерную для авторских ремарок в драме. В нем не просто перечисляются аксессуары, но это перечисление окрашено характерной интенцией Ведущего (то есть, его собственной этической позицией), причем это окрашивание имеет форму противопоставления: "А во второй уборной...", "только фонарь...". "Довольно больших размеров распятие" - здесь в самом факте использования понятия "довольно" демонстративно проявляется оценочная, сугубо субъективная позиция Ведущего. То же самое относится к употреблению понятия "множество" применительно к количеству свечей. Эффект введения таких оценок еще более усиливается завершающий лирически окрашенной, то есть, исходящей от Ведущего, оценкой: "(свету, по-видимому, не пожалели)". Это "по-видимому" совсем уж откровенно выводит ремарки из чисто служебной категории, превращая их в повествование, сказ. Все это уже в самом начале превращает текст "драмы" в объект эпического повествования. В этом же "вступительном тексте" используется композиционный прием, не мыслимый в драме, но характерный именно в эпическом описании: вместо того, чтобы дать вначале описание одной уборной, а затем второй, рассказчик ведет параллельно, сравнивая оба описания по контрастирующим характерным признакам: в данном случае подчеркивается аскетизм уборной Лагранжа.

Обратим внимание и запомним: в этом описании распятие - "довольно большое" - с горящей лампадой. Штрих, характеризующий Лагранжа. Если наличие распятия еще можно принять за атрибут, который находится в уборной просто как таковой, никому не мешая, и на который никто не

обращает внимания, то зажженная лампада, в которой поддерживается огонь, свидетельствует о небезразличной позиции Лагранжа к вопросам отправления обрядов. В сочетании с подчеркнутым аскетизмом всей обстановки уборной этого персонажа такое описание, поданное еще до начала действия самой "драмы", то есть, до первых реплик Лагранжа, уже формирует в сознании читателя образ этого персонажа.

Я употребил здесь слово "читателя", а не "зрителя", потому что с учетом эмфатической окраски самого сказа такой образ персонажа может сформироваться в сознании только читателя; сценически такую окраску вряд ли можно передать вообще. То есть, уже с первой страницы текста читателю дают понять, что он имеет дело не с драмой как таковой, а с чем-то, выходящим за ее рамки. То есть, с романом.

Читаем дальше: "На всем решительно, и на вещах, и на людях (кроме Лагранжа), - печать необыкновенного события, тревоги и волнения". Здесь снова элементы композиции, не характерные для драмы: "решительно" - эмфатическая оценка эпического рассказчика, присутствие которого уже довольно ощутимо; "и на вещах, и на людях" - композиционный прием, не характерный для служебных ремарок драмы, он подчеркивается поэтическим построением фразы. Все это придает повествованию ярко выраженную личностную, лирическую окраску и формирует образ рассказчика как самостоятельного персонажа, действующего вне фабулы его собственного сказа. Поскольку такая этическая позиция не вписывается в рамки собственно "драмы", она должна описываться в рамках другой фабулы, с позиции которой ведется повествование. Таким образом, в данном случае перед нами типичная мениппея.

"Лагранж, не занятый в спектакле, сидит в уборной, погруженный в думу". "Не занятый в спектакле" - для авторских ремарок к тексту обычной драмы - многовато, для нее это - ишнее. Зато оно еще более усиливает ощущение присутствия рассказчика. "Погруженный в думу" - это словосочетание, в котором явно присутствует сильно выраженная оценочная составляющая, еще раз подчеркивает особую роль Ведущего как рассказчика романа. "Он в темном плаще. Он молод, красив и важен".

Не слишком ли много характеристик для проходного персонажа? За текст ремарок персонажа вынесено то, что должно быть не рассказано извне, а сыграно им самим, персонажем. Здесь - явное нарушение канонов драмы, все более переводящее ее в другой род литературы. В случае общепринятого прочтения "Кабалы святош", когда все ремарки Ведущего воспринимаются как чисто служебные и исходящие от самого Булгакова, появление этой ремарки должно расцениваться не иначе, как стремление автора скомпенсировать таким нехудожественным методом то, что должно содержаться в репликах самих персонажей и игровых ситуациях. То есть, это - признание автором того, что он не умеет создавать настоящие драмы; не владеет типичными именно для драмы приемами композиции. То есть, это - приговор Булгакову как драматургу.

Но обратим внимание на отношение рассказчика к Лагранжу: "Он молод, красив и важен". Явно бросается в глаза, что когда повествование коснулось Лагранжа, барометр настроения рассказчика резко качнулся в сторону

"теплее": произошел сбой в стиле повествования, оно ведется короткими рубленными фразами, две рядом стоящие фразы начинаются со слова "он". Такая тавтология, стилистический сбой, свидетельствует, что у рассказчика какое-то особое отношение к фигуре Лагранжа; что уже само упоминание о нем вызывает появление каких-то эмоций, влияющих на стиль сказа. Пока в этой поданной как бы совсем беспристрастно характеристике (в особенности с учетом определения "важен") можно усмотреть скрываемое Ведущим негативное отношение к фигуре Лагранжа.

"Фонарь на его лицо бросает таинственный свет".

Явная стилистическая инверсия: не "бросает на его лицо", как должно ставиться дополнение в "беспристрастном" тексте театральной ремарки, а "на его лицо бросает" - элементы поэтичности, выдающие наличие лирической окраски в сказе: рассказчик явно не беспристрастен по отношению к описываемым событиям. "Таинственный"... Четко выраженное субъективное мнение внешнего рассказчика. Такие элементы могут присутствовать в тексте только в рамках отдельной фабулы - фабулы рассказчика. А это само по себе уже превращает произведение в многофабульное и многосюжетное; то есть, в мениппею.

Но вот за посвященным Лагранжу пассажем, где рассказчик проявляет в отношении этого персонажа какие-то собственные чувства, следует описание Бутона; стиль этого места контрастирует со стилем предыдущего пассажа: "В первой уборной Бутон, спиной к нам, припал к щели в занавеске".

Вводное "спиной к нам" четко очерчивает позицию рассказчика - вне повествуемого; то есть, вместе с "нами", с читателями, а не со зрителями (в противном случае было бы "спиной к залу"); рассказчик откровенно подчеркивает свою отстраненность от повествуемого - то есть, занимает позицию эпического рассказчика, переводя все последующее действие пьесы в свое собственное повествование; иначе говоря - ремарки действующих лиц пьесы в диалоги персонажей эпического повествования.

Но читаем дальше: "И даже по спине его видно, что зрелище вызывает в нем чувство жадного любопытства".

Снова эмфатическая инверсия, выдающая "пристрастность" рассказчика к повествуемому: начало фразы "И даже по спине его видно..." лирически окрашено собственной оценкой рассказчика; чисто служебное, "внетекстовое" вступление является частью всего текста произведения, оно слишком информативно для служебных ремарок драмы, слишком окрашено собственной позицией рассказчика. Сам Бутон еще не произнес ни одной реплики, а в сознании читателя уже возник его образ. Что для драмы совсем не характерно.

Но вот рассказчиком вводится новый персонаж: "Рожа Шарлатана торчит в дверях. Шарлатан приложил руку к уху - слушает".

Рассказчик снова выдает свою пристрастную, этически окрашенную позицию: именно "рожа", именно "торчит". И снова смена стиля повествования - в обоих стоящих рядом коротких предложениях

используется слово "Шарлатан", в то время как в гораздо большем по размеру пассаже, посвященном Лагранжу, его имя упоминается только один раз, в трех случаях его заменяет местоимение. Эти два простых предложения контрастируют и с ремаркой, посвященной Бутону - там, несмотря на краткость, художественная структура более сложная.

"Бутон схватывается за какие-то веревки, и звуки исчезают".

Снова характерные для эпического повествования элементы композиции: описывается два внешне не связанных действия, связь между которыми устанавливается чисто композиционным путем на интеллектуальном уровне; то есть, создан еще один набор образов задолго до того, как началось само действие. "Схватывается" - это слово содержит явно видимую эмоциональную окраску; "какие-то" - не типично для авторской ремарки в драме; звуки не просто прекращаются, а именно "исчезают"...

"Шарлатан скромно исчезает".

"Шарлатан", и вдруг - "скромно". Тем более сразу же идет новый смысловой контраст - "исчезает". Очень интересное сочетание всего из трех слов... Рассказчик явно не заботится о сокрытии от читателя собственных чувств - то ли преследует этим какую-то цель, то ли просто не совсем опытный литератор... Хочется надеяться, что употребление мною в данном месте слов "от читателя" уже не вызовет внутреннего протеста: "Шарлатан исчезает" - это сыграть на сцене еще можно, а вот осознание "скромности" исчезновения доступно, пожалуй, только для читателя, но никак не для зрителя...

Итак, читатель, мы прошли только "вступительную", "служебную часть" текста "драмы" - ту самую часть, которая предваряет "основные" реплики действующих лиц. И, хотя до самих реплик мы пока не добрались, уже успели получить массу информации об образах персонажей. Более того, в нашем мозгу уже сформировался образ еще одного персонажа - рассказчика, который успел уже в этой вступительной своей ремарке поведать нам о своей позиции гораздо больше, чем о действующих лицах.

Так кто же главное действующее лицо в этой "драме"? Неужели Мольер? Или Людовик? Или Мадлена? Судя по вступительной ремарке, ни первый, ни второй, ни третья. А сам рассказчик: его образ по крайней мере в этой части романа - да, именно романа, поскольку ремарок-то персонажей драмы мы пока не видели - является центральным. Напомню, что в соответствии с предложенной здесь теорией мениппеи, главным действующим лицом любого произведения этого мета-рода литературы всегда является рассказчик (а не Мольер, не Мастер и даже не Гамлет - как ни прискорбно будет осознать это почитателям творчества Великих. Но на то они и Великие, чтобы диктовать нам свои идеи, а не подчиняться нашим читательским и исследовательским капризам).

И вот уже на этой стадии постижения содержания романа у читателя возникает естественный вопрос относительно личности рассказчика, специфичности его позиции, психологического настроения... Интенции, словом... А также чем эта интенция разнится от интенции Булгакова. И, хотя мы только в самом начале пути, и ответы на эти вопросы должен дать нам

весь текст, уже на этой стадии мы можем облегченно вздохнуть: слава Богу, эту антирелигиозную драму написал не Михаил Афанасьевич Булгаков! А какой-то рассказчик, который к автору романа никакого отношения не имеет. И который, скорее всего, даже антагонист Булгакова...

Вот читатель, какой вывод следует уже с самых первых шагов на стезе структурного анализа. Следует отметить, что не данные истории литературы должны предшествовать анализу (они могут быть по сути своей идеологической доктриной, а в условиях [пост]советского литературоведения они просто не могут не принять вид доктрины); наоборот, только структурный анализ без привлечения идеологизированных постулатов должен выявить то, что стремились передать нам Великие своими гениальными творениями. И никак не иначе. И вот уже данные структурного анализа должны питать новым материалом историю литературы, а не наоборот. Текст, и только Его Величество Текст, если мы хоть капельку уважаем того "кормильца", на светлой памяти которого делаем себе имя и профессорскую карьеру...

Таким образом, дальнейшая работа должна осуществляться в направлении выявления данных, характеризующих рассказчика и его позицию по отношению к описываемым им событиям. Очень важно установить, не является ли рассказчик одним из действующих лиц создаваемой им драмы; как он себя подает и почему; как его взаимоотношения с другими персонажами влияют на его позицию. Как нетрудно будет убедиться, сам рассказчик не очень скрывает свою идентичность с одним из персонажей... Итак, продолжим анализ. Вторая большая ремарка рассказчика (с. 281): "Бутона опускает сначала занавес, отделяющий нас от сцены, а затем громадный главный, отделяющий сцену от зрительного зала".

"Нас" - снова подчеркнутая эпическая отстраненность рассказчика от описываемых событий. Оказывается, между "нами" и сценой - занавес, упоминание о котором превращает нас из соучастников действия в созерцателей того, как это действие создается. Явный намек на условную, чисто композиционную "встроенность" второго плана, на наличие своеобразного "театра в театре" ("романа в романе") - то есть на то, что мы имеем дело не с пьесой Булгакова, а с повествованием рассказчика о том, как он эту пьесу создает.

Еще один немаловажный вывод, вытекающий из содержания этой фразы. Рассказчик явно видит свою позицию не в зрительном зале, а в некоем особом пространстве, которое условно располагается между залом и сценой. То есть, он не зритель; но и не участник действия. Очень красноречивый намек на то, что читатель должен рассматривать события как бы не со стороны; но и не с позиции самого действия; рассказчик приглашает читателя занять его личную позицию, и с учетом этой позиции оценивать то, о чем повествуется во вставной пьесе.

"Видна лишь крайняя золоченая ложа, но она пуста" - снова оценочные элементы, исходящие от рассказчика: "лишь", "но" - явно окрашенные личным восприятием рассказчика элементы, превращающие служебную ремарку в часть художественного текста.

"Чувствуется только таинственная, настораживающая синь чуть затемненного зала".

Это ни сыграть, ни отобразить на сцене невозможно; откровенно метафорические элементы описания в очередной раз превращают "авторскую" ремарку в эпическое повествование, лирически окрашенное видением рассказчика. То есть, этот не-драматический прием заменяет читателю то, что в обычной драме зритель должен прочувствовать из самого действия пьесы, из игры актеров. В этом месте рассказчик еще раз демонстрирует свою особую, неидентичную позицию по отношению к "залу": в сферу действия описываемой им фабулы включено не только то, что изображается на сцене, но и то, что происходит в зале.

"Шарлатанское лицо медленно появляется в дверях".

Здесь рассказчик откровенно выражает свою этическую позицию по отношению к персонажу, подавая ее читателю с явной иронией: не "лицо Шарлатана", а именно "шарлатанское"; читатель вправе ожидать, что такой эпитет с метафорическим оттенком относится именно к самому лицу, а не к персонажу в целом; образовав на основе имени персонажа определение, рассказчик употребил его в контексте, придающем всей фразе иронический оттенок, который подкрепляется словами "медленно появляется", что, конечно же, должно относиться ко всей фигуре персонажа, а не к части его тела.

"Мольер поднимается на сцену так, что мы видим его в профиль".
Снова "мы". Рассказчик настойчиво подчеркивает свою непричастность к событиям, он находится с "нами".

"Он идет кошачьей походкой к рампе, как будто подкрадываясь, сгибает шею, перьями шляпы метет пол".

Вот рассказчик выдал себя: он явно за что-то не любит Мольера: в этом описании он стремится подчеркнуть его унижение перед королем, причем явно смакует этот момент.

С. 281, ремарка по тексту реплики, она вклинивается в него:

"... в жизни он немного заикается, но потом его речь выравнивается".
Именно в этом месте первая часть приведенной фразы переводит "авторскую" ремарку в повествование - в качестве обычного пояснения эпического рассказчика не к тексту, чего мы вправе ожидать в драматическом произведении, а к прямой речи персонажа в эпическом повествовании. В "чистой" драме такая ремарка была бы, скорее, вынесена за пределы ремарки персонажа - например, во вступительную часть. Хотя в "чистой" драме такая ремарка вообще не нужна - эти элементы должны быть включены в текст реплики персонажа.

С. 281, три ремарки рассказчика:

1. "В зале порхнул легкий смешок и пропал".
2. "В зале прошел смех".

3. "В зале грянул аплодисмент".

В отличие от канонов драмы, здесь вместо настоящего времени используется прошедшее, что снова переводит текст в эпическое повествование. Этот эффект усиливается использованием метафоры "порхнул". Все три ремарки поданы в прошедшем времени, то есть, позиция рассказчика удалена от повествуемого не только в пространстве, но и во времени, что характерно именно для эпического повествования. Но дело, скорее, даже не в этом. Эти три достаточно густо поданные ремарки описывают не сценическое действие, а реакцию зала; это - уже второй случай, когда как сценическое действие, так и поведение зрителей являются равноправными объектами повествования. То есть, нам еще раз подчеркивают, что мы читаем не просто драму, а описание того, как ее ставят.

"В зале начинается нечто невообразимое" - снова "не-драматическая ремарка", характерная именно для эпоса. Впрочем, в чисто драматических произведениях такие ремарки немыслимы вообще.

"Бутон и Шарлатан машут шляпами, кричат, но слов их не слышно. В реве прорываются ломаные сигналы гвардейских труб. Лагранж стоит неподвижно у своего огня, сняв шляпу".

Здесь чисто повествовательными приемами, вне реплик самого Лагранжа показано его отношение к атмосфере всеобщей эйфории, которой он не разделяет.

"Голос Людовика (из сини)" - явно поэтический прием, не характерный для сценических ремарок в драме.

"Бутон закрывает и тот занавес, который отделяет сцену от нас (здесь рассказчик уже в четвертый раз дистанцирует себя от происходящего - А.Б.), и она исчезает". ("И она исчезает" для драмы - совершенно лишнее: и так ясно, что раз закрылся занавес, то ничего не видно; здесь главное в эмфатической окраске слова "исчезает").

"Шарлатанское лицо скрывается" (снова: не "лицо Шарлатана"; то есть, здесь в очередной раз имеет место демонстрация этической позиции рассказчика, что для драмы немыслимо).

С. 282: "Лагранж шевельнулся у огня, но опять затих".

Снова - прошедшее время, эмфатические "шевельнулся", "но", "опять"... "Наконец Мольера отрывают с куском Бутонова кафтана. Мольера удаётся повалить в кресло".

Здесь выражения "наконец" и "удается" тоже содержат элементы оценочной позиции рассказчика.

С. 283: "Потрясенный Шарлатан заглядывает в дверь".

Эта ремарка характерна именно для эпического повествования. К тому же, Шарлатан - второстепенный персонаж, но сколько ему уделяется внимания -

причем с такой сильно выраженной эмфатической окраской с вдруг появившимся позитивным оттенком... Уж не сам ли Шарлатан ведет повествование?

"Перед тем, как идти снимать нагар, Бутон вооружается свечными щипцами"; и далее, об Арманде: "Черты ее лица прелестны и напоминают Мадлену. Ей лет семнадцать" (с. 284).

"Вооружаются", "прелестны" - нетипичные для драмы лирически окрашенные ремарки, содержащие оценки рассказчика. Полагаю, продолжать комментировать такие моменты вряд ли стоит - желающие сами обнаружат их в тексте. Но вот ремарку "Напоминают Мадлену" прокомментировать стоит: это - срыв стиля, поскольку черты не могут напоминать человека, а только его черты; уместнее было бы нечто вроде "напоминают черты Мадлены". Значит, действительно пишет не Булгаков, из-под его пера такие срывы сойти не могут. Впрочем, даже в таком виде подобная ремарка в чисто драматическом произведении явно неуместна: поскольку по фабуле Арманда - дочь Мадлены, то любой режиссер и сам должен догадаться, как следует загримировать обеих актрис.

Придется все-таки прокомментировать еще два случая "недраматических" ремарок (с. 286): "Арманда (пройдя)..." (из уборной Лагранжа в уборную Мольера); "Мольер (закрыв за ним двери на ключ)" (за Бутоном). Два деепричастных оборота; в драме принято описывать в ремарках действие только в настоящем времени, без деепричастий. Здесь обращает на себя внимание введение "свежего" чисто "эпического" повествовательного приема - до этого в речи рассказчика деепричастий не было, и повтор употребления этой грамматической формы в пределах одной страницы текста создает впечатление о перемене в психологическом настрое рассказчика. Что бы это значило?.. Уж не это ли: "Подводит ее к распятию"?

Не правда ли, совершенно безобидная ремарка? Никто ничего не заметил? Ведь распятие находится в уборной Лагранжа, а не Мольера! Здесь - противоречие в подаче событий фабулы! Причем подчеркнутое бросающимся в глаза употреблением деепричастия "пройдя", которое отнесено именно к факту "прохода" Арманды из той уборной, где распятие есть, в ту, где его нет...

Всякий разрыв в художественной логике в произведениях великих авторов - типичный признак того, что рассказчик что-то путает; что у него - какая-то особая позиция; что имеем дело с типичной мениппеей...

Психологический момент (с. 287): "Послышался далекий гул рукоплесканий. В двери стучат".

Здесь сознание рассказчика явно раздваивается между двумя временными планами: прошлым, который является объектом описания, и "настоящим", с позиции которого это описание ведется... Такое раздвоение сознания во времени продолжается и дальше: перейдя в "настоящее время", то есть в "драматический" план, на протяжении трех последующих ремарок рассказчик выдерживает его: "Стук повторяется. Стук превращается в

грохот. Мольер целует монеты", но затем снова сбивается на отстраненный эпос: "Вдали полетел победоносный гвардейский марш".

Становится очевидным, что автор пьесы не очень хорошо владеет навыками создания литературных произведений такого рода. Похоже, что "Кабала святош" - вообще первая пьеса, которую он создает. Ясно, что ее пишет не Булгаков, а другой литератор, выступающий в роли рассказчика, при этом сам Булгаков выступает лишь в роли ее издателя. То есть, налицо признаки структуры мениппеи.

Но точно такой же феномен имеет место в "Евгении Онегине", где рассказчик психологически не в состоянии отделить свое "нынешнее" видение событий от того временного плана, который описывает. Типичное нарушение принципа объективации неопытным литератором, который тщится перевести свои мемуары в эпический жанр. Можно ли после сравнения этих двух произведений, в которых используется идентичный прием, характеризующий особенности психологической позиции рассказчика именно мениппеи, сомневаться в том, что Булгаков постиг структуру романа Пушкина?..

Такой психологический феномен может иметь место только в одном случае: если рассказчик описывает и глубоко переживает те события, участником которых он сам являлся. Значит, повествование "Кабалы святош" ведется одним из действующих лиц драмы. Кто это?..

Но тут же оговорюсь: когда имеем дело с мениппеями Великих, никогда нельзя заглатывать первую же подброшенную недобросовестным рассказчиком версию-приманку. Окончательный вывод можно делать только когда полностью вскрыта структура метасюжета (авторская интенция), а там могут быть очень большие неожиданности. Тем более что в данном случае готовый ответ предлагается читателю уже в самом начале пути, когда еще само действие как следует не развернулось. Судя по "Мастеру и Маргарите", а также по мениппеям учителя Булгакова - Пушкина, до такого примитива в своих отношениях с читателями Михаил Афанасьевич не опустился бы. Конечно, подсказанную версию сбрасывать со счетов нельзя, но такие подарки услужливых рассказчиков следует проверять только исходя из реалий текста.

"Буто́н уходит. Мольер переодевается. Мадлена, разгримированная, входит" (с. 288); "Мадлена беретса за сердце, садится. Огни в театре начинают гаснуть" (с. 289); "Мадлена сидит у лампы, думает, бормочет. Сквозь занавес показывается свет фонаря, идет Лагранж" (с. 290).

Здесь и далее в повествовании происходит возврат к драматическим канонам (все глаголы имеют форму настоящего времени). Характерно, что в этом месте в уборной Мольера, кроме распятия, появляется и лампада, хотя оба эти реквизита в самом начале описаны рассказчиком применительно к уборной Лагранжа. Появившееся ранее противоречие подчеркивается. Возникает сомнение: уж не в уборной ли Лагранжа это происходит? Не путает ли рассказчик место действия?.. Видимо, так и есть, поскольку уже в конце, в "авторской" ремарке снова подчеркивается (с. 319): "Так же у распятия горит лампадка и зеленый фонарь у Лагранжа".

Таким образом, Булгаков снова возвращает наше внимание к распятию и лампаде, подчеркивая, что они находятся именно у Лагранжа. Значит, он действительно придает этому обстоятельству какое-то значение. Скорее даже, он еще раз обращает внимание читателя на наличие противоречий в элементах фабулы.

"Лагранж (подходит к тому месту, где сидел вначале, ставит на стол фонарь, освещается зеленым светом, раскрывает книгу, говорит и пишет)" (с. 291). Здесь глаголы действия тоже используются только в настоящем времени, что соответствует драматическому канону; это - как бы подчеркнуто "чисто сценическая" ремарка в пьесе. Казалось бы, это место с точки зрения вопроса о рассказчике не должно вызывать никаких сомнений: по форме эти слова - не рассказчика вовсе, а чисто служебная ремарка; то есть, этот пассаж как бы опровергает версию о том, что служебные, внетекстовые ремарки фактически являются текстом эпического сказа. Но здесь происходит другое: "авторские", как бы чисто служебные ремарки по своей сути сливаются с действиями Лагранжа, в этом месте образ объекта повествования Лагранжа максимально сближается с рассказчиком-персонажем. Этот момент дополнительно подчеркивается важным обстоятельством: Лагранж садится за летопись, содержание которой фактически повторяет фабулу пьесы, это - одно и то же (или, наоборот - содержание пьесы повторяет содержание "Регистра" Лагранжа?) И вот ведь что еще интересно: если до этого места "авторские" ремарки пусть по форме, но все же относились к пьесе рассказчика, то в данном месте они одновременно относятся как к содержанию пьесы, так и к процессу ведения Лагранжем летописания, подчеркивая то обстоятельство, что генезис содержания пьесы и летописи Лагранжа - общий.

Прием не нов, он достаточно "обкатан" задолго до Булгакова: текст "Гамлета" является театрализованным изложением событий, как они видятся одному из их участников; о "Евгении Онегине" повторяться нет смысла; этот же прием, но уже после Булгакова, использует его современник - граф А.Н. Толстой...

Вывод более чем очевиден: рассказчиком в мениппее (автором пьесы "Кабала святош" как вставной новеллы в романе Булгакова) является не кто иной как Лагранж; все высказывания персонажей, все "авторские" ремарки - это текст его "Регистра" - возможно, в переработанном под пьесу виде. Таким образом, все обстоятельства, имеющие отношение к характеристике героев, изложены с точки зрения его собственного, субъективного видения. Отсюда: для выяснения истинного содержания пьесы необходимо учитывать психологические доминанты Лагранжа, то есть, его интенцию.

Вот видите, читатель, каким неопытным мистификатором оказался этот Лагранж: его пьеса еще только в самом начале, а свое "авторство" перед нами, читателями, он уже успел невольно раскрыть. Да, он не внес компрометирующую Мольера запись в своей "Регистр", но зато, хитрец эдакий, высказал все это вслух и до сведения читателей таки довел - видимо, надеясь на то, что мы с вами не пойдем истинной его роли во всей этой истории и даже будем считать его благородным человеком - вон ведь как благородно поступил, не внеся в "Реестр" "острую" запись... Не мытьем, так катаньем... Да, Мольера он действительно за что-то не любит - это видно

уже по тому, как описано его появление, да и всеобщую радость от успеха Мольера Лагранж не разделил... И это ж надо пойти на такую низость: взять непроверенный факт из биографии нелюбимого им человека и преподнести его нам, читателям, причем не без определенной доли кокетства... Вот какими мерзкими типами оказываются некоторые анонимные рассказчики... А мы, не разобравшись в сути, молчаливо прощаем Булгакову его непорядочность...

И ведь какой хитрец, этот Лагранж: явно же неспроста не один раз упомянул с уничижительной позиции Шарлатана, хотя в этой части пьесы тот фактически не действует, и его характеристики для зрителя (читателя), казалось бы, не нужны, поскольку реплики его как персонажа вообще минимальны по объему. Но Лагранж, злоупотребляя своим положением "автора" пьесы, преднамеренно вводит в поле зрения читателя свое уничижительное отношение по отношению у Шарлатану. Страхуется, уводя наше подозрение от себя, как бы невзначай провоцируя у читателя подозрение, что рассказчиком является этот тип - Шарлатан...

Да, рассказчик хитер... Совсем как тот, в "романе в стихах", выдает себя за самого Пушкина...

Вот видите, читатель, как все элементарно просто: не так страшна мениппея, как ее малюют... Только пусть Вас не охватит чувство эйфории: помните, что я писал чуть выше о необходимости добраться до метасюжета, прежде чем поздравлять себя за догадливость? Вот и здесь, буквально тут же (с.291): (Лагранж) "Берет фонарь и уходит, как темный рыцарь".

"Темный рыцарь"... Что-то слишком уж inferнальное наговаривает на себя этот Лагранж... Только что вот кокетничал перед читателем тем, что не привел в "Регистре" компрометирующую Мольера запись, а тут вот такой намек...

Что-то не стыкуется с этим образом. До этого места мы начинаем чувствовать Лагранжа как довольно умного и хитрого рассказчика. И вот здесь он как бы проговаривается, бросая на себя тень как на "темного рыцаря". Это не вяжется с его обликом, который уже успел сложиться у читателя.

Но мы-то уже знаем, что подобные разрывы в психологической прорисовке образов у Великих свидетельствуют только об одном: о наличии более высокого уровня композиции, на котором эти "нестыковки" находят свое объяснение. А новый уровень композиции - не что иное как другой рассказчик. Получается, что рассказчик - вовсе не Лагранж, а некто другой, который подстраивается под Лагранжа и бросает на него тень? Собственно, для этого романа этот прием уже не нов: ведь мы уже установили, что, кем бы ни был этот рассказчик, он бросает в первую очередь тень на Булгакова, которого выдает за автора этого антирелигиозного пасквиля. Что ж, значит, в данном случае Булгакову попался такой же непорядочный рассказчик, как Пушкину - в "Евгении Онегине"...

Да, действительно, сформировавшийся к этому моменту образ того Лагранжа, который так хитро ведет повествование и как будто бы даже пытается отвлекать внимание читателя на личность проходного персонажа -

Шарлатана, начинает вызывать сомнения. Рассказчик допускает оплошность, проявляет собственное негативное отношение к личности Лагранжа. Вот еще один аналогичный момент (с. 307): "Арманда и Лагранж закутываются в черные плащи, садятся на скамью, и тьма их поглощает". Снова черный плащ, причем более того - "тьма поглощает"; нагнетание инфернальности вокруг образа Лагранжа продолжается. И вот буквально через две страницы: "Лагранж (уводит Мадлену во мрак)"; "Лагранж (возвращается в полумраке, как темный рыцарь)" (с. 209); вступление к четвертому действию: "...

Лагранж, в темном плаще, ходит взад и вперед и не то ноет, не то что-то напевает. За ним по стене ходит темная рыцарская тень" (с. 314). Здесь уже сочетание уничижительных моментов в характеристике Лагранжа ("не то ноет") с инфернальными: "в темном плаще", "темная рыцарская тень"... Нет, будь Лагранж действительно рассказчиком, он не стал бы придавать такую инфернальную окраску собственному образу.

То, что в данной пьесе подбор рассказчиком специфической лексики направлен на придание образам определенных персонажей инфернальной окраски, подтверждается аналогичными моментами при описании Шаррона (с. 293): "Шаррон (возник у камина)". "Возник"... И вот снова (с. 308): "Шаррон (превращаясь в дьявола)"; (с. 309): "Арманда входит в исповедальню. Шаррон возникает страшен, в рогатой митре, крестит обратным дьявольским крестом Арманду несколько раз быстро". Здесь уже слово "возникает" прямо увязывается рассказчиком с описанием черт дьявола.

Следует признать, что со стороны рассказчика имеет место явно предвзятое видение образа Шаррона. Причем процитированные моменты входят в противоречие с художественной логикой этого образа - ведь архиепископ на протяжении всего действия ревностно отстаивает интересы Церкви, и именно это является объектом сатиры. Хорошо, допустим, что рассказчик отождествляет ревностное служение делу Церкви с дьявольщиной. Но именно в таком же инфернальном свете в повествовании преподносится читателю и Лагранж, который также оказывается объектом сатиры... К тому же, между образами Лагранжа и архиепископа имеет место и другая параллель: Лагранж - ревностный католик, у него даже в артистической уборной есть распятие, зажжена лампада... Рассказчик ненавидит архиепископа как приверженца религии, Лагранжа - за это же. Он не может простить ему установленного на рабочем месте распятия с горящей лампадой.

Нет, Лагранж не стал бы описывать себя так же, как и объекта своей сатиры Шаррона. Он не может быть рассказчиком, нас просто пытаются ввести в заблуждение.

В пользу этого вывода свидетельствует и бросающееся в глаза дважды повторенное противоречие с местом нахождения распятия и лампы: Лагранж не мог ошибиться, он - хозяин уборной, ему обстановка очень хорошо знакома. Такую ошибку мог допустить рассказчик только из числа посторонних. Или вот такая деталь: "Муаррон: Так. (Пауза.) В высокой мере интересно знать, кто же это будет играть Дон-Жуана? Уж не Лагранж ли? Хо-хо" (с. 300).

Нет, написать такое о своих творческих способностях не только Лагранж, но вообще никакой артист никогда не смог бы...

И вот стилистическая деталь: "Орган загудел мощно", "крестит ... несколько раз быстро". В репликах Лагранжа таких стилистических инверсий нет - он более грамотен, чем рассказчик.

Как довольно слабый литератор, рассказчик непоследователен в своих характеристиках, и они срывают его попытки внушить читателю мысль, что повествование ведется Лагранжем. Вот, например, при описании сцены между Мольером и Одноглазым: "Лагранж вошел в это мгновение, изменился в лице... в ужасе".

Здесь рассказчик просто вышел из образа того Лагранжа, с позиции которого тщится вести свое повествование и на которого пытается клеветать, он не в состоянии выдержать эту линию на протяжении всего повествования; произвольно он все-таки проговаривается, что Лагранж искренне переживает за Мольера.

Но как все-таки нужно ненавидеть Церковь, чтобы так описать Шаррона и Лагранжа! Поистине, "Воинствующий Безбожник" - такой же безграмотный. И все это на фоне едва прикрытого льстивого отношения к монарху, к Верховной Власти. Это вполне соответствует характеру современной Булгакову обстановки в стране - воинствующие безбожники типа Демьяна Бедного не упускали случая засвидетельствовать свою глубокую преданность Вождю... Да, Демьян Бедный на такое был вполне способен, и Булгаков не мог не знать об этом.

В таком случае содержание романа-мениппеи приобретает смысл, прямо противоположный тому, который приписывается ему как драме. Это - вовсе не антиклерикальная пьеса; сатирический пафос Булгакова направлен не против Церкви, а против тех "воинствующих безбожников", которые с нею воюют. Вот это уже вписывается в творческую манеру Булгакова - вспомним, что как раз в это время он создал и первые редакции "Мастера и Маргариты", где в сатирическом ключе показана именно борьба с религией. Итак, вкратце метасюжет романа. Булгаков изобразил высокохудожественными средствами процесс создания антирелигиозной пьесы "Кабала святош" кем-то из воинствующих "братишек". Его сатирическая интенция заключается в показе подлой изощренности, с которой это делают современные ему литераторы. Вот оно, преимущество мениппеи перед эпосом и драмой - минимальными средствами создан емкий сатирический образ "скромного" полуграмотного анонима, который даже не в состоянии как следует технически оформить драму. Анонима из стана "братишек"; из советских мастеров пера, не художников слова.

Он, этот "братишка", ведь ни уха ни рыла не разбирается в вопросах композиции драмы. Вон ведь, не сумев реализовать свой замысел через ремарки действующих лиц, в нарушение всех драматических канонов нагло орудует в "запретной зоне", в служебных ремарках, щедро насыщая их собственными оценками (с. 294): "... Появляется отец Варфоломей. Во-первых, он босой, во-вторых, лохмат, подпоясан веревкой, глаза безумные".

Или вот такое, тоже в служебных ремарках: "Брат Верность - постная физиономия с длинным носом... Из двери выходят двое, еще более неприятного вида..." То есть, рассказчик то ли не знает, что в чисто драматическом произведении такие оценки должны проявляться только через создание драматической ситуации, то ли просто не уверен в своих способностях как драматурга, и вот таким нехудожественным путем пытается компенсировать свои огрехи, впадая в элементарную дидактику. В одном месте рассказчик "Кабалы святош" приводит подлинный текст молитвы на латинском языке. Конечно, такое смотрится как максимальное приближение к обстановке; но рассказчик знает, что для советского читателя латынь - язык более чем иностранный, и внизу страницы дает перевод текста на русский язык. Но, уж если следовать этой логике, то почему бы не привести весь текст драмы на французском - с переводом на русский в примечаниях?.. Или для советского читателя латынь должна выглядеть более "опиумно"?

К тому же, факт перевода части текста драмы внизу страницы вряд ли можно расценить как художественный прием характерный именно для драмы - этот момент просто невозможно реализовать при сценической постановке. То есть, уже сам этот факт свидетельствует о том, что, с позиции Булгакова, "Кабала святош" замышлялась не как драма, а как предназначенный именно для чтения роман. Если же рассматривать этот факт с позиции рассказчика (ведь по фабуле романа, весь текст, включая и перевод - его, а не Булгакова), то нетрудно видеть, что он создает произведение, в котором грубо смешаны копозиционные приемы, характерные для литературных творений таких разных жанров, как драма и эпический роман. Иными словами, по причине своей бездарности "братишка" фактически создал жанровый винегрет.

Да, мерзкий тип, этот рассказчик - выставить в таком неприглядном свете своего "собрата по перу" Лагранжа, в образе которого теперь уже просматриваются черты и самого Булгакова - оклеветанного, затравленного... Вот Ведущий идет даже на самый откровенный подлог, если не сказать - подлость (с. 309): "Шаррон. Я не счел даже нужным, ваше величество, допрашивать актера Лагранжа, чтобы не раздувать это гнусное дело. И следствие я прекратил".

Рассказчик явно же знал, что означала такая "оперативная хитрость" в современной ему советской действительности... Впрочем, любая полиция - любой страны и любой эпохи - всегда выгораживает, выводит из следствия своих сексотов. Чтобы не "засвечивать" и не "компрометировать перед окружением"... И вот здесь "братишка", явно же в расчете на печальный опыт советского зрителя в таких нехитрых вопросах, подставляет в качестве такого сексота Лагранжа. И того, кого он подразумевает в образе Лагранжа... Да, молодец Михаил Афанасьевич - круто подает себя в качестве объекта сатиры своего рассказчика. Опять же, пушкинская школа: уж какой только клеветы в свой адрес не позволял Александр Сергеевич своему непорядочному рассказчику... Добровольно передавая ему свое перо, и гробокопателем становился, и подлым Тартюфом по отношению к своим близким друзьям-романтикам - например, к Баратынскому... Но там, правда, жизненный прототип рассказчика сам не упустил случая вывести Пушкина,

скажем, в образе кастрата-инородца, причем даже имел наглость направлять рукописи Пушкину: опубликуй, милый...

Знал ли об этом Булгаков? Честные пушкинисты не могли не знать; да и Вересаев, с которым Булгаков был близок, знал и творчество Пушкина, и его биографию...

"Лягнуть" себя пером рассказчика собственной мениппеи - это же так по-пушкински... Да и по-шекспировски тоже...

Аннотация

1. Уточнение 1999 г.: оказалось, что еще Шекспир использовал "служебные ремарки" в качестве внешнего композиционного средства. На основе текстов современных изданий это выявить невозможно, поскольку за 400 лет текстологами были внесены искажения как раз в эти моменты.

Глава XXIII.

М.А. Булгаков и А.Н. Толстой: творческий диалог в развитии пушкинского жанрового многообразия мениппеи

*Булгаков в романе "Мастер и Маргарита",
Алексей Толстой - в романе "Золотой ключик"
сатирически изобразили МХАТ. Объекты их
сатиры: Горький (Мастер, Буратино)
и Андреева (Маргарита, Мальвина).*

Альфред Барков

В 1936 году в работе над романом "Мастер и Маргарита" произошел перелом: в поисках новых решений своего сатирического замысла Булгаков отставил наработанные к тому времени редакции и занялся "Театральным романом", а в 1937 году приступил к созданию новой версии трактовки образов героев, придав им те черты, которые вошли уже в окончательный текст. В чертах Мастера появилась такая характерная примета, как острый нос; образ шлюхи Низы из ершалаимской части стал тропом, раскрывающим содержание образа Маргариты - убедительные доказательства этого получены недавно Л.М. Яновской (1), которая, взяв за основу тезис О. Кушлиной и Ю. Смирнова о наличии параллели в описании встречи Иуды с Низой с описанием встречи блудницы с юношей в Седьмой притче Соломона ("Дом ее - пути в преисподнюю", "Женщина с коварным сердцем" и т.п.), нашла кардинально новый момент: отчетливую параллель этого места с "московскими" главами. Вот слова блудницы в Ветхом Завете: "... Вышла навстречу тебе, чтобы отыскать тебя, и - нашла тебя". "Вспомните, - пишет Л.М. Яновская, - то же говорит Маргарита! "Так вот, она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что, если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста". Сравните, - продолжает Л.М. Яновская, - те же глаголы действия: "вышла".. "нашла - нашел". Более того, анализируя динамику работы над текстом романа, Л.М. Яновская убедительно доказала, что Булгаков ввел эти параллели одновременно в обе уже написанные ранее сцены.

Представляется, что событием, вызвавшим перелом в работе Булгакова над романом, явилась публикация в 1936 году в газете "Пионерская правда" детской сказки.

Эту сказку-мениппею, тоже замышлявшуюся как своеобразное духовное завещание, как "закатный роман", начал создавать в 1935 году сразу же после получения инфаркта тот, кого стало принятым считать графом-ренегатом, эдаким официальным рупором социалистической системы, занимавшим руководящие посты в писательской среде - А.Н. Толстой. Булгаков увидел, что в "Золотом ключике" весьма элегантно решена та самая задача, над которой сам он работал с 1928 года.

Анализ структуры "Золотого ключика" осуществлен Оксаной и Павлом Маслак (2), которые обратили внимание на разрывы в логике прорисовки

образов персонажей "сказки" и на противоречия в деталях фабулы, а также на "пристрастное", не характерное для чисто эпического произведения ведение сказа рассказчиком, который вследствие такой позиции фактически обрел статус персонажа. Анализом этой позиции и стилистических особенностей его ремарок они установили, что повествование ведется самим Буратино, отсидевшимся в период катаклизмов на "итальянской сосне" и теперь воспевающим свои мифические заслуги. Оказалось, что в "детской сказке" в виде театра с зигзагом на занавесе выведен тот самый МХАТ, сатирически изобразить который пытался сам Булгаков в "Мастере и Маргарите" и "Театральном романе". Поскольку на двери к театру, скрытой за лживой картинкой с мнимым очагом и сытной похлебкой, изображен профиль Буратино, то нетрудно догадаться, кто тот человек с острым носом, которого сатирически изобразил Толстой в образе болтуна Буратино, прибравшего к своим рукам театр своего же имени.

Вскрылась интересная структура этой мениппеи. Оказалось (и об этом прямо говорится в самом конце текста "сказки"), что все повествование является лживым театральным сценарием производства самого Буратино, разыгранным им же на подмостках театра "имени Буратино". То есть, конец "сказки", где "отважный герой" объявляет, что будет разыгрывать в театре свою пьесу с описанием собственных подвигов, является фактически ее началом, поскольку ее "окончание" возвращает читателя к началу того, с чего начинается сама "сказка".

Были внесены уточнения и в содержание образа "самой красивой куклы" Театра Карабаса, уже само имя которой - Мальвина - как до этого было отмечено М.С. Петровским, является свидетельством принадлежности этого персонажа к древнейшей профессиональной гильдии.

И вот после этого-то в последовавших редакциях булгаковского романа и появилась та еще более четкая прорисовка образа Мастера как носителя "острого носа" (хотя черты Горького были приданы образу Мастера еще в первой редакции 1929 года); что же касается образа Маргариты, то в качестве шлюхи она более гротескно была показана Булгаковым еще в ранних редакциях романа. В "Золотом ключике" в образе Мальвины - точно так же, как и у Булгакова в образе Маргариты - отчетливо просматривается личность "самой красивой актрисы Художественного" М.Ф. Андреевой, подруги Горького и верной соратницы Ленина; Булгаков еще более оттенил эти моменты, до предела насытив образ Воланда чертами Ленина и введя подтвержденную недавно Л.М. Яновской четкую параллель между образами Маргариты и сексота римской охранки Низы. В таком виде роман стал тесно сопрягаться своими контекстами со "сказкой" Толстого, и по всему видно, что Булгаков не только не пытался скрыть этого, но и подчеркивал это обстоятельство.

Вместе с тем, образ Мастера-Горького вышел из-под его пера более глубоким. Если Толстой с самого начала показал Буратино как недоучку-шалопаю, все "университеты" которого свелись к якшанью с сомнительными босяками типа хитрой лисы Алисы да жуликоватого кота, то образ Мастера показан все-таки в двух ракурсах и в борьбе противоречивых начал. Но возвратимся к структуре романа "Мастер и Маргарита".

В отличие от Толстого, рассказчик-персонаж "сказки" которого (Горький) является его антагонистом, Булгаков поручил вести повествование своего романа образу близкого по духу литератора, находящегося под пятой демонической власти и вынужденного писать в угоду ей панегирики, возвеличивающие предавшего былые идеалы Мастера-Горького. Этот рассказчик, выведенный в образе Фагота-Коровьева, не просто создает по заказу Системы кондовую соцреалистическую "оптимистическую трагедию" - жизнеописание Горького, но и умело превращает его в остросатирическое произведение. В нем с ракурсов двух фабул - эпической (сказ, ошибочно принимаемый за содержание всего романа) и лирической (действия рассказчика как создателя "романа о Мастере", в фабулу которого в числе других Фагот ввел и себя как действующее лицо) описывает свою позицию подавленного сатанинской властью художника, вынужденного наступать на горло собственной песне, но в лживом повествовании которого все же прорывается правда.

Он очень талантлив, этот Фагот: вон ведь как ему удалось создать от имени Мастера-Горького высокохудожественные ершалаимские главы; вон как показывает себя ерничающим в "московских" главах; а вон как он же ерничает уже в качестве создателя этих "соцреалистических" глав, преднамеренно написанных через пень-колоду, стилем эдакого разухабистого "братишки". Этим самым Фагот сигнализирует читателям: то, что вы читаете сейчас, такое же мое ерничание на бумаге, каким является и мое поведение в фабуле моего же сказа; я только делаю вид, что прислуживаю сатане-Ленину, а на самом деле посмотрите, кого я наказываю: истинных хапуг, псевдоинтеллигентов, зажавшихся плодами этой сатанинской власти.

В булгаковедении закрепилось мнение, что единственным образом романа, который развивается на протяжении действия фабулы, является образ Бездомного-Понырева. В какой-то мере это действительно так, но только если принимать ложный сюжет за содержание всего романа. С учетом истинного сюжета, умело скрытого Фаготом от цензуры, образ Мастера-Горького получил поистине романное развитие: да, когда-то он был не только талантливым, но и честным писателем - вон ведь какой "ершалаимский" шедевр создал; а теперь посмотрите на это жалкое существо, воля которого полностью подавлена властью, на службу которой он встал. "Покой" - могила и забвение - вот чего он заслужил. А я, Фагот со товарищи, задвинем его в это небытие, и уже без него и ненавистный Массолит сожжем, и новое, более светлое здание отстроим.

Не Мастер, не Маргарита и не Воланд - центральные герои романа; созданные Фаготом ("совместно" с Булгаковым) их образы - лишь средство для прорисовки образа истинного центрального героя - самого Фагота, с его подлинной гражданской позицией. Это - собирательный образ: в него вошли черты и Качалова, и Н. Эрзмана, о чем я писал ранее, и самого Булгакова, что видно из совпадения его гражданской позиции с позицией Фагота; и, безусловно, черты Алексея Толстого как создателя сатирического романа, замаскированного под невинную детскую сказку. В этом смысле роман Булгакова можно рассматривать и как описание действий Толстого, сатирически изображающего Горького на страницах детской газетки. Роман Булгакова - вовсе не слащавый панегирик Мастеру, как его принято

описывать, а гимн его идеологическим противникам, подлинным интеллигентам, в нечеловеческих условиях отстаивающих свои идеалы таким вот нелегким образом.

То, что роман Булгакова о писателе Фаготе - мениппея, уже отмечено выше. Вместе с тем, представляет интерес структура того произведения, которое вышло из-под пера Фагота. Ему была заказана хвалебная агитка, воспевающая Мастера-Горького, и, если подходить формально, то следует признать, что он ее создал. Но на самом деле у него получилась острая сатира. То есть, как и у Булгакова, в его произведении на основе общей эпической фабулы образовано два сюжета: ложный - слащавый панегирик, воспевающий Горького, и истинный с прямо противоположным смыслом. Таким образом, по своей структуре произведение Фагота, эта "вставная новелла" в романе Булгакова, является не просто "романом в романе" с обычной для сказов мениппей эпической структурой, а тоже мениппеей. То есть, в данном случае имеем пример "двухслойной" мениппеи, или, если угодно - по аналогии с "романом в романе" - "мениппеи в мениппее". В принципе, в этом нет ничего неожиданного: как отмечено выше, "вставная новелла" мениппеи может иметь любой вид - от детской сказки до драмы и даже мениппеи.

* * *

У этой книги поначалу был эпилог - сравнение структур мениппей Булгакова, Пушкина и А.Н. Толстого со структурой "Гамлета". По мере работы с текстами "Гамлета" становилось все более очевидным, что эти три русских писателя не только разгадали подлинное содержание шедевра Шекспира, но и повторили его структуру в своих сатирических произведениях. "Эпилог" перерос в объемную главу, затем - в отдельные книги, посвященные вскрытию структуры произведений Пушкина и Шекспира, с содержанием которых можно ознакомиться здесь же.

Поэтому я изымаю эту последнюю главу, которой нет предела, и которая никогда не будет последней. Тем более эпилогом...

Хочется надеяться, что читатель убедился в том, что все неудачи с раскрытием содержания знаменитых загадочных произведений кроются в нашей психологии. В принципе, любой из тех, кто ознакомился с методикой структурного анализа, может попробовать свои силы на произведениях Шекспира (там работы - непочатый край), Гоголя, Сервантеса, Джойса; думаю, Рабле тоже. Хотелось бы, чтобы кто-то заинтересовался некоторыми романами Достоевского - там тоже есть внешние признаки мениппеи; во всяком случае, материал в отношении рассказчиков его произведений (следовательно, их содержания) можно получить очень богатый.

Завершая эту книгу, хотелось бы подчеркнуть один момент. Как нетрудно убедиться, оставившие нам свои "загадочные" произведения Великие оказались настолько гениальными, что величие их гения еще предстоит постигать не одному поколению читателей и исследователей. Одному человеку не дано охватить всю глубину любого из их творений. Конечно, такая работа требует напряжения интеллекта, а это нелегко. Но толковать упрощенно их творческое наследие, низводить его содержание до

собственной кочки зрения - значит лишить себя возможности хоть в чем-то выполнить ту функцию, которую возложила на нас Природа.

Один из наиболее выдающихся философов XX века Бертран Рассел отметил как-то, что человек отличается от братьев меньших только своей способностью мыслить логически. Так что полезно иногда напрячь свои мозги в стремлении вырваться за пределы индуктивного мышления, которое, увы, сродни процессу возникновения условных рефлексов у павловских собачек.

"Гомо сапиенс" звучит гордо, не так ли? И этим самым высоким из всех званий мы награждены для того, чтобы думать...

Аннотации

1. Л.М. Яновская. Загадочно связывая их. "Зеркало", Тель-Авив, N 126, 1995, с. 50-51.
2. Оксана и Павел Маслак. Буратино, или Народный учитель Страны Дураков. "Радуга" (Киев), 3-4, 1997. С текстом можно ознакомиться в Интернете на сайте www.ussr.to/World/menippe1.