

УДК 821. 161. 1 – 2+3

ТЕАТР ОДНОГО АКТЁРА: ОБ АВТОРСКИХ МАСКАХ М.А. БУЛГАКОВА

© 2009 Е.А. Иваньшина

Воронежский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 10 февраля

Аннотация: *В статье Е. А. Иваньшиной творчество М. Булгакова представлено как театральный роман, в котором главным артистом является автор, разыгрывающий перед читателем процесс собственной творческой рефлексии и выступающий в различных перевоплощениях. Следуя тенденции табуировать писательскую профессию, булгаковский автор – как таинственный персонаж собственного спектакля – осуществляет себя в ролевом поведении, “заимствованном” у известных литературных прототипов, создавая на базе традиционных литературных знаков свою идентификационную систему. В числе авторских идентификаций рассматриваются святочные (покойник, коза, петух), литературные (Чацкий, Хлестаков, Скупой) и бытовые (домоправ) маски. Все эти маски связываются с представлениями о функциях писательского ремесла и осознанием М. Булгаковым своего особого места в расколотой культуре.*

Ключевые слова: *авторское поведение, антиповедение, аппаратура, взаимодействие с традицией, идентификационная система, маскировка, творческая рефлексия.*

Abstract: *In the scientific research of E. Ivanshina the works by M. Bulgakov are presented as a theatrical novel, where the leading actor is the author, performing in the reader's presence the process of the creative self-reflection and appearing in different reincarnations (disguises).*

Following the tendency to taboo a writer's profession, Bulgakov's author, as a mysterious character of his own performance implements himself in role playing, “borrowed” from the famous literary prototypes, forming his identity system on the basis of the traditional literary signs.

Among the author's identifications Christmastide's (the deceased, goat, cock), literature's (Chatskiy, Hlestakov, Miserly) and everyday's (landlord) masks are discerned. All these masks are connected with the idea of a writer's profession functions and Bulgakov's realization of his special place in a splitted culture.

Key words: *author's behaviour, creative reflection, equipment, interaction with the tradition, identity system, antibehaviour, masking/disguise.*

Названия булгаковских произведений в статье даются в сокращениях: АЕ – “Адам и Ева”, АП – “Александр Пушкин”, Б – “Блаженство”, БГ – “Белая гвардия”, БО – “Багровый остров”, ЗК – “Зойкина квартира”, ЗЮВ – “Записки юного врача”, ИВ – “Иван Васильевич”, ММ – “Мастер и Маргарита”, ПП – “Полотенце с петухом”, РЯ – “Роковые яйца”, ТР – “Театральный роман”.

О чём бы ни писал М. Булгаков, он так или иначе высказывался о себе. Его творчество – сплошной

театральный роман, в котором главным артистом является сам автор, разыгрывающий перед читателем процесс собственной творческой рефлексии, то есть выступающий в осознании своей культурной роли, своих творческих принципов, своей позиции по отношению к материалу, с которым он работает, или аппаратуры. Эта аппаратура – аналог авторской фантазии. Однако, встречаясь на “подмостках” булгаковских произведений с авторскими перевоплощениями, читатель, как показывает литературоведческая практика, не всегда узнаёт его; вопрос об авторском поведении М. Булгакова, о диапазоне его

© Иваньшина Е.А., 2009

авторских перевоплощений (то есть об образах автора в структуре текста) остаётся актуальным и сегодня. Между тем М. Булгаков относится к числу тех писателей, поэтическая система которых отличается уникальной целостностью: элементы этой системы составляют устойчивую кодовую организацию, основанную ключами для собственной дешифровки. Значимые элементы этой организации ритмически повторяются, прочитываются как цепочки подобий и, будучи правильно сфокусированными, становятся манифестациями кодов, уводящих в глубину смысловой перспективы, “за сцену”, где автор обретает историко-биографические очертания и остаётся один в своей грим-уборной перед зеркалом, сочиняя собственную концертную программу и примеряя на себя разные маски, которые станут пропуском к зрителю. Все эти маски логически связаны между собой в единую идентификационную систему (особенно наглядно это выстроено в БО). Нас интересует тот комплекс примет, из которых составляется у Булгакова авторская сфера, и тот разнородный культурный материал, который при этом используется.

Булгаковский автор прячется за зеркалом текста (ср. с аналогичным мотивом волшебной сказки [19, 279]). Логическим завершением этого утаивания является сокрытие главного героя в АП, где уходящий в вечность поэт именуется для читателя (“закадровым” субъектом речи, транслирующим ремарки) *кто-то, какой-то человек*, и сложная авторская идентификация, инсценированная в ММ. Читатель должен найти автора и разгадать его загадки, то есть пробраться за сцену по *контрамарке*, которую надо сначала получить. Таких контрамарок (улик), являющихся подсказками для читателя, который жаждет войти в авторскую семиосферу на правах посвящённого, булгаковский автор оставляет достаточно¹. Эти контрамарки – элементы автометаописания художественной системы, или фокусы² загадочной оптической аппаратуры, или ключи, подобрав которые, можно открыть сундук с заветным наследством. Собрав все ключи, сопоставив их законных и незаконных владельцев и то, что этими ключами отпирается, мы получим текст (аналогичный сундуку, шкафу и машине времени) и его автора. Автогерой у Булгакова расподобляется в серии двойников и выходит на сцену неузнаваемым, даже в рамках одного текста он существует как “сборный” образ. Совмещение ролей, в том числе

1 См. автометаописательные эпизоды с распределением контрамарок в БО, в ТР, выпрашиванием контрамарочки Босым.

2 Фокусы – двусмысленные сигналы, осуществляющие, с одной стороны, обман зрения, а с другой – проясняющие взгляд (читателя). Ср. с двойным значением слова фокус у В. Даля: ‘расстояние, на котором глаз хорошо и ясно видит’; ‘филярство, штука, морока, отвод глаз, непонятное явление’ [7:4, 552].

противоположных, является для него обычной “шизофренической” практикой. Как персонаж булгаковский автор – не материальная репродукция, а смысловое представление, знак, сравнимый со смысловой вещью кино [20; 329, 331]³. Соотнесение подобных объектов и выяснение того принципа, который лежит в основе монтажа, напоминает раскладывание пасьянса⁴ и приводит к неожиданным монтажным интерпретациям.

Известно, что важнейшее смыслообразующее место в творчестве М.А. Булгакова занимает игра с классическим наследием. “Соблазн классики”, – эта формула М. О. Чудаковой определяет такое социопсихологическое и социокультурное явление в литературе, как мышление по аналогии с существующими образцами [24]. Среди масок булгаковского мастера есть маски Мольера, Пушкина и Гоголя⁵, есть маски литературных персонажей, взятых из классического репертуара, и есть маски бытовые.

Как персонаж собственного спектакля булгаковский Автор играет со статусом *той силы*, которую представляет сам: в его художественной системе отчётливо просматривается тенденция к табуированию писательской профессии посредством замещения другими профессиональными масками⁶. Наряду с профессией, под подозрение в булгаковском художественном мире попадают одежда, национальность, диагноз и имя. Все перечисленные признаки имеют отношение к роли, которую играет таинственный артист (тот, кто называет себя Жоржем Милославским или Воландом). Чтобы *разъяснить* артиста, надо исходить из логики того репертуара, который он разыгрывает.

Инкогнито проклятое, – так называет гоголевский городничий ревизора. Роль таинственного инкогнито у Булгакова разыгрывают Ефросимов (незнакомец с таинственным аппаратом), Воланд (некто всемирно известный) и Иешуа, Афраний (всеведущий начальник тайной стражи Пилата), мастер (когда он появляется в больничной палате Иванушки), Пушкин (неопознанный субъектом речи в ремарках), а с другой стороны, Аметистов, Милославский и Чарнота⁷. Маска инкогнито обес-

3 См. также утверждение Ю. Тынянова о том, что видимый мир даётся в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементами киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака [20, 330].

4 Пасьянс упоминается в начальной ремарке АЕ [3, 64].

5 О ситуации самоописания гоголевским словом см.: [22].

6 См. профессиональный секрет АЕ (странное смешение профессий, среди которых значатся литератор и авиатор, химик, инженер и загадочный профсоюз, из которого выгнан Маркизов), эпиграф к ММ, запрет мастера называть себя писателем.

7 В то же время в ревизорской роли выступают антагонисты булгаковского героя: в БО это Савва Лукич (неизвестно,

печивает невидимость заглавного булгаковского персонажа, а невидимость — условие его тайной свободы⁸; в идеале это полная невидимость происходящего на Балу в ММ⁹, но в реальности идея невидимости реализуется в определённом гардеробе¹⁰.

Сразу обращается внимание на то, во что одет герой, будь то рваные штаны и френч Аметистова [2, 171], кальсоны, пенсне и пальто с меховым воротником Маркизова и заграничный сиреневый костюм Ефросимова [3, 65] или дорогой серый костюм Воланда. Именно с костюма начинается кража в квартире Шпака *дурно одетый* Милославский, представляющийся артистом камерных театров. Заместительная функция одежды становится очевидной в эпизоде с костюмом исчезнувшего Прохора Петровича и подвергнувшимся мести Маргариты костюмом Латунского; в случае с Прохором Петровичем обнажается связь костюма с письмом, неслучайно костюм выступает как самопишущий инструмент, которому атрибутирована самопишущая ручка (пример удвоения кода с целью выведения его в сферу осознания). Костюм и фрак аналогичны гоголевской шинели как идее поэтического самовыражения. Персонажи авторской сферы легко переодеваются (переименовываются).

“Канальский” фрак Пушкина, в котором он появляется на балу, вызывает явное неудовольствие царя [3, 185] и становится предметом всеобщего обсуждения. Пушкин же предстаёт в одноименной пьесе в маске инкогнито, он как бы невидим окружающими. Способ восприятия Пушкина позволяет отождествить *какого-то человека*, человека в костюме (фраке) и человека пишущего.

Булгаков — костюмный писатель. Костюм в его художественном мире снят с чужого плеча и является семиотической загадкой, связанной с культурной памятью. Способствуя остранению автогероя, он привлекает к себе повышенное внимание своей принадлежностью сфере иностранного (“чужого”), с одной стороны, и узнаваемостью — с другой. Используя известный культурный реkvизит, автор представляет спектакль по собственному сценарию: такой “ремейк”, или ревизия подручного материала, становится объектом присталь-

чем обернётся его визит на репетицию), в АЕ — генеральный секретарь, в АП — агенты тайной канцелярии, в ММ — представители компетентных органов. Перенимая тактику противника, булгаковский герой переигрывает его по его же правилам.

8 См. возглас летящей над Москвой Маргариты: «Невидима и свободна!»

9 В мифологии невидимость — свойство обитателей преисподней [19, 280], которые и являются приглашёнными на бал. Чтобы увидеть их, надо погрузиться туда же (этот путь и прodelывает Маргарита).

10 Ср. с Гриффином, уэллсовским *человеком-невидимкой*, который носит одежду, чтобы выглядеть как все.

ного внимания в БО. Но разоблачения обычно ограничиваются узнаванием костюма. Между тем заданные костюмы — известные роли, на базе которых автор конструирует свою идентификационную систему¹¹. Если достроить монтажные ряды, исходя из тех *фокусов*, где они пересекаются, система подобий проявится до конца и перед нами предстанет завершённый авторский образ.

Костюм имеет отношение к *серому* и может быть замещён волчьей (собачьей) шкурой. От костюма Прохора Петровича, по словам секретарши, все разбежались, *как зайцы* [1, 185]. Серый костюм примеряется в рассказе “Вьюга” (костюм конторщика Пальчикова в серую полоску и “костюм” серого волка); в ММ *в дорогом сером костюме* появляется Воланд, в *серенькой летней паре* выступает Берлиоз, *прекрасный серый костюм* покупает на выигранные деньги мастер. В письме, адресованном Сталину, Булгаков сравнил с волком самого себя [23, 462], в АЕ волчий мотив связан с Маркизовым и Ефросимовым, в АП — с Пушкиным, в ТР — с Максудовым. Волк — одна из святочных масок; собака — корпоративная примета юродивого, символический знак отчуждения его от мира [17, 343]. Есть в шкафу булгаковского автора и кошачья шкура. В частности, у Маркизова много общего с котом Мурром: оба — начинающие авторы¹². Кошачью природу выдаёт в Маркизове любовь к валерьянке, умение взбираться на дерево, рассказ о гривеннике, который он протягивал мёртвой кондукторше в трамвае (с гривенником пытается сесть в трамвай Бегемот). Маркизов имеет отношение и к породе “серых”: обращаясь к нему, Пончик называет его *серый дурак* [3, 371]. “<...> *Но серость! Серость!*” — говорит Маркизов о себе [3, 354]). Кроме того, дублёрами Маркизова являются змей (Пончик) и петух со сломанной ногой; хромота петуха и самого Маркизова — змеиный признак [13, 183].

В ситуации двойной, расколотой культуры¹³ с костюмом соотносима больничная пижама или арестантская одежда. Сумасшествие сродни юродству (относится к той же парадигме антиповедения), у Булгакова оно вписано в грибоедовский контекст и восходит к мнимому безумию Чацкого.

11 Как и в гоголевском тексте, у Булгакова поэтический смысл порождается законами персонального повествования, а не общеязыковыми правилами порождения [12, 103].

12 Два текста, “случайно” составившие книгу, написанную котом (опус самого кота и так называемые “макулатурные листы”, в которых даны фрагменты *никому не известного*, написанного *неизвестным автором* жизнеописания Иоганнеса Крейсера), аналогичны литературным заимствованиям Маркизова (из старой, *никому не известной* книжки и из романа Пончика) и гротескному палимпсесту, коим является текст “Адама и Евы” в целом.

13 Расколотая культура означает набор дуально-бинарных кодов социального поведения, текстуальной практики и различных типов знаков [14, 25].

Кроме того, понятие безумия связано с понятием театральности [15, 45], неслучайно Воланд имеет отношение и к клинике, и к сцене. За маской Чацкого у Булгакова скрывается настоящий писатель (ср. с Дымогацким в БО, Воландом, Иешуа, мастером, Иванушкой в ММ); разница в том, что Чацкий представляет *век нынешний*, а булгаковский герой — как раз *век минувший* (традицию). Коллизия *горя от ума* переигрывается писателем в различных вариациях, как и коллизия *ревизора*¹⁴.

Феномен мнимости позволяет объединить мнимого сумасшедшего Чацкого с мнимым ревизором Хлестаковым. Хлестаков — сниженный вариант судьбы; как её агент персонаж хлестаковского плана должен совпасть с ситуацией, оказаться в нужное время в нужном месте, соблюдая при этом условие непреднамеренности. Игрок по натуре, вовлечённый случаем в чужую игру, Хлестаков блестяще исполняет доставшуюся ему *готовую* роль. Подобным образом вовлекаются в путешествие на машине времени вор Милославский и домоуправ Бунша. Таким же случайным партнёром Ефросимова оказывается Маркизов, который впоследствии “присвоит” (как соавтор) найденную в подвале книжку об Адаме и Еве. К персонажам хлестаковского типа относятся также Шервинский, Чарнота, Аметистов, Дымогацкий и его пародийный двойник — самозванный правитель туземного острова Кири-Куки, Милославский и Муаррон (Маркизов и Муаррон — тёзки). Эти автопародийные персонажи — авторские агенты¹⁵, которых заносит ввысь, подобно Хлестакову, и которые, как и он, являются воплощением театральности. Именно они реализуют принцип хлестаковщины как артистической подмены. Хлестаковщина — синоним самозванства, мошенничества¹⁶ и приспособленчества, в том числе вынужденного. Если Хлестаков говорит, что он *с Пушкиным на дружеской ноге*, то у Булгакова, наоборот, Пушкин замаскирован под Хлестакова.

Все “хлестаковские” персонажи связаны в булгаковском мире с птичьей сферой. Петух, претерпевающий разнообразные страсти (съедаемый) и трансформации (превращающийся в змея¹⁷, дракона), становится у Булгакова символом профессионализма. Писатель выращивает собственных петухов — своих двойников, соотносимых с птицами по признакам пения, полёта и оперения (ферма Рокка является автоописательным элементом).

14 По сути Чацкий, разоблачая фамусовское общество, тоже выполняет ревизорские функции.

15 Роль Кири-Куки играет “по совместительству” сам автор багровой пьесы Дымогацкий, а название опуса Дымогацко-го, в свою очередь, удваивает название булгаковской пьесы.

16 Ср. с *канальским* фраком Пушкина: *каналья* переводится как ‘мошенник’ [7:2, 84].

17 Змей и петух — парные образы [21, 162-163].

Петух у Булгакова — фирменный авторский знак, визионерский атрибут посвященного; он восходит к золотому петушку из пушкинской сказки и выполняет органические функции пророка (предвидящего) и ревизора (пере-смотряющего). Как правило, это незаменимый адъютант-переводчик, соперник-завистник, родственник чёрту/змею, но это чёрт скорее в цветаевском смысле, то есть тайный жар поэта. Петушкам атрибутированы такие признаки, как красивый голос, хромота, пристрастие к часам, оптике и драгоценностям, изгойство, самозванство, связь с тайной полицией, загадочность, расторопность, способность к обману и мимикрии (проходимцы) и, наконец, любовный потенциал. Все они обладают сверхзрением и связаны с авторской сферой. Неслучайно *обглоданная куриная кость* торчит из кармашка Азazelло, как раз там, где обычно носят *перо* [1, 217]. Перо как бы помнит о своём происхождении, о том, что оно было “кусочком птичьей плоти” [16, 147]. При необходимости оно перекодируется в нож и становится орудием мести (ср. с кинжалом как атрибутом лермонтовского поэта). Представление себя птицей, или орнитофания — явление, о котором применительно к творчеству Н. В. Гоголя пишет В. Подорога, объясняя литературную орнитофанию как технику подражания и возводя её к тотемическим верованиям и шаманистским экстатическим практикам [18, 171-186]. Маска петуха соотносима в булгаковском художественном мире с ролью авиатора, снаряжённого летательным аппаратом (АЕ), и штурмана машины времени (Б, ИВ).

Само ателье как способ маскировки истинных намерений автора разоблачается в ЗК, где автор, как обычно у Булгакова, примеряет на себя разные роли, в том числе роль хозяйки мастерской. Профессиональный секрет здесь разыгран как секрет квартиры, которая перепрофилируется в соответствии с замыслом Зойки. Квартира — аналог текста, в рамках которого происходит “оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке” [20, 290], что является определением пародии. Но профессиональные секреты разыграны и в других булгаковских текстах, в частности, в ЗЮВ, БО, АЕ, ТР, ММ. Все названные тексты объединяет проблема творческой рефлексии, которую автор инсценирует в своём профессиональном маскараде. В ЗЮВ читатель сталкивается с медицинской кухней, в которую попадает юный доктор, в БО — с кухней театральной, с которой сталкивается начинающий драматург, в АЕ — с литературной, где начинающий писатель Маркизов заново переписывает книгу об Адаме и Еве. В итоговом булгаковском романе все профессиональные секреты сфокусированы в амбивалентном образе слова, ставшего залогом авторского бессмертия.

Загадку конспиративных профессий булгаковского мастера читатель разгадывает подобно доктору Уотсону, размышляющему о роде деятельности своего соседа по квартире (см. “Этюд в багровых тонах” А. Конан-Дойла). С Холмсом булгаковский автор соотносим как лицо, не вписанное в официальный профсоюз (ср. с изгнанным из профсоюза Маркизовым). Подобно Холмсу, он действует под прикрытием — владеет профессиями врача, химика, инженера, мастера водонапорной станции, историка, философа, переводчика, повара, продавца, мага. Все эти профессии переводятся как функции писательского ремесла.

Иностранное у Булгакова — синоним профессионального, неслучайно французское платье в ЗК предпочитается теми клиентками, которые знают толк в одежде. В архаической картине мира тот же пространственный смысл соотносится с потусторонним. Поэтому одна из авторских масок — маска покойника. Если автор присутствует в собственной пьесе как один из участников представления ряженых, то он тоже — покойник. О ряженых речь зашла неслучайно. И иностранец, и покойник, и представители определённых профессий (кузнец, доктор), и зооморфные персонажи входят в ролевой репертуар святочного ряженья. Участвует в святочном карнавале и нечистая сила, тоже традиционно соотносимая с чужим пространством. Для святочного сюжета характерны всевозможные ситуации недоразумения или ошибки, когда ряженого принимали за то лицо, в которое он нарядился. Ряженые — специфический язык общения с потусторонним миром, магической игры с ним [10, 77], маска в ряжении — знак умершего [4, 152], концентрированная форма выражения чужой и опасной сущности, дававшая носителю особую магическую силу [11, 82]. Главное, что характеризует поведение ряженого, — свободная игра с существующими в повседневности запретами. Он наделён правом совершать ряд обрядовых разрушительных и вообще агрессивных действий, подвергать окружающих различным испытаниям, “играть” с сакральным, многое сдвигая при этом с привычных мест [11, 77].

К покойникам причисляет себя и Зойка, когда говорит Аллилуе: “Умерла Пельц” [2, 165]. Имя *Зойка* анаграммируется как *козай* — остроумный гибрид зайца и козы. В обоих случаях присутствует “меховая” составляющая, которая имеется и в фамилии героини (*Pelz* по-немецки означает ‘мех’). Кроме того, *Pelznickel* — название святочных ряженых в саратовской губернии [21, 106]. Коза — одна из масок святочного маскарада. Представляющий козу одет в два вывороченных тулупа, скреплённых между собой [4, 150]. “Действия козы сопряжены не т. с мотивом её смерти и воскресения, они могут вписываться в такую игровую модель, которая основана на эротическом окрашенном контакте зооморфного персонажа с

другими участниками действия: «*коза с рогами, подолы поднимает девкам*» [10, 87]. Зойка — авторская маска¹⁸, аналогичная “белкинской” маске пушкинского автора, отсюда и “заячья” ассоциация имени (Белкин — тоже *покойный*). Зойка же выступает в роли кузнеца, перековывающего свою судьбу, а также куёт свадебный венец для Гуся. Л. Ивлева отмечает, что ряженому в кузнеца свойственен откровенный характер костюма [11, 85] (в начальном эпизоде Зойка выходит из шкафа практически раздетая). Но маску кузнеца разыгрывает и Гусь, ведающий тугоплавкими металлами и раздаивающий кольца и деньги. Однако гусь есть и в числе зооморфных персонажей святочного ряженья, наряду с козой, бараном, конём, медведем, волком, петухом и курицей [10, 86]. Гусь — традиционное рождественское блюдо, которое в ЗК “готовит” Херувим, совмещающий святочные маски врача [10, 87] и цыгана [10, 63-65]. Как традиционный для святочного ряженья представитель чужого этноса китаец соотносим с цыганом. Расовая принадлежность Херувима позволяет связать его с золотом (жёлтый=золотой) как приметой загробного царства [21, 60]. Как золотистый характеризуется в мифологии Огненный Змей [21, 67] (ср. с татуировками Херувима, на которых изображены драконы и змеи). Но колядочный мотив “руки в золоте” [4, 171] — это и мотив Гуся. Херувим удваивает Гуся наличием птичьих признаков и стремлением обладать красотой. Прачечная как прикрытое основное промысла роднит китаец с Зойкой, занимающейся якобы пошивом одежды. Херувим является универсальным зеркалом, отражающим других персонажей пьесы (Зойку, Обольянинова, Гуся, Аллу) и в этом смысле схож с гоголевским Хлестаковым. Подобно Хлестакову, он является воплощением обмана, который разыгрывается на всех уровнях сюжета ЗК. Однако важно помнить, что всё многообразие масок святочного ряженья репрезентирует одно и то же содержание (покойник). Так как у Булгакова покойник — автор, то названные персонажи — реализованные через святочный маскарад комплексы автора, изображающего себя как Другого. Через банно-прачечный комплекс мотивов и морфий Херувим связан, с одной стороны, с юным врачом, в частности, с ситуацией “Вьюги” — текстом со всеми необходимыми святочными маркерами. С другой стороны, прачечный мотив связывает Херувима с мастером, который нашёл свой судьбоносный выигрыш в корзине с грязным бельём. В дальнейшем двусмысленный врач-убийца вырастет в профессора Стравинского¹⁹ и отравителя Воланда. Но врачом Пилат считает и Иешуа. Гусь “фамильно” соотносим с Гоголем: согласно Далю, *гоголь* — ‘птица

18 Переряживание мужчин в женское платье и женщин в мужское было одним из самых распространённых и самых рискованных переодеваний [8, 57].

19 У Даля *стравить* — ‘отравить, погубить’; *стравное* — ‘снадобье, зелье’ [7:4, 342-343].

семейства утиных' [7:1, 374.], согласно И. Ермакову, *гого(ль)* — 'показывающий себя гусь-самец' [9, 6]. Гусь — сакральный предшественник автора ЗК, разыгрывающего себя как Херувима — наследника-отцеубийцу (ср. с пушкинским "Скупым рыцарем")²⁰ или жреца-завистника ("Моцарт и Сальери")²¹.

Мотив утаивания ценностей и их последующего изъятия (ср. валютный сон Босого, конфискацию аппаратов у Персикова, Ефросимова и Рейна, "покупку" жемчуга у туземцев и чемодан с деньгами Кири-Куки) тоже корреспондирует с ситуацией "Ревизора"²². Разница в том, что "Ревизоре" прячут грехи, а у Булгакова — сокровища. Ситуация ревизии как пересмотра ценностей становится у Булгакова не только фабульной, но и сюжетной интригой, в рамках которой автор надевает маску городничего, отводя роль ревизора читателю: последний должен разгадать авторскую игру и найти спрятанные ценности. Как таинственное и могущественное лицо, наделённое божественными и одновременно дьявольскими полномочиями, выступающее в роли справедливого суда (судьбы), носящее различные имена, владеющее островом сокровищ, булгаковский автор разыгрывает роль графа Монте-Кристо (этот роман Дюма является любимой книгой Маркизова). Как автор поневоле зашифрованного послания, отправленного в будущее и испорченного временем (не длительностью его, а качеством), он подобен капитану Гранту, завещавшему найти себя своим наследникам (читателям).

Домоуправ — тот же городничий, но в уменьшенном масштабе. Увеличив масштаб, получим царя (такая игра масштабами имеет место в ИВ). Одна из масок булгаковского автора — маска Скупого, который — с учётом исторического контекста — превращается в валютчика, укрывающего сокровища. Если учесть, что *валюта* и *талант* синонимичны как '*деньги*' и что деньги и книга являются у Булгакова художественными аналогами истины²³, валютчик прочитывается как писатель. К разряду валютчиков причислен Босой, дотоле ведавший

20 Ср. с зеркальной ситуацией избавления от младшего, о которой пишет Е. Яблоков в связи с "Вьюгой", где два доктора усыпляют конторщика Пальчикова — ретроградную стадию личности главного героя [26, 53].

21 Неслучайно атрибутами Херувима являются яд и нож. С *неким херувимом* Сальери сравнивает Моцарта.

22 Ревизия предполагает пересмотр наличного "хозяйства" с целью нахождения скрытого.

23 Одно из значений слова *истина* у Даля — 'наличность, наличные деньги' [7:2, 59]. См. в АЕ рассуждение Пончика о долларах и литературе: "На свете существуют только две силы: доллары и литература" [3, 322]. Связь писательства с деньгами актуализируется и в истории Левия Матвея (будучи мытарем, бросил деньги на дорогу и начал записывать за Иешуа), и в истории мастера (сначала выиграл в лотерею сто тысяч рублей, а потом сел писать роман).

записями в домовоей книге, или пропиской. *Прописка* тоже относится к числу неоднозначных слов: прописывать, прописать у Даля — значит, с одной стороны, '*написать, изложить на письме обстоятельно, описать в подробности // назначить лекарство // явить, предъявить*', с другой стороны, '*пропускать, упускать*' (*Прописка в письме, пропуск, ошибка*) [7:3, 521-522]. Прописывает и тот, кто назначает лекарство (доктор) и тот, кто создаёт образцы для письма (писатель), и домоуправ. Тот, кто официально играет роль домоуправа, неофициально замещает Пушкина, мастера и прочих *валютчиков* — тех, кто владеет сокровищами.

При наведении прицельного фокуса обнаруживаются особые полномочия, которыми облечён домоуправ в реальности булгаковского мира-текста. Посмотрим, какие связи способствуют его разоблачению. Для нас важно, с кем он делит это место и кому уподоблен по тем или иным признакам. Босой — председатель жилтоварищества и заведующий диетической столовой; родственник ему персонаж Василий Лисович в БГ обозначен как домовладелец и инженер; Бунша-Корецкий — князь и домоуправ, Геннадий Панфилович в БО совмещает две функции, являясь директором театра и лордом Пленарваном. Совмещение функций домоуправа и подобных ему персонажей указывает на замещение как конструктивный принцип такого персонажа. Похожая двойная должность у Пилата (заведующий доходами в Иудее и председатель Синедриона), Берлиоза (председатель МАССОЛИТа и редактор журнала) и Бездомного (поэт, потом философ). Имя *Никанор* связывает домоуправа с Метелкиным в БО, который задействован в трёх ролях (монтер декораций в театре, слуга Паспарту и попугай в спектакле по пьесе Дымогацкого). В ММ Босой связан одновременно с тюрьмой и театром как местами для сидения (гибридный вариант — *камерный театр*), подобно писателю, который *сидит* над книгой или за книгу. В БГ Лисович по профессии инженер (ср. с Рейном и Тимофеевым); тот же Василиса в функции прячущего сокровища подобен Босому и Геннадию Панфиличу (последний пытается спрятать от Саввы пьесу Дымогацкого, показав её в искажённом и урезанном виде). Другой театральный управляющий — Иван Васильевич в ТР — тёзка Иоанна Грозного. Как нижний жилец Василиса подобен Николаю Ивановичу в ММ, который превращён в борова и использован в качестве транспортного средства, доставившего на Бал домработницу Маргариты. В этом Николай Иванович соотнесён, с одной стороны, с домоуправом из "Блаженства", который "смонтирован" с лекцией о свиноводстве, вовлечён в путешествие на машине времени и тоже попадает на майский бал, а с другой стороны — с Лисовичем, который видит во сне бесовских поросят, взрывающих грядки на его огороде. Таким образом, домоуправ — личина

автора, присматривающего за героями и сдающего им *жилплощадь* (пространство текста).

Ключи и книга как должностные атрибуты позволяют соотнести домоуправа не только с воров Милославским (партнёр домоуправа в Б и ИВ), но и с мастером²⁴. Домоуправ сродни ревизору: подслушивая и подсматривая за жильцами, вписывая их в домовую книгу и выписывая из неё, он осуществляет функции цензуры (=прописки). Так как Пилат и Иван входят в число изображённых читателей, а Иешуа и мастер – в число изображённых авторов, то Босой, подобно оптическому фокусу, совмещает обе “союзнические” маски²⁵ и представляет тот компромисс между “своим” и “чужим”, который свойственен автоцензуре и автопародии.

В БО роль царя Сизи-Бузи играет актёр по фамилии *Сундучков*. Фамилия эта указывает на тот самый ценностный код, который связан с сокровищницей. Трон Сизи-Бузи наследует проходимец Кири-Куки, которого играет автор пьесы Дымогацкий; у самого Кири есть подобие сундучка – чемодан с деньгами, которые он хочет утаить, но вынужден обнародовать (ср. с валютой в ММ). В ИВ ценности сосредоточены в комнате Шпака. *Шпак* анаграммируется как ‘шкап’, а кроме того, у Даля *шпак* расшифровывается как ‘птица скворец и как бральница, которой съмают плоды с дерева’ [7:4, 662], то есть аналог руки. В ЗК клад персонифицирован в Гусе. “Раздающий кольца”, “щедрый на гривны” – таковы обычные прозвища вождей, которыми их награждали поэты-скальды в благодарность за дары; раздача даров – передача приближённым магической силы, которой обладал сам вождь [6, 232]. Одаривание гостей червонцами (Гусь) сопоставимо с разбазариванием жемчуга (Сизи-Бузи). Булгаковский домоуправ профессионально соперничает с вождём, царём, воров, инженером. В руке, функции которой он персонифицирует, сосредоточены различные функции, в том числе функция письма, одаривания и наказания.

Изъятие сокровищ – один из мотивов булгаковского метасюжета, где под сокровищницей подразумевается культурная традиция, представленная в “ассортименте”, включающем, помимо золото-валютных ресурсов, диковинную аппаратуру (оптические аппараты Персикова и Ефросимова или машину времени Рейна/Тимофеева). Эта аппаратура передаётся от старшего младшему по цеху (вспомним шкаф с богатейшим инструментарием Леопольда Леопольдовича в ПП) или становится продуктом их соавторства (камеры Персикова-Иванова); смысл аппаратуры – в противостоянии разрушительному

24 На “фамильную” пародийную соотнесённость Босого с мастером и Иешуа указывает Б. Гаспаров [5; 39, 57, 65].

25 Ещё один пример совмещения разных масок – ролевая шизофрения Куролесова, который называет себя «то “государем”, то “бароном”, то “отцом”, то “сыном”, то на “вы”, а то на “ты”» [1, 163].

времени²⁶; различные аппараты у Булгакова представляют собой аналоги по функции нематериального творческого инструментария мастера – его взгляда, памяти, сновидческой фантазии, то есть являются атрибутами автора. В ММ некая аппаратура будет упомянута в связи с сеансом чёрной магии и в связи с клиникой Стравинского, но никакой аппаратуры ни зрители Варьете, ни пациенты Стравинского не увидят. Загадочная аппаратура будет вынесена за пределы фабулы и станет арсеналом приёмов, с помощью которых автор магически воздействует на читателя. В один ряд с аппаратурой попадает книга: это соотношение ценностей является ключевым для всего пространства булгаковского текста и побуждает к поиску других сокровищ, подобных золоту, но принадлежащих литературному ряду. С подвалом, где обычно укрывают сокровища, в булгаковском тексте соотносится память культуры. Она-то и выполняет функцию машины времени. В БО с жемчугом соотнесены пьеса Дымогацкого и театр Геннадия Панфиловича: желание не отдавать европейцам жемчуг подобно желанию сохранить пьесу (аналог гигантской жемчужины, которой Сизи забивает гвозди, не зная, как ещё её можно употребить) и театр как остров литературных сокровищ, которые пытаются изъять репертуарный комитет.

В ЗК функцию сокровищ выполняют парижские платья, а сундуку синонимичен зеркальный шкаф. Парижским платьям соответствуют иные – нематериальные, литературные – наряды, которые требуют своего дефиле. Портные, которые их сшили, – писатели. Это дефиле не что иное как литературный карнавал, идея которого и реализуется на всём пространстве текста ЗК, а не только в ночных показах, которые выполняют функцию автометаописания и указывают на принцип работы всей системы текста. Чтобы это дефиле состоялось, надо узнать профессиональные секреты автора, подобно тому, как их узнаёт Алла (маска читателя), переведённая из разряда клиенток в разряд сотрудников ателье. “Чужая” одежда соответствует заимствованным сюжетам, спрятанным в шкафу-пьесе, и подлежит совлечению (ср. с разоблачением автора).

Кроме того, что мы уже сказали о соотносимости денег и письма, следует учесть, что древнерусское *исто* означает ‘деньги и ‘тестикулы’ [21, 151], что позволяет включить в цепочку эквивалентностей денег и письма яйцо. Яйцо синонимично кладу и соотносимо со шкафом-сундуком. Зеркальные процессы, происходящее в квартире

26 «В художественном мире Булгакова деятельность «мастера» - учёного или художника – связана с поиском способа преодолеть время (то есть выйти в вечность), а научное открытие или созданное произведение представляет собой модификацию “машины времени” <...> В последнем булгаковском романе вариацией на ту же тему является книга, написанная Мастером – “бывшим историком” <...>». [27, 202].

(ЗК), соотносимы с зеркальным сюжетом РЯ, а сама квартира — аналог яйца-платя, в котором скрыты двусмысленные возможности. У Даля *клад* — ‘деньги и богатство, положенные в землю, зарытые; скрытое сокровище’ (ср. с талантом) [7:2, 115]. Глагол *класть* в качестве субъекта предполагает и кур (‘класть яйца, класться’), и сочинителей (‘класть что на бумагу’); кроме того, *класть жеребца* — значит ‘холостить’, ‘скопить’. Во всех случаях налицо значение ‘отдачи’, либо добровольной, либо принудительной (ср. с призывом сдавать валюту в сне Босого). Учитывая соотнесённость клада с яйцами, приходим к очевидной связи вождей с птицами. Сизи-Бузи и Кири-Куки носят головные уборы из перьев, имя Кири-Куки восходит к крику пушкинского золотого петушка (хозяином которого является скопец), *штак* переводится как ‘скворец’, а фамилия *Гусь* говорит сама за себя. В связи с *кладом* не следует забывать и близкое по смыслу *кладбище*. Общая погребальная семантика клада и кладбища помогает прояснить связь мёртвых вождей с сокровищами и сочинительством. Яйцо в христианской мифологии — “символ гроба и возникновения жизни в самых недрах его” [25, 13]. Оттуда, из яйца, и вылупляется булгаковский петух, он же змей, в котором возрождается заново золотое древо великой традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5 т. Т.5 / М.А. Булгаков. — М., 1990.
2. Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов / М.А. Булгаков. — Л., 1990.
3. Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов / М.А. Булгаков. — СПб., 1994.
4. Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования / Л.Н. Виноградова. — М., 1982.
5. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. Гаспаров. — М., 1994.
6. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. — М., 1984.
7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : В 4 т. / В.И. Даль. — М., 1935.
8. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: Становление жанра / Е.В. Душечкина. — СПб., 1995.

Иваньшина Е.А.
Воронежский государственный педагогический университет.
Доцент кафедры истории русской литературы, теории и методики преподавания литературы.
e-mail: sergiencou@yandex.ru

9. Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти / А.И. Иваницкий. — М., 2000.

10. Ивлева Л.М. Ряженье в русской традиционной культуре / Л.М. Ивлева. — СПб., 1994.

11. Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора / Л.М. Ивлева. — СПб., 1998.

12. Ковач А. Поприщин, Софи и Меджи (К семантической реконструкции “Записок сумасшедшего”) / А. Ковач // Гоголевский сборник. — СПб., 1993. — С. 100-122.

13. Лаушкин К.Д. Баба-Яга и одноногие боги (к вопросу о происхождении образа) / К.Д. Лаушкин // Фольклор и этнография. Л., 1970. — С. 181-186.

14. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Р. Лахманн. — СПб., 2001.

15. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. — СПб., 2001.

16. Мандельштам О.Э. Слово и культура / О.Э. Мандельштам. — М., 1987. — С. 147.

17. Панченко А.М. О русской истории и культуре / А.М. Панченко. — СПб., 2000.

18. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. — Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В. Подорога. — М., 2006.

19. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. — М., 2005.

20. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. — М., 1977.

21. Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей / Б.А. Успенский. — М., 1982.

22. Чудакова М.О. Гоголь и Булгаков / М.О. Чудакова // Н.В. Гоголь: История и современность: К 175-летию со дня рождения. — М., 1985. — С. 360-388.

23. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М.О. Чудакова. — М., 1988.

24. Чудакова М.О. Пушкин у Булгакова и “соблазн классики” / М.О. Чудакова // Лотмановский сборник. № 1. — М., 1995. — С. 538-567.

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

26. Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова (“Записки юного врача”) / Е.А. Яблоков. — Тверь, 2002.

27. Яблоков Е.А. Нерегулируемые перекрёстки: О Платонове, Булгакове и многих других / Е.А. Яблоков. — М., 2005.

Ivanshina E.A.
Voronezh State Pedagogical University.
Associate professor of Department of Russian literature's history, theory and literature teaching methods.
e-mail: sergiencou@yandex.ru