

ФУНКЦИИ ОПЕРЫ «ФАУСТ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ М. А. БУЛГАКОВА

В. В. Зятькова

Воронежский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 16 апреля 2020 г.

Аннотация: в статье рассматриваются функции оперы «Фауст» в творчестве М. А. Булгакова. В частности, показывается, какую смысловую нагрузку несут фаустианские мотивы в произведениях писателя. Описывается, как оперные аллюзии используются для связи реальности с памятью культуры

Ключевые слова: Фауст, опера, фаустианский договор, культурная память.

Abstract: the article deals with the functions of the opera "Faust" in the works of M. A. Bulgakov. In particular it shows what is the meaning of Faustian motives in the works of the writer. The article also describes how opera allusions are used to connect reality with the cultural memory.

Keywords: Faust, opera, Faustian contract, cultural memory.

Многие литературоведы говорят о музыкальности произведений М. А. Булгакова. Музыка являлась важной частью его жизни. Биография писателя подтверждает его знакомство с исполнителями и композиторами, живущими в его время. С 1936 года Булгаков работал беллетристом в Большом театре [1, 6].

Наиболее широко в произведениях Булгакова представлен жанр оперы — как в виде цитат, так и в виде сквозных ассоциаций, проходящих через все творчество писателя. А. В. Никулина указывает на связь литературно-музыкальных ассоциаций с определенным кругом действующих лиц [1, 8]. Е. А. Иваньшина отмечает, что «с оперой так или иначе связаны все помнящие булгаковские персонажи»; «связывает это с тем, что «опера является аллегорическим реквизитом, вписанным в театрализованное пространство памяти в силу того, что хорошо разбирается на цитаты (музыкальные, костюмные) и, следовательно, компактно переносится во времени. Оперная музыка — канал, связывающий данный текст с текстом культуры» [2, 60].

Фаустианские мотивы проходят лейтмотивом через все творчество М. А. Булгакова. Б. Гаспаров утверждает, что «Фауст» — один из трех основных булгаковских интертекстов (другие два — Евангелие и Апокалипсис). [3, 109]. Но «Фауст» — это два текста: один написан Гете, другой — Гуно. В данной статье речь об оперном «Фаусте», который является важной составляющей культурной памяти булгаковского текста, если понимать под текстом все творческое наследие писателя. Писатель называет эту оперу «вечный Фауст» и говорит, что «Фауст совершенно бессмертен» [4, 235].

Г. Г. Ишимбаева замечает, что Булгаков довольно часто обращался к одной из основных тем фаустовского сюжета — продаже души дьяволу ради достижения своих целей. Эта мифологема присутствует в его творчестве как аллюзии, которые вызывают ассоциации с первоисточником [5, 87].

По мнению М. Черкашиной, в «Белой гвардии» Фауст представлен в двух компонентах. Первый компонент — это тот «Фауст», образ которого символизирует счастливый домашний уют [6, 5]. А. Бояринцева пишет о том, что писатель вырос в «атмосфере счастливого домашнего музицирования», раскрытые ноты «Фауста» на пианино служили непременным условием домашнего уюта [7]. В этом же значении представлен «Фауст» в «Театральном романе» в сцене сочинения Максудовым пьесы [8, 435].

Второй компонент «Фауста» представлен дуэлью и Валентином. В первоисточнике Валентин просит Бога хранить его сестру Маргариту, а после возвращения с войны его убивает соблазнитель сестры. По мнению М. Черкашиной, в «Белой гвардии» этот оперный мотив оказывается перевернутым. Здесь молитва исходит не от брата (Валентин в «Фаусте»), а от сестры (Елены), молящейся о лежащем в предсмертной горячке брате перед иконой Пречистой Девы. Слова молитвы получают отклик, старая икона в тяжелом окладе словно оживает, затем неслышно приходит Тот, «к кому через заступничество смуглой Девы зывала Елена. Он появился рядом у развороченной гробницы, совершенно воскресший, и благостный, и босой...» [9, 411].

В «Театральном романе» в главах «Мое самоубийство» и «При шпаге я» мы наблюдаем вкрапление текста оперы «Фауст», причем события, происходящие в романе, аналогичны событиям, происходящим в опере. Подобно Фаусту, Максудов решается покон-

чить жизнь самоубийством. Однако перед этим он слышит оперу «Фауст», звуки которой доносятся до него с нижних этажей, и решает в последний раз послушать выход Мефистофеля [8, 411], и как раз в момент появления Мефистофеля на сцене в дверь Максудова стучатся со словами: «А вот и я» [8, 412]. В комнате появляется Рудольфи, редактор-издатель литературного журнала, в узнаваемом оперном образе [8, 412]. По мнению Б. Гаспарова, описание внешности героя соответствует оперному образу в воплощении Шляпина [3, 64]. Появившийся Рудольфи прочитывает рукопись Максудова, оценивает ее и берется печатать этот роман.

В данной сцене сюжет «Фауста» проникает в жизнь Максудова: за помощь в печати романа Максудов подписывает договор с дьяволом [8, 415]. Мы наблюдаем здесь удвоение фаустианского мотива: реальный Максудов, решившийся на самоубийство (подобно Фаусту), слышит музыкальный отклик на этот импульс и видит перед собой как бы фрагмент театрального представления, которое смешивается с реальностью его существования. Здесь, как и в молитве Елены Турбиной, «Фауст» привлекается в функции спасения от смерти как икона. Фактически мы наблюдаем смысловой параллелизм: в «Белой гвардии» спасителем Алексея становится Христос, в «Театральном романе» — оперный Мефистофель.

Тот же параллелизм актуален и в «Мастере и Маргарите», где Евангелие и «Фауст» пересекаются в рамках одного текста и где Иешуа и Воланд дополняют друг друга по отношению к судьбе Мастера. Появление Мефистофеля-Рудольфи своей театральностью схоже с появлением Воланда в «Мастере и Маргарите». Воланд тоже появляется в образе Мефистофеля и проделывает похожие фокусы, в частности, уже в первой главе предоставляет Бездомному «Нашу марку» по его желанию (как вскоре выяснится, последнему). Это небольшое чудо с эпизодом в «Театральном романе», где Рудольфи неожиданно достает из кармана лампочку, чтобы заменить перегоревшую у Максудова [8, 412].

Мотив фаустианского договора в «Мастере и Маргарите» обыгран неоднократно: вспомним Босого, заключившего договор аренды с иностранным артистом, Мастера, нашедшего в корзине с грязным бельем выигрышную облигацию, изменившую его жизнь (эта сделка соотносима с подобной сделкой в «Портрете» Гоголя), Маргариту, согласившуюся стать хозяйкой бала за возвращение Мастера, и, что не менее важно, рукописи его романа. В указанных примерах договор и осуществляющий его персонаж из оперы «Фауст» являются связующим звеном между читателем и рукописью.

«Фауст» в «Мастере и Маргарите» становится кодом узнавания «своего» читателя, знаком посвященности. В главе «Явление героя» Мастер, выявляя степень невежественности Ивана, задает ему

вопрос: «Простите, может быть, впрочем, вы даже оперы «Фауст» не слыхали?» [10, 133].

В главе «Прощение и вечный приют» в сцене прощания с городом также содержится аллюзия на оперу Гуно.

«Темнеет. Кони роют землю, содрогается маленький сад. Прощайтесь с подвалом. Прощайтесь скорее» [10, 360].

«Мефистофель.

Из мест этих мрачных скорее уйдем.

Уж близко к рассвету.

Ретивые кони нас ждут — убежим!» [11]. Оперная Маргарита отказывается идти с Мефистофелем, спасая этим свою душу, и устремляется к свету. Булгаковская же Маргарита отказывается от света и выбирает вечный покой рядом с Мастером. И этот покой оказывается тем самым вечным домом, образ которого идеализируется в «Белой гвардии» [9, 199].

По мнению Б. Гаспарова, в «Мастере и Маргарите» присутствует мотив поклонения золотому кумиру, который «скрепляется посредством <...> арии Мефистофеля, ключевой в проведении темы валюты <...>

Все превращения и фокусы с деньгами проделывает Коровьев. Этим обстоятельством объясняется его фамилия: «золотой телец», который царит в сатанинском храме-балагане [3, 59].

Примером таких фокусов с деньгами является договор Никанора Ивановича с Коровьевым по поводу проживания артиста в квартире Лиходеева, когда Никанор Иванович принимает взятку от Коровьева [10, 98]. Фокусы с деньгами Коровьев проделывает и в главе «Черная магия и ее разоблачение», устраивая на сцене денежный дождь из червонцев, которые зрители с радостью собирают [10, 122]. Однако и в том, и в другом случае «сатанинские» деньги приносят своим обладателям лишь неприятности: люди не могут их использовать и расплачиваются за свою алчность разоблачением в буквальном смысле (оказываются раздетыми).

В пьесе «Зойкина квартира» также представлена тема различных манипуляций с деньгами, которые напоминают фокусы Коровьева. Интересно, что пьеса начинается под граммофонное пение упомянутой выше арии [12, 78].

Одним из примеров манипуляций с деньгами в данной пьесе является театральная дача взятки Зойкой Аллилуе. Она дает ему купюру, якобы фальшивую, для того чтобы он выкинул ее. Однако понятно, что речь идет о другом [12, 83].

Зойка вынуждена договариваться не только с Аллилуей, но и с Аллой Вадимовной. В обоих случаях хозяйка квартиры выступает как искусительница и гений обменных сделок.

Еще один искуситель в пьесе — китаец Херувим. Его внешность двойственна: герой имеет ангельское лицо, которому он обязан своим прозвищем, и татуировку дракона на груди, которая указывает на то,

что прекрасный китаец не только ангел, но и змей. Херувим соблазняет Манюшку: она предает Зойку и в переломный момент скрывается вместе с Херувимом [12, 148].

Пьеса «Адам и Ева», как и пьеса «Зойкина квартира», начинается с звучания «Фауста» [12, 327]. В этот же момент в квартире Адама и Евы появляется Ефросимов и снимает всех присутствующих своим аппаратом, вследствие чего эти люди оказываются спасенными от смерти. По мнению Е. А. Иваньшиной, «булгаковская аппаратура (к ней относятся и камеры Персикова-Иванова, и аппарат Ефросимова, и машина времени Рейна-Тимофеева, и нематериальная аппаратура Воланда) представляет собой функциональные аналоги нематериального творческого инструментария автора (его взгляда, памяти, сновидческой фантазии)» [13, 208]. Ефросимов со своим аппаратом появляется здесь подобно Рудольфи в «театральном романе» или Воланду в «Мастере и Маргарите», чтобы выполнить миссию спасения «своих» от облучения солнечным газом (смертоносным газом новых идей и новых текстов). Ефросимов, как и Мастер (который при первом появлении упоминает оперу «Фауст»), является носителем традиционной культуры. Его появление под звучание «Фауста» неслучайно: как было сказано выше, «Фауст» для героев Булгакова является мерилем причастности культуре, знаком посвященности. Кроме того, образ Ефросимова связан с еще одним культурным образом — образом Христа, подобно которому он исцеляет страждущих с помощью своего аппарата [12, 346].

В тексте возникает конфликт между Ефросимовым и Адамом: Ефросимов представляет традиционные ценности, Адам — человек нового мира, он не способен мыслить глобально и понимать смысл происходящего, в отличие от Ефросимова. Поэтому он оказывается неистинным Адамом и отдает свое книжное имя Ефросимову, который и становится Адамом истинным [12, 376].

Еще одним героем, сменившим имя, является Маркизов. Он меняет свое обыденное имя на имя литературного персонажа (Генрих) [12, 368].

Генрих — имя Фауста. Стоит обратить внимание, что именно Маркизов нашел испорченную библию, которая является аналогом испорченной культурной памяти. Он соотносит найденную книгу с реальностью и узнает в ней «наших» Адама и Еву. Так появившийся в квартире Адама забывчивый профессор способствует обретению памяти как испорченной старой книжки [13, 202].

Таким образом, мотивы оперы «Фауст» в художественном пространстве Булгакова служат для сцепления актуальной реальности с миром искусства, культурной памятью и привнесения в реальность утраченного смысла, который она получает только от соотнесения с известными сюжетами культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никулина А. В. Музыка романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / А. В. Никулина. — М.: Проспект, 2020. — 192 с.
2. Иваньшина Е. А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук (10.01.01) / Е. А. Иваньшина. — Воронеж, 2010. — 464 с.
3. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. — М.: Наука, 1993. — 304 с.
4. Булгакова Е. С. Воспоминания о М. Булгакове / Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. — М.: Советский писатель, 1988. — 528 с.
5. Ишимбаева Г. Г. Русская фаустиана XX века: учебное пособие / Г. Г. Ишимбаева. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 128 с.
6. Черкашина-Губаренко М. Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова / М. Черкашина-Губаренко / Relga. — 2002. — № 7. — С. 2–7.
7. Бояринцева А. Очарованный музыкой — Михаил Булгаков / А. Бояринцева. — Режим доступа: // MoiaRussia. — 2016. — <http://www.moiarussia.ru/ocharovannyj-muzykoj-mihail-..> (дата обращения 10.03.2020).
8. Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 томах. Т. 4. Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника / М. А. Булгаков. — М.: Худ. лит., 1990. — 686 с.
9. Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 томах. Т. 1. Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах / М. А. Булгаков. — М.: Худ. лит., 1989. — 623 с.
10. Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 томах. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / М. А. Булгаков. — М.: Худ. лит., 1990. — 734 с.
11. Либретто оперы «Фауст» (Гуно Ш.) — Режим доступа: <http://libretto-oper.ru/gounod/faust> (дата обращения 12.03.2020). Либретто оперы «Фауст» (Гуно Ш.) | Читать либретто | Слушать оперу | Полные оперные либретто | Собрание.libretto-oper.ru
12. Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 томах. Т. 3. Пьесы / М. А. Булгаков. — М.: Худ. лит., 1990. — 703 с.
13. Иваньшина Е. А. От лучей смерти к лучам жизни: об аппарате Ефросимова в пьесе М. А. Булгакова «Адам и Ева» / Е. А. Иваньшина // Вестник удмуртского университета. — 2017. — Т. 27, вып. 2. — С. 201–209.

Воронежский государственный педагогический университет

*Зятькова В. В., аспирант кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы
E-mail: violietta.koltakova@mail.ru*

*Voronezh State Pedagogical University
Zyatkova V. V., postgraduate student of the Department of theory, history and methods of teaching Russian language and literature
E-mail: violietta.koltakova@mail.ru*