

НАЦИОНАЛЬНОЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА “МАСТЕР И МАРГАРИТА” (О СМЫСЛЕ РИТМИЧЕСКИХ ПОВТОРОВ)

© 2004 Е.А. Иваньшина

Воронежский государственный педагогический университет

Воланд появляется в романе как иностранец: он одет по-заграничному (*в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях*¹), говорит с иностранным акцентом (*но не коверкая слов*), соглашается на “немца” (*“Да, пожалуй, немец”*). Но идентифицировать его как стопроцентного иностранца не позволяют расставленные повествователем оговорки типа *но, пожалуй*. Иностранцем Воланда видит неизвестный повествователь, и именно с его подачи неизвестный получает такой аттестат (*“Словом — иностранец”*). При этом Берлиоз затрудняется определить национальность иностранца (*“немец... англичанин... нет, скорее француз... поляк?... нет, он не англичанин”*). Эти трудности с географией не случайны, они указывают на неоднозначность подлинной идентификации неизвестного. Чуть позже, когда тот заводит разговор про саркому и трамвай, Берлиоз начинает сомневаться (*“Он не иностранец! Он не иностранец! <...> он престранный субъект... но позвольте, кто же он такой?”*). Вопрос этот перекликается с эпиграфом к роману, но в эпиграфе после вопроса сразу же дан и ответ (впрочем, весьма неопределённый), и отсылка к “Фаусту” Гёте. Но если вопрос специально повторён, ответ не может быть таким очевидным, каким он представляется повествователю. Словом-то он, может, и “иностранец”, а вот делом... Сомнения редактора оправданы: явившийся литераторам незнакомец такой же “иностранец”, как и “сумасшедший”, “шпион” или “сатана”. Точнее, он и то, и другое, и третье, а ещё в придачу “профессор”, “историк” и т. д. Костюм неизвестного позаимствован из оперного гардероба, он “снят” с Мефистофеля, и автор делает всё, чтобы читатель это заметил, причём сразу, в начале московской истории. Однако этого не заметил Иван: для него в иностранце как

раз всё неясно, и — как знать — если бы Иван понял подсказку с костюмом и оперной музыкой, может, он за иностранцем и не погнался бы. Вспомним, что те персонажи романа, которые относятся к числу знающих, остаются вне игры (без головы и с носом). Кто такой Мефистофель, объяснять не надо, но Воланд и Мефистофель — не одно и то же, к немецкому чёрту он имеет такое же отношение, как Берлиоз — к своему знаменитому тёзке-французу. Та идентификация Воланда, которую предлагают Берлиоз (“иностраный шпион”, “сумасшедший”, “русский эмигрант”) и мастер (“сатана”), не должна устраивать читателя, так как она не является полной и намеренно вводит в заблуждение (дурачит): между вопросом и ответом эпиграфа (тот же ответ даёт и мастер Иванушке, ссылаясь на “Фауста”) значится та сила, которая по-прежнему неизвестна. Зато литературоведы чаще всего на немца и останавливаются, связывая немецкое с фаустианским, точнее, с мефистофелевским. Тем самым они “зависают” на уровне эпиграфа, не переходя той запретительной надписи, какой является заголовок первой главы. На первый взгляд, иностранец выглядит как Мефистофель, но если с ним поговорить, всё изменится. Примерно то же говорит Иешуа о Марке Крысобою (*Если бы с ним поговорить, — вдруг мечтательно сказал арестант, — я уверен, что он резко изменился бы*). Иностранца требуется “разъяснить” в соответствии с другой, неформальной (не костюмной) логикой, то есть отталкиваясь от неё.

Редактор встречает незнакомца “по одежке”. Но в одежде персонажей “Мастера и Маргариты” заключён не поверхностный, обывательский, а артистический, профессиональный смысл. Костюм аналогичен роли, за которой скрывается неизвестный артист. Это одновременно и интегральный, и дифференциальный признак. С одной стороны, он объединяет ценностно разных персонажей, то есть выполняет маскирующую функцию. В аналогичной роли (в похожих

¹ Здесь и далее курсивом приводятся цитаты из романа “Мастер и Маргарита”.

костюмах) в романе выступают несколько героев: это Воланд (*в дорогом сером костюме*), Берлиоз (*в серенькой летней паре*) и мастер (купивший на выигранные деньги *прекрасный серый костюм*). С другой стороны, тот же костюм позволяет определить принадлежность его носителя к некоей профессиональной группе. Берлиоз — критик, как и Латунский, чей костюм Маргарита утопила в ванне. Критик страшен тем, что он пишет. Но пишет не только критик или бюрократ (исчезнувший из пиджака Прохор Петрович²). Пишет мастер, запрещающий называть себя писателем, и официальная писательская братия из “Грибоедова”, чья профессиональная принадлежность формализована до наличия удостоверения, подтверждающего род деятельности. Но как раз удостоверение в булгаковском романе девальвировано настолько, что не значит ровным счётом ничего (уметь писать и называться писателем — совсем не одно и то же). Высшую ценность здесь имеет то, что не прописано официально. Такими непрописанными оказываются Воланд (как жилец чужой квартиры), Маргарита (как незаконная жена мастера) и мастер (как писатель без удостоверения).

Неизвестный довольно сговорчив: он соглашается не только на немца, но и на историка, и на сумасшедшего, как будто даёт понять, что может быть кем угодно, в зависимости от желания собеседника. Кроме того, он называется профессором и специалистом по чёрной магии. Профессии в “Мастере и Маргарите” имеют тенденцию образовывать синонимические ряды, пересекающиеся “за сценой”, в области подтекста: историк, маг и артист (Воланд); философ и врач (Иешуа); писатель и композитор (Берлиоз); врач и композитор (Стравинский); историк, переводчик и писатель (мастер); поэт и сотрудник Института истории и философии (Иван). В повторяющихся профессиях просвечивает определённая система, в которой необходимо разобраться. Профессии персонажей чередуются в определённом автором ритме. Ритм этого чередования аналогичен повтору музыкального мотива и проанализирован Б. Гаспаровым в знаменитой статье [3]. Перед нами тот случай, когда в сообщении на естественном языке вводится добавочный код, представляющий собой чисто формальную организацию, определённым образом построенную в синтагматическом отношении и одновременно стремящуюся к освобождению от семантических значений (ритм не является структурным уровнем в построении естественных языков, он асе-

мантичен, но успешно выполняет функцию переорганизации смыслов). При таком построении из значимых единиц языка ритмических рядов различного типа на общезыковую семантику этих единиц накладывается вторичная, семантические элементы перетолковываются и, как включённые в дополнительную синтагматическую конструкцию, получают от взаимной соотносённости новые, реляционные значения, вследствие чего текст трансформируется в сложно построенное асемантическое сообщение, требующее перевода [6, 170—171]. Такими ритмизированными единицами в “Мастере и Маргарите”, помимо профессии, оказываются костюм и национальность. Эти единицы связаны в единый смысловой узел, который надо развязать читателю. Общим для разных по профессии персонажей является степень профессионализма (профессор или мастер). Требуется определить ключевую профессию иностранца, связанную со всеми теми функциями, которые возложены на него в романе, то есть найти подтекстный фокус, в котором все имена неизвестного получают непротиворечивую мотивировку.

Между персонажами романа в ходе чтения обнаруживается обмен признаками, что, если судить по-берлиозовски, подозрительно и выдаёт некий умысел (говорит о их принадлежности к некоей группе, шайке, коллективу, профсоюзу, силе, наконец³). Давно замечено, что московские персонажи пародийно переигрывают роли и ситуации, отрепетированные на ершалаимской сцене, как бы разбивая их на части и “измельчая”. Этот факт означает, что поведение персонажей большого романа задано известными литературными образцами, к которым принадлежит, в частности, “Фауст” (в целом “встроенным” в текст образцом, знаком литературной традиции является ершалаимский роман). Обменные признаки аналогичны обменным деньгам: вспомним, с какой регулярностью деньги в романе меняют свою знаковую принадлежность (“рубашку”), превращаясь из “своих” (рубли) в “чужие” (валюта) или в не-деньги (винные этикетки). Денежные знаки задействованы в обмене, который производится между иностранцем и его шайкой, с одной стороны, и москвичами, с другой. Помимо денег, в этом обмене участвует переводчик, хотя иностранец прекрасно говорит по-русски. Если в свите Воланда в должности переводчика пребывает Фагот, на ершалаимской сцене в роли своеобразного переводчика выступает Афраний:

² В ситуации с исчезновением хозяина из костюма мы имеем дело с обнажением “костюмного” приёма.

³ К той же самой “силе” отсылает и эпиграф.

именно он должен передать первосвященнику сообщение, "отправленное" Пилатом вместе с кошельком (*Возвращая проклятые деньги*), и он же втайне от прокуратора корректирует исходящие от него распоряжения в интересном ему самому направлении (осуществляет художественный перевод).

Факт присутствия переводчика указывает на языковую ситуацию текста, который представляет собой особое семиотическое устройство, сопоставимое с блоком нетривиального перевода. Переводчик нужен читателю "Мастера и Маргариты", который имеет дело с "записками сумасшедшего", то есть с текстом, в котором всё не так понятно, как может показаться при первом приближении (в этом отношении текст аналогичен иностранцу). В построении текста задействовано несколько языков, и для его адекватного прочтения необходим читатель-полиглот. Для него обменные признаки представляют собой те синтагматические мотивные цепочки-шифры, с помощью которых сообщение на естественном языке перекодируется, организует читательские ассоциации и меняет структуру читательского восприятия. Полиглотизм — один из таких обменных признаков: он атрибутирован Иешуа и Пилату, Воланду и мастеру, а в общем имеет отношение к культуре, которая сопоставима с вавилонской башней. Идея перевода — идея языкового обмена, связанная с проблемой нахождения общего языка носителями культуры.

Таким образом, если судить по костюму, иностранец у Булгакова — характеристика не национальная, а профессиональная. Профессия — роль, то есть известный костюм, в который рядится "некто". Главный артист играет в костюме "с чужого плеча", его принимают за кого-то, кем он не является, но под кого маскируется, по аналогии с кем строится его поведение. Это формальное сходство, которое имеет отношение к происхождению костюма (то есть к материалу, из которого он сделан, или с кого снят), а не к самому артисту. Словом, за иностранца у Булгакова принимают того, кто носит иностранный костюм или иностранное имя. В данном случае и костюм, и имя являются актёрским фокусом: неизвестный представляет себя публике по аналогии, через известное, "рядится в беса", который традиционно соотносим с иностранцем. Бесовские иностранные одежды в романе — форма мимикрии; они указывают на ряжение как карнавальное, театрализованное поведение, которое является формой антиповедения. Крайняя форма антиповедения — поведение бесовское. Поведение дьявола — столь же идеальное полное нарушение правил, сколь удел героев — идеальное их осуществление [7, 51].

Противопоставление "чистого" и "нечистого" поведения принципиально для дуального средневекового сознания [11, 105]. "И православное, и католическое средневековые мыслило симметричными построениями, парными сочетаниями и оппозициями" [11, 106]. В романе обыграна средневековая текстовая модель и средневековая практика порождения текстов: большой роман открыто демонстрирует свои "исторические корни", он ориентирован не на правила, а на рукописную традицию, знаком которой является малый, ершалаимский роман. В "Мастере и Маргарите" обыграны и барочная эмблематика, и рыцарский культ, и различные обрядовые действия (крещение, инициация, миропомазание, жертвоприношение, "чёрная месса"), и "охота на ведьм".

Чертой средневекового поведения является максимум, достижимый лишь в состоянии безумия [7, 50]. Иностранец в романе — ещё и тот, кто говорит непонятные, странные слова. Такие слова исходят из уст Иешуа, которого Пилат хочет оправдать как душевнобольного, хотя в разговоре с ним признаёт, что тот *не похож на слабоумного*. Поведение Воланда тоже воспринимается Берлиозом как поведение сумасшедшего. Как сумасшедший, Воланд стоит в одном ряду с Иешуа, мастером, Бездомным и Босым и противоположен "нормальному" Берлиозу. Ритмично повторяющееся в романе сумасшествие тоже указывает на шифр и является интегральным признаком, позволяющим соотнести различных персонажей как закодированных одним способом. Кроме того, признак "сумасшедший" отчасти пересекается с признаком "в костюме": обоими признаками обладают Воланд и мастер. Таким образом, костюм иностранца и пижама пациента Стравинского оказываются синонимичными одеяниями, а поведение сумасшедшего — ещё одной формой антиповедения.

Понятие безумия связано с понятием театральности. "Разделяя весь окружающий нас мир на естественный (нормальный) и сумасшедший, Лев Толстой видел наиболее яркий пример последнего в театре. Возможность театрального пространства, в котором люди на сцене как бы не видят людей в зале и искусственно имитируют сходство с обычной жизнью, была для Толстого зримым воплощением сумасшествия. Действительно, в разграничении "нормальной" и "безумной" жизни проблема сцены занимает одно из центральных мест" [7, 45]. Неслучайно Воланд имеет отношение и к клинике, и к сцене.

Ю. М. Лотман соотносит безумие с обладанием определённой сверхчеловеческой осмысленностью и с требованием сверхчеловеческих деяний. "Это своеобразное неистовство в много-

численных культурных контекстах связано с идеальным поведением любовника или художника» [7, 44]. Обе указанные роли (и любовника, и художника) отведены мастеру. В роли любовника Маргарита представляет и знаменитого иностранца, которому, предположительно, ей предстоит отдаться. Но предположение не оправдывается. Воланд остаётся любовником в идеале: отдаться ему, по словам Азазелло, мечтают многие. Следуя далее формальной логике, придётся предположить, что иностранец является ещё и идеальным художником. Если говорить о его профессиональных склонностях, то он предпочитает ориентироваться на самые лучшие художественные образцы: это «Фауст» и «Евгений Онегин» (оперы), Евангелие (версию этого текста он, как литературный агент безвестного мастера, представляет Ивану и Берлиозу). Точно так же, перелицовывая известные литературные источники, поступает автор «Мастера и Маргариты». Берлиоз же предлагает Ивану не образцы (они-то все далеки от совершенства!), а правила. Именно к критике образцовых текстов и изложению грамматики жанра антирелигиозной поэмы сводится обучение Ивана Берлиозом на Патриарших прудах.

Безумие в романе вписано в грибоедовский контекст (Ивана увозят к Стравинскому из «Грибоедова») и аллюзивно восходит к безумию Чацкого [3, 36–37], который сумасшедшим не является, а только объявляется (аналогичным образом хочет поступить с Иешуа Пилат); Иван попадает в клинику, не будучи сумасшедшим, безумие Воланда и Иешуа, мастера и Босого тоже мнимое, условное. Эта условность необходима для того, чтобы собрать «своих» в одном доме. Те, кто у Булгакова оказывается под защитой Стравинского, ценностно превосходят прочих, нормальных персонажей и могут осуществить высшие правила, но если между собой они «свои», то для других, наоборот, «чужие» (как тот же Чацкий у Грибоедова). В другом доме (в «Грибоедове») тоже собираются только «свои», узкий круг «кормящихся» литературой. Логично предположить, что и пациенты Стравинского связаны между собой не просто общей тревогой, а профессиональной болезнью, манией литературы (пародийной стороной этой мании является фобия Пушкина, которой болен Босой). Литература в романе живёт на два дома, причём подлинная оказывается бездомной. Если продолжить логическую цепочку, связанную с домами, то следует вспомнить, что на два дома живёт Маргарита, из двух мужей выбравшая бездомного.

Выбор одного из двух в романе осуществляется неоднократно: Воланд выбирает из двух литераторов, Пилат — из двух арестованных,

Иван — из двух учителей. Наконец, читатель имеет дело с книгой, состоящей из двух романов. Делая выбор, нужно остановиться на «своём». Даже пародийный Босой не должен путать свои и чужие деньги. «Своих» объединяет общая тревога (как пациентов Стравинского) и вера (по которой, кстати, каждому и воздаётся). Но, выбирая «своё», неизбежно проводишь границу между «своим» и «чужим». Примером такой границы является заголовок первой главы, который запрещает разговаривать с неизвестными и по сути очерчивает культурный кругозор «грибоедовской» Москвы. Противопоставление «своего» и «чужого» актуально в системе культуры, осознающей себя как целое. Моделью литературной культуры, актом её самосознания и является роман М. А. Булгакова. Культура — это определённая система ценностей, «ненаследственная память коллектива, выражающаяся в определённой системе запретов и предписаний» [9, 88]. Двойной выбор, о котором говорилось выше, отсылает к двойной, расколотой культуре, что требует обозначения позиции пишущего, его самоидентификации. А расколотая культура, в свою очередь, означает набор дуально-бинарных кодов социального поведения, текстуальной практики и различных типов знаков [5, 25].

Город как сложный семиотический механизм является генератором культуры: он постоянно заново рождает своё прошлое, которое получает возможность сопоставляться с настоящим как бы синхронно [10, 212–213]. В романе последовательно соотнесены два города (Москва и Ершалаим), кроме того, внутри Москвы обозначен «грибоедовский» текст, отвечающий за ассоциации с комедией «Горе от ума». Москва, традиционный символ культурной старины, в «Мастере и Маргарите» является воплощением новой, реформированной культуры: в ней собраны новые литературные силы, для разоблачения которых необходим новый Чацкий (в этом смысле «грибоедовская» Москва аналогична фамусовской). Грибоедовский топос выступает как кодовая программа внутрикультурного конфликта, который разыгрывается между двумя домами (домом Грибоедова и сумасшедшим домом), представляющими две литературы: новую, реформированную, самозванно прикрывающуюся именем автора бессмертной комедии, и другую, восходящую к известным, образцовым источникам. Границу между ними проводит цензура, представленная критиками.

Раскол активизирует семиотическую деятельность, в которой участвуют оба лагеря. К обычному значению форм поведения, деталей одежды, жестов и языка добавляется идентификационное или полемическое значение, соответ-

ствующее тому, принадлежат ли они к собственной или противоположной системе [5, 27]. "Свою" позицию автор "Мастера и Маргариты" изображает по аналогии с позицией раскольников: мастерство писателя он связывает с его культурной памятью, вмещающей освященную временем текстовую традицию (золото-валютный запас мировой литературы). В булгаковском романе работает механизм "антицензуры", подобный самосожжению раскольников: ему соответствует сожжение мастером рукописи своего романа, что является противодействием официальным цензурным запретам, которое эти запреты имитирует и как бы упраздняет. Автор – литературный "старовер", но семиотические механизмы, которые он использует в процессе самоидентификации, он заимствует не у раскольников, а у их культурных оппонентов, демонстрируя при этом виртуозное владение "чужим" языком как "своим". Роман мастера (для автора мастер "свой") как бы является исходной точкой нового раскола: в нём производится ревизия священного текста: канонизированный герой изображён под другим именем, и вся его история обретает другие контуры, переписывается по-новому. Однако появление Иешуа вместо Иисуса запускает механизм культурной памяти: роман мастера хранит следы предшествующих текстов-источников и возвращает их из небытия в виде воспоминания: на фоне внешнего различия сильнее проступает сходство⁴. Подобным образом новая версия Евангелия вызывает ассоциацию с реформированием православного канона никонианами. Следовательно, роман мастера, обозначая ситуацию культурного раскола, возвращает читателя вспять, к старым книгам. Ещё одну литературную ревизию проводит в романе Воланд. Сравнивая старую и новую Москву как два текста, он уничтожает новый культурный слой ("грибоедовский" город) и возвращается к роману мастера, репрезентирующему культурную традицию. В данном случае сожжение литературного города является антиповеденческим жестом, упраздняющим официальную культуру.

Ценностной нормой для автора является то, что изображено в романе как "чужое" ("иностранное"), не вписанное в официальную культуру, поэтому он использует карнавальные формы и выстраивает поведение своих героев как антиповедение по отношению к норме, санкционированной государством. Иностранцы как раз традиционно "чужие": с чужим этносом в русской

культуре отождествлялись враждебные, злые потусторонние силы [8, 223]. Но в понятии "чужой" Ю. М. Лотман отмечает некую двойственность: с одной стороны, "чужой" – враг, находящийся на нашей территории (*шпион, интервент*), но принадлежащий какому-то иному миру, с другой стороны, он шаман, колдун и пророк, принадлежащий двум мирам одновременно, "нашему" и "потустороннему" (это интуитивно чувствуется Берлиоз, предполагая, что неизвестный – русский эмигрант). Печатью "чужака" отмечали тех, кто был так или иначе связан со знанием или приобщён к тайне, и это отразилось на национальном распределении профессий. Иноземцы допускались и даже приглашались в качестве врачей, учителей, артистов, художников. "Одновременно русский человек, приобретая любую из профессий этого рода, становился как бы иноземцем, наследуя и выгоды, и опасности этого положения" [8, 225].

Воланд – олицетворённая тайна, но какая? Если перечислить функции, которые он выполняет в романе вместе со своей "свитой", получится весь набор характеристик, которые указывает Ю. М. Лотман, определяя изгой и отщепенца. В Воланде можно увидеть разбойничьего атамана и палача, колдуна и живого мертвеца, врача и артиста, пророка и юродивого. Все эти роли связаны между собой законами антиповедения и являются вариантами "изгойничества". "Изгойничество" подразумевает положение исключённости из некоторой авторитетной организации, которая может иметь характер социальной иерархии или пространственно выраженной структуры [8, 227]. В "Мастере и Маргарите" изгой – и странный бродяга Иешуа, и изгнанный из Грибоедова поэт Бездомный, и ушедший из мира мастер. Их общим признаком является бездомность, которая означает их культурную исключительность и – как следствие – исключённость из культуры. Но Воланд воплощает крайнюю степень "бездомности" и "неотмирности": не имея приюта в принципе, здесь, по эту сторону границы, он может занять только "чужое" место, что он и делает, поселившись в квартире своего идейного противника. Тем самым он оставляет за собой место в культуре (вопрос о месте в культуре разыгран в романе как "квартирный вопрос").

Потерявший свой социальный статус и выброшенный в позицию социальной аномалии человек оказывается на положении "как бы иностранца". Одновременно и иностранец воспринимается как изгой, бродяга, человек "без роду и племени" [8, 231]. Интересно, что иностранцами неожиданно оказывается заметное число русских юродивых [8, 227], хотя католический мир юродивых не знал [12, 341].

⁴ Сходство воспоминания с прошлым никогда не бывает полным; подлинное повторение лежит целиком в области различия [13, 148-149].

Юродивые, как и староверы, но в более экстремальной форме, представляют антикультуру; их отказ от мира описывается как “выход из культуры”. При этом они пользуются знаковой театрализацией, нуждающейся в публичности: носят “другую” одежду (лоскутную рубаху) или ходят нагими, отказываются от обуви, выдают себя за слабоумных, оскверняют “высокие” места. Театральность действий юродивых дополняется вербальностью, которая носит все признаки неприятия нормальной коммуникации: полное молчание, невразумительная речь (тёмные высказывания, говорение загадками с пророческой претензией) или крайняя форма отказа от артикулируемой, наделённой смыслом речи — глоссолалия [5, 31–32].

Знаковость поведения иностранца подчеркнута в эпизоде на Патриарших, когда иностранец угощает Ивана папиросами с говорящим, знаковым названием “Наша марка”. “Нашу марку” можно перевести как “наш знак”. При этом “нашими”, “своими” оказываются в курительном ритуале Иван и неизвестный профессор, между которыми с этого момента устанавливается необычная, неформальная связь. В русской старообрядческой и сектантской традиции сатанинский табак противопоставлялся сакральному “курительному составу” (ладану), табакерка была негативным адекватом Священного Писания [2, 342]. В пародийном мире московского романа угощение литераторов папиросами является своего рода приглашением к сотворчеству, к совместному погружению в знаковую реальность. Раскуривание “Нашей марки” сродни договору: обнадёживающее “наша” — словесный жест, созидающий союз единомышленников (у Воланда в портсигаре вполне могла оказаться “Ваша марка”); некурящий Берлиоз — не наш, “чужой”. Курение здесь — нечто вроде культового, алхимического действия; в одной из ранних редакций романа предложенные Воландом папиросы имели несколько необычный вид: “В этом портсигаре изыскалось несколько штук крупных, ароматных, золотым табаком набитых папирос “Наша марка» [1, 31]. С “Нашей маркой” рифмуется контрамарка (“противознак”, антибилет). Контрамарка, как известно, тоже выдаётся “своим”, позволяет войти в театр в обход кассы и отмечает некую избранность её предъявителя. Повышенную знаковую функцию в романе выполняют деньги. *Mark* — и ‘знак, метка, признак’, и ‘марка, монета’. Как раз монеты и денежные знаки различного достоинства и происхождения (“наши” деньги, “не наши” деньги, вообще “не деньги”) в избытке участвуют в “культурном обмене” между свитой иностранца и москвичами. Избыток разных денег маркиру-

ет принадлежность иностранца к ценностям, на самом деле не имеющим денежного выражения, то есть к ценностям подлинной, мировой культуры. Деньги в романе становятся своеобразным эквивалентом писательского вдохновения и востребованности слова читателем: мастер садится сочинять свой роман после получения сказочного выигрыша, а Левий Матвей, наоборот, бросает деньги на дорогу, чтобы слушать Иешуа.

Гастролёры не только переодеваются и раздеваются сами, они переодевают (Ивана — в “чужую” одежду, а затем в пижаму, публику в Варьете — в “чужие”, парижские наряды) и раздевают (и в прямом смысле, и в переносном, то есть разоблачают). Корпоративную примету юродивых — рубаху — читатель видит на Воланде до и после бала (*Воланд <...> был одет в одну ночную длинную рубаху, грязную и заплатанную на левом плече*); похожее одеяние (рваная толстовка) появляется на Иване Бездомном, когда он выходит из реки после неудачной попытки поймать опасного иностранца (в одежду юродивого Ивана переодевает *какой-то приятный бородач, курящий самокрутку*, то есть функционально синонимичный курящему Воланду). Отсутствие обуви знаково обыграно в фамилии домоуправа. Что касается вербального поведения, то речь иностранца загадочна и афористична, как и подобает пророку или юродивому, причём затекстовому читателю Воланд задаёт куда больше загадок, чем “внутренним” партнёрам по игре. Создаётся впечатление, что своим романом Булгаков осуществляет тайную месть языку, не терпящему переносных значений: именно те слова, которые воспринимаются более или менее однозначно (иностранец, квартира, дом, магазин, деньги и др.), он переводит “в другую валюту” (знаковую систему) и употребляет “по-своему”, вопреки привычке и здравому смыслу, так как здравый смысл сродни плоскости или подлости [12, 342]. Ю. М. Лотман отмачает, что “положение изгойничества стимулирует создание арготизма. Особенно отчётливо это проявляется в тех случаях, когда изгойничество отливается в корпоративные формы” [8, 231]. Как раз такое арготизм и создаёт в своём романе М. А. Булгаков.

“Юродивый — актёр, ибо наедине с собой он не юродствует. Днём он всегда на улице, на людях, в толпе — на сценической площадке” [12, 339]. Воланд явно тяготеет к театральному пространству, недаром он называется артистом. Площадь, которая становится подмостками для иностранца и его свиты, — это и сцена Варьете, и жилая площадь покойного Берлиоза, и грибоводский ресторан, и торгсин. Заезжие “штукари” оскверняют не церковные святыни, как полагается юродивым, но места, связанные с лите-

ратурой и искусством. Если учесть ореол труднодоступности, которым окружены в романе и Грибоедов, и Варьете, и торгсин (райские места)⁵, а также связь этих локусов с ритуалом, они вполне могут сойти за храмы, тем более что других храмов в стране повального атеизма как бы и не существует: в мире безбожников место религиозных институтов занимает литература. Маргарита оскверняет квартиру Латунского, что равносильно алтарному кощунству, так как потерпевший исполняет жреческие функции в литературном ритуале (казнит и милует)⁶. Функции, аналогичные жреческим, исполняет и иностранец со своей свитой, но объектом приложения этих функций становится сама жреческая (культурная) сфера. Спектакли юродивых с их репертуаром строго определённых ситуаций и действий представляется возможным рассматривать как антиритуал по отношению к церковной и придворной театралике, как выворачивание наизнанку праздничного этикета [5, 32]. Сказанное можно отнести к скандалу, который устраивает свита мага в Варьете, а также к знаменитому балу, в котором учёные давно усмотрели "чёрную мессу" [4, 289-290]. Действо, которое разворачивает трупца Воланда в Москве, — суд над официальной культурой (для судей — антикультурой), сопровождающийся издёвкой, глумлением, выворачиванием наизнанку санкционированных ритуалов и воскрешением памяти о другой, подлинной культуре.

"Юродивому нужен зритель, которому предназначена активная роль. Ведь юродивый — не только актёр, но и режиссёр. Он руководит толпой и превращает её в марионетку, в некое подобие коллективного персонажа. Толпа из наблюдателя становится участником действия, реагирует непосредственно и страстно. Так рождается своеобразная игра" [12, 339]. Именно такая игра происходит на сеансе в Варьете и в городском зрелищном филиале, где бывший регент организует хоровое пение.

Ещё одной корпоративной приметой юродивого, символическим знаком отчуждения его от мира, является собака. В романе этот знак представлен системным и "конвертируемым": собачья морда красуется на воландовой трости; собакой, по словам Иешуа, его называл Левий Мат-

вей; пёс Банга разделяет одиночество Понтия Пилата; медальон с изображением чёрного пуделя вешается на шею Маргарите перед балом; пёс Тузбубен участвует в розыске финдиректора Варьете Римского.

Дурак, шут, еретик, изгой — синонимы. Иван-дурак — светская параллель юродивого Христа ради [12, 342]. В "Мастере и Маргарите" есть свой такой дурак — поэт Бездомный. Именно ему, герою с подчёркнуто русским именем, Воланд является в облике иностранца, чтобы обратить в свою литературную веру, именно его делает учеником мастера. Иван — пограничный персонаж: будучи "чужим" по принадлежности к официальной писательской организации, он тем не менее потенциально "свой" читатель, способный потерять голову от священного безумия вымысла, тогда как Берлиоз — читатель безнадежно "чужой", неверующий, требующий от писателя доказательств и за это лишающийся головы принудительно.

Если изгойничество подразумевает положение исключённости из некоторой авторитетной организации и невыполнение норм и правил некоего коллектива [8, 227]; [8, 231], требуется определить саму эту организацию (коллектив). Ей оказывается профессиональный союз писателей, куда не имеющим удостоверения доступ закрыт.

В "Мастере и Маргарите" МАССОЛИТУ как официально писательскому колллективу противостоит корпорация изгоев, образующих антиколлектив, воспринимаемый оппонентами как шайка или свита, а с точки зрения автора являющийся собой ту духовную и интеллектуальную силу, которая вызывает опасения у любой власти, потому что представляет собой власть гораздо более могущественную. "Мастер и Маргарита" — культовый роман, и главный средневековый культ, с которым связано всё его "население" и всё его действие, — это культ слова: его жрецами, помимо членов писательской организации и безымянного мастера, являются и персонажи, состоящие в свите таинственного иностранца. Слово "писатель" дискредитировало себя, поэтому подлинные служители слова не пользуются этим названием. Профессиональный культ слова реализован в романе иерархически: он представлен и как норма (мастер), и как анти-норма (МАССОЛИТовцы), и как сверх-норма (Иешуа и Воланд). Впрочем, если принять во внимание дуальный характер русского культурного сознания, достаточно будет только Иешуа и Воланда. Иешуа и Воланд персонифицируют две стороны словесного феномена: "лицевую" и оборотную, "изнаночную", миметическую. Сумасшедший профессор и вся его

⁵ Ключом, отпирающим двери рая, в одном случае является удостоверение, в другом — возделенная контрамарка, в третьем — швейцар.

⁶ Жрецы в романе — те, кто пишут и жрут в самых разных смыслах (пишут книги и доносы, расправляются с ресторанными деликатесами, соседями и коллегами по ремеслу).

королевская рать — слово, явленное в его игровой, пародийной, передразнивающей ипостаси, слово-ревизор (в значении *пересматривающий*), слово-чёрт, слово-сатана. Иешуа — это слово как нечто первоначальное, сказанное и сказывающий, явленные впервые, то есть то, что впоследствии будет переиграно, пересмотрено, безнадёжно перепутано. Если Воланд — слово-сатана, воплощённое переизображение, то Иешуа — слово-Бог. Именно в существование такого бога верит сам и даёт возможность поверить читателю автор “Мастера и Маргариты”, в то время как сумасшедший профессор на Патриарших даёт возможность Ивану и Берлиозу поверить в существование Иисуса Христа. Разница имён (“Иисус”/“Иешуа”), на наш взгляд, как раз и обеспечивает тот “зазор”, который структурирован в романе между символом веры христиан (Сын Божий Иисус Христос) и символом веры автора “Мастера и Маргариты” (слово, персонафицированное в человеке, носящем имя Иешуа). В Иешуа нет ничего сверхчеловеческого; всё “сверх” отдано Воланду, который является живым воплощением литературы, творящей свою историю и свои источники, то есть воплощением слова, изображающего реальность, подражающего ей, но и пересоздающего её.

Так кто же ты, наконец? Ну разумеется, писатель, тот, кого официальная культура поставила вне закона, кто не вписался в канон и на чью долю выпало быть “другим”, “чужим”. Свою позицию он выстраивает и как внешнюю точку зрения постороннего наблюдателя, и как внутреннюю точку зрения носителя культуры и её хранителя. Могущество писателя сродни могуществу дьявола: будучи лишённым возможности объехать мир, он владеет им в своём воображении, игнорируя пространственные и временные границы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. А. Великий канцлер / М. А. Булгаков. — М., 1992.
2. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст / М. Вайскопф. — М., 1993.
3. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита” / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. — М., 1994. — С. 28-82.
4. Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа “Мастер и Маргарита” // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. — М., 1988. — С. 285-303.
5. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Р. Лахманн. — СПб., 2001.
6. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: “Я” и “Другой” как адресаты / Ю. М. Лотман // Семиосфера. — СПб., 2001. — С. 163-177.
7. Лотман Ю. М. Дурак и сумасшедший / Ю. М. Лотман // Семиосфера. — СПб., 2001. — С. 41-62.
8. Лотман Ю. М. “Изгой” и “изгойничество” как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода: “Свое” и “чужое” в истории русской культуры / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. — СПб., 2002. С. 222-232.
9. Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца 18 века) / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. — СПб., 2002. — С. 88-116.
10. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. СПб., 2002. — С. 208-221.
11. Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ / А. М. Панченко // О русской истории и культуре. — СПб., 2000. — С. 13-278.
12. Панченко А. М. Юродивые на Руси / А. М. Панченко // О русской истории и культуре. — СПб., 2000. — С. 337-354.
13. Ямпольский М. Демон и лабиринт / М. Ямпольский. — М., 1996.