CZU: 821.161.1-31.09 **DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.10089108**

«АЛЛЮЗИВНЫЙ ФОН РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Natalia SPORÎȘ
doctor, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere
Centrul Științific Didactic Literatura Universală și Comparată
0000-0001-7773-7180

Allusion, known to literature since Antiquity, in the artistic practice of modernism and postmodernism has become one of the most important techniques and even methods of constructing textual space, a means of creating deep semantic, ideological and philosophical subtexts.
The article analyzes a complex system of allusions that builds the artistic architectonics of M. A. Bulgakov's novel "The Master and Margarita".
Keywords: *postmodernism, allusion, allusiveness, typology, structure, intertext, intertextuality, macrotexte, hypertext.*

Интертекстуальность – одно из основополагающих свойств литературы постмодернизма. Оно до сих пор определяет структуру, композицию и саму методологию современного письма. Интертекст – это нелинейное, разомкнутое в другие тексты художественное пространство. Интертекстуальность необходимо предполагает аллюзивность, опосредованную и явную цитатность вновь создаваемого текста, опирающегося и включающего в себя бесконечное количество художественных миров. Таким образом в литературе постмодернизма актуализируется аллюзия – один из древнейших, известных еще эпохе Античности, литературных приемов.

Аллюзия широко использовалась не только в литературе, но была распространена также в ораторской и разговорной речи в качестве отсылки к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению.

Литературная аллюзия – по сути дела – непрямое цитирование, предполагающее отсылку к хорошо известному тексту, обладающему «культурным» авторитетом. Разнообразнейшими аллюзиями (личными, политическими, историческими, культурными) пронизаны уже произведения Возрождения: «Божественная комедия» Данте, романы Рабле и Сервантеса, пародийный эпос Ариосто.

В литературе модернизма аллюзивность стала одним из основных приемов, лежащих в основе композиции и даже идеологии всего текста. Таким образом, аллюзивность необходимо сопрягалась с неомифологизмом, характернейшим свойством модернистского художественного сознания. В. П. Руднев рассматривает эти две характеристики – аллюзивность и неомифологизм как вытекающие друг из друга явления: «Ярчайший образец последовательной аллюзивности в сторону одного текста, воспринимавшегося как универсальный миф о человеке-страннике – роман «Улисс» Дж. Джойса, последовательно воспроизводивший в реалиях XX века гомеровскую «Одиссею». [1, стр.185]

В концепте неомифологизма исследователь рассматривает и логику аллюзий романа Т. Манна «Доктор Фаустус», восходящую, несмотря на все их разнообразие, к мифу о средневековом чернокнижнике и некроманте.

В художественной практике постмодернизма аллюзивность стала одним из важнейших приемов и даже методов построения текстуального пространства, одной из распространённых нарративных техник. Аллюзивность может быть более или менее последовательной, быть обращенной к одному или к бесконечному множеству текстов, не только литературных, но и исторических, музыкальных, философских, вызывая в памяти целые культурные, а значит, стилистически узнаваемые пласты, как например, в романах Т. Манна (Средневековье, готика), У. Эко (Средневековье, барокко), Дж. Фаулза (Средневековье, куртуазность, викторианство), П. Зюскинда (Просвещение, романтизм).

Проблема методологии великого романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» до сих пор не исследована комплексно в современном литературоведении. Она лишь обозначена в работах Б. М.

Гаспарова, попытавшегося осмыслить роман с помощью специально разработанного ученым метода – мотивного анализа, призванного помочь проанализировать сложную полифонию булгаковского детища, и статьях В.П. Руднева, однозначно атрибутировавшего великий роман Булгакова как явление литературы еще не существовавшего в эту эпоху постмодернизма [2], [1].

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», написанный в сталинской Москве, также как и роман его героя, гениального и безумного Мастера, совершенно уникален и невозможен в контексте современной им литературной эпохи. Это, «неправильное» со всех канонических представлений о классическом романе, произведение было революционно эстетически, опасно идеологически и спорно с точки зрения религиозной догматики, а главное, издевательски кощунственно социально-политически.

Известный культуролог и филолог В. П. Руднев называет его самым удивительным произведением русской литературы XX в. и настаивает на абсолютной принадлежности его поэтики эстетическим принципам еще не существующего в ту пору постмодернизма: «Насыщенный самыми сложными и тонкими интертекстами, реализовавший в своей художественной структуре одну из самых интересных моделей *текста в тексте* и даже обладающий некими элементами *гипертекста* (московские иершалаимские сцены «наползают» друг на друга; несколько раз повторяется финал; в московском интертекстуальном слое повествования – три временных пласта: «грибоедовская Москва», Москва эпохи «Бесов» Достоевского и Москва 1930-х гг.; сама открытость финала («Скажи, ведь казни не было?»), готовность уничтожить все, что было раньше), «Мастер и Маргарита» осуществляет художественную идеологию семантики возможных миров – этой тяжелой артиллерии постмодернизма. Наконец, «Мастер и Маргарита» – самый стройный и кларичный роман XX в». [1, стр.160]

Сложную художественную структуру романа, как известно, образуют два временных пласта – Древняя Иудея, склонившаяся под властью Рима, и Москва 30-х годов XX века. Однако этим не исчерпывается уникальное многозвучие булгаковского романа. Его

образует сложнейшее переплетение литературных, культурных, исторических, стилистических, мифологических, фольклорно-мифологических, театральных и музыкальных аллюзий, выстраивающих художественную партитуру романа.

В многочисленных комментариях к роману Булгакова рассматриваются топографические, географические, исторические реалии обоих временных пластов «Мастера и Маргариты». Для современного читателя, не ориентирующегося в политических и бытийных реалиях 30-х годов, они отдельно поясняются и комментируются. [2], [3]. Однако аллюзивный фон романа не получил до сих пор целостного монографического исследования.

Все герои булгаковского романа, каждый его эпизод насыщены сложным аллюзивным фоном. Б.М. Гаспаров, по мнению Руднева, продемонстрировал в своем труде, что «каждое имя собственное в «Мастере и Маргарите» оплетено пучком интертекстуальных ассоциаций» [1, стр.160].

Фокусом этих ассоциаций является Иван Бездомный. Само его имя ассоциируется с Демьяном Бедным, пролетарским поэтом, писавшим пропагандистские агитки, в том числе и атеистической тематики. Затем, это имя заставляет вспомнить Андрея Безыменского, члена ВАППа, отметившегося травлей Булгакова.

В дальнейшем, «прототипом» Бездомного становится Чацкий – Бездомный приходит в ресторан «Грибоедов», перед этим «помывшись» в Москве-реке (так сказать, с корабля на бал), он пытается внушить людям истину, его никто не слушает, потом его объявляют сумасшедшим и увозят на грузовике (сравните выражение «карета скорой помощи») в сумасшедший дом. Тема безумия Ивана Бездомного перекликается с темой безумия Чацкого. И тот, и другой становится жертвой. Из преследователя непонятных и угрожающих иностранцев с уже явно инфернальным колоритом, которых необходимо обязательно разъяснить, как и положено было в Москве 30-х, Иван сам становится преследуемым и гонимым.

Его хватают и отвозят в клинику Стравинского, где он знакомится с Мастером и становится его учеником, а поскольку Мастер ассоциируется с Иешуа, то Иван (который впоследствии станет истори-

ком) уподобляется Иоанну Богослову, автору четвертого Евангелия и любимому ученику Христа.

И наконец, бесприютность, бездомность, которая подчеркивается в облике Иешуа, и также тот факт, что Иван идет по Москве в разодранной толстовке, с бумажной иконкой на груди, проделывая свой «крестный путь» от Патриарших прудов к «Грибоедову», довершает последнюю ассоциацию Бездомного и Ершалаимского странника.

В финале своего пути Иван Бездомный преображается. Он становится героем – наследником Мастера, оставшимся здесь, на Земле. Он многое забыл после клиники Стравинского, но душа его тоскует в полнолуние, стремясь к высоким собеседникам – к Мастеру и бродячему философу из Ершалаима, навеки покинувшими этот мир, но являющимися средоточием всех мыслей, всех устремлений Ивана.

Едко и зло, с подлинным сатирическим пафосом изображенная Булгаковым литературная Москва, – полна скрытых и явных аллюзий не столько к современному литературному контексту, сколько к культурным и социальным реалиям литературной жизни того времени. Яркий пример – разговор поэта Рюхина с памятником Пушкину на Тверской. Это явная аллюзия к известному стихотворению «Юбилейное» Маяковского. Но Маяковский разговаривает с Пушкиным дружески-фамильярно и покровительственно, а Рюхин – злобно-истерически.

Отдельное внимание нужно уделить именно литературным аллюзиям, и прежде всего, аллюзиям из «Фауста» И. В. Гете. Именно гетевская революционная трактовка образа Фауста и его последовательная реабилитация, логичная для эпохи Просвещения и мировоззрения великого немецкого диалектика, является камертоном для всего романа. Мы помним об эпиграфе из «Фауста», который является одним из ключей к осмыслению романа [5, стр.5].

Известно, что Булгаков читал оригинал трагедии. В его бумагах слова Мефистофеля, ставшие эпиграфом, цитируются по-немецки. Само имя Воланд взято им из «Фауста» – это одно из имен Мефистофеля, однако в русских переводах имя Воланда сохранено только в прозаическом переводе А. Соколовского. У Гете Мефистофель

впервые появляется в образе пуделя. Бездомному на Патриарших бросается в глаза эффектная трость иностранца, увенчанная головой пуделя. Ее же мы встречаем в атрибутике Воланда вообще. Перед балом Маргарите надевают на шею медальон с изображение пуделя, пудель вышит на подушке, которую подкладывают ей под ногу. В сцене «Погребок Ауэрбаха» Мефистофель предлагает пирующим студентам излюбленное каждым из них вино. Оно неиссякаемо [4, стр.35]. Булгаковский Воланд искушает москвичей подобным образом: сигареты любимой марки появляющиеся в портсигаре, сказочным изобилием товаров в фантомном магазине, дождем из червонцев. Интересно, что на вопрос Берлиоза о национальности Воланд, задумавшись, отвечает: «пожалуй, немец…» [5, стр.19]. Более того, Воланд представляется Бездомному как специалист по черной магии – тем же, наряду с алхимией, занимается и гетевский Фауст.

Пытаясь осмыслить идеологические основания булгаковского романа, опасную диалектику добра и зла, отчасти унаследованную из гетевского «Фауста», В.П. Руднев приходит к выводу о том, «…что идеология, реализованная в романе, – далеко не канонически христианская. Скорее, это манихейская идеология. Манихейство – религия первых веков н. э., впитавшая в себя христианство, гностицизм и зороастризм, основным догматом которой было учение о принципиальной дуальности, равноправии злого и доброго начал в мире. Добро и зло в манихействе имеют одинаковую силу и привлекательность. Дьявол в манихействе – это бог зла. Поэтому Иисус в «Мастере и Маргарите» показан не «царем иудейским», а бродягой-интеллектуалом, в то время как Воланд выступает в обличье подлинного князя тьмы, имеющего равную силу с Богом и к тому же весьма великодушного и на свой лад справедливого. Связь Мастера с силами «абсолютного зла» объясняется идеей «творчества как Творения»…» [1. стр. 161]

Следует заметить, что во внешности Воланда и его свиты угадывается множество черт, характерных для фольклорно-мифологических и демонологических представлений о духах зла. Воланд хром, у него разные глаза, он появляется из ниоткуда и исчезает в никуда. С этим же связана и вся атрибутика: совы, коты, скарабеи, волшебные мази и кремы.

Средневеково-готический колорит, окрасивший легенду о докторе Фаусте и первую часть гетевского Фауста, облекает сумрачным флером фигуру Воланда. На наш взгляд, здесь уместно говорить о культурно-мифологических и культурно-стилистических аллюзиях к образно-символическому ряду Средневековья вообще. К готическому сумраку были так восприимчивы романтики, в том числе и Э. Т. А. Гофман.

Связь этих двух художественных миров – гофмановского и булгаковского общеизвестна. Интерес к инфернальному, «нехорошая квартира», в которой бесконечно расширено пространство и не существует времени, пристрастие к говорящим котам, очевидно указывают на гофмановские аллюзии в «Мастере и Маргарите».

Однако, образ Воланда у Булгакова питают не только литературные, но и театральные, и – шире, музыкальные аллюзии. Известна музыкальность Булгакова. Он был не просто театральным человеком, он был настоящим меломаном. Музыкальные аллюзии играют огромную, подчас ключевую роль в его произведениях: достаточно вспомнить хирурга-меломана, профессора Преображенского, своего рода альтер-эго автора в повести «Собачье сердце», безумно влюбленного в «Аиду» Дж. Верди.

Булгаков очень любил и знал почти наизусть оперу Ш. Гуно «Фауст», которую он неоднократно цитировал в своих произведениях. В облике Воланда есть черты оперной версии Мефистофеля: у него хрипловатый бас, в прихожей «нехорошей квартиры» брошен на стул плащ с огненной подкладкой – это напоминает сценический костюм Ф. Шаляпина в роли Мефистофеля. На балу у Воланда играет обезьяний джаз – обезьяны связаны с нечистой силой и в средневековых легендах и в «Фаусте» Гете.

Музыка в романе – важная составляющая мира, в котором существуют герои. Даже голоса героев, как правило, характеризуются через соотнесение с оперными амплуа: у Коровьева – высокий «дребезжащий» тенор, у Воланда – хрипловатый бас (и далее: у писательницы Непременовой – контральто, у Семплеярова – «приятный, звучный и очень настойчивый баритон» и т. д.). Многие сцены в звуковом отношении развернуты как оперные партитуры: во сне

Никанора Ивановича молодой человек говорит со сцены «мягким баритоном», из зала ему отвечают «тенора и басы», а в финале сцены «нервный тенор» поет фразу из арии Германа («Пиковая дама» П. Чайковского) «Там груды золота лежат...». В филиале акустической комиссии хор состоит из сопрано рыдающей барышни, баритона курьера, «довольно приятного высокого тенора» подхалима Косарчука и безвестного баса-октавы, а дирижирует ими регент Коровьев.

Музыкальные звуки в романе, как правило, лишены гармоничности; часто они лишь часть звукового –шумового – фона, агрессивного и оглушающего. Звуки трубы – один из лейтмотивов романа. В ершалаимских главах звук трубы сопровождает появление римского войска или напоминает о его присутствии в городе – это звук тревожный и резкий. Иуда, проходя мимо Антониевой башни, места размещения римских войск, «не обратил внимания на трубный рев в крепости» – в этом эпизоде «трубный рев» приобретает символическое значение; в разговоре с Пилатом Афраний скажет, что Иуда воскреснет тогда, когда «труба Мессии, которого здесь ожидают, прозвучит над ним». В предпоследней главе, «как трубный голос», звучит над Москвой «страшный голос» Воланда. Люди с золотыми трубами во сне Никанора Ивановича препровождают его в своего рода «вавилонское пленение».

Музыка и миф – онтологически связанные явления. Эту проблематику философия осваивает со времен Древней Греции. Огромное внимание ей уделяла философия Романтизма, вплоть до Рихарда Вагнера, модернизма и, наконец, постмодернизма.

В.П. Руднев подчеркивает глобальное значение музыкальных аллюзий, определяющих идеологию романа, его философию и художественную структуру: «В романе присутствуют два евангелиста, Левий Матвей и Иван Бездомный, что позволяет говорить о центральной роли двух пассионов И. С. Баха («Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну»). Действительно, главы об Иешуа в точности соответствуют каноническому сюжету пассиона (от лат. Passio «страдание»), которое начинается пленением Иисуса и заканчивается его погребением. При этом «музыкальное оформ-

ление» вообще играет огромную роль в «Мастере и Маргарите» – «композиторские фамилии» Стравинский, Берлиоз, Римский; опера «Евгений Онегин», сопровождающая весь путь Ивана от Патриарших к «Грибоедову»; голос певший по телефону из квартиры No 50 «Скалы, мой приют...»; пение «заколдованными» регентом – Коровьевым служащими песни «Славное море - священный Байкал» и многое другое». [1, стр.161]

Настоящая музыка, высокое искусство (для Булгакова это прежде всего классическая опера) исковеркана, пропущена через механические устройства: радио (погоню Иванушки за Воландом сопровождает «хриплый рев полонеза» и «тяжелый бас» арии Гремина из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», полет Маргариты сопровождает безымянный, «совершенно обезумевший», «громовой» вальс; из окон дома Драмлита раздается «радиомузыка»); телефон (Варенуха слышит в трубке сквозь хрипы и гудки «тяжкий, мрачный голос, пропевший: „...скалы, мой приют...” – романс Ф. Шуберта на слова Г.-Ф.-Л. Рельштаба, в свою очередь напоминающий о начале оперы А. Рубинштейна «Демон» – Демона на скале). Степа Лиходеев вспоминает, как во время ночного кутежа «выли собаки» «от патефона»; патефон играет в бывшей квартире Мастера, захваченной Могарычем, и т. п. В таком виде музыка воспринимается в одном ряду с визгом трамвая, звоном разбитого стекла, женскими криками, колоколами пожарных машин, свистками милиционеров и швейцаров и хоровым пением «экскурсантов», едущих в сумасшедший дом, – именно так звучит Москва у Булгакова.

В этой Москве громкие «композиторские» фамилии (Берлиоз, Стравинский, Римский) носят чиновник-литератор, психиатр и финдиректор, а вопрос: «Вы ведь даже оперы „Фауст» не слышали?», заданный Мастером, смутит не только Иванушку. «Живая» музыка в романе – это фокстрот «Аллилуйя» американского композитора В. Юманса (русский текст П. Германа, издан в СССР в 1928 году). Первый раз он звучит в «Грибоедове», сопровождаемый хриплыми криками официантов, ненавидящих все и всех, грохотом посуды. «Словом, ад», – комментирует автор. Этот же

фокстрот звучит в Варьете перед выступлением Воланда, под него пляшет странный воробушек на столе профессора Кузьмина, его играет джаз-банд на великом балу.

Вальсы, исполняемые на балу у Воланда (первая скрипка – скрипач-виртуоз и композитор А. Вьетан, 1820-1881, дирижер – композитор Иоганн Штраус, 1825-1881), напоминают «сумасшедший» вальс, под который Маргарита улетает из своего особняка, и довольно быстро сменяются обезьяньим джазом.

На похоронах Берлиоза фальшивят трубы и уныло гремит турецкий барабан. Среди этого грохота и скрежещущих звуков по-особому звучат паузы: над головой Воланда в сцене у Патриарших «бесшумно чертили черные птицы», и так же бесшумно они будут кружить в сцене казни; «беззвучны» коридоры в доме скорби, беззвучие и тишина царят в последнем приюте Мастера. Можно предположить, что сквозной лейтмотив «О боги, боги», пронизывающий роман и звучащий в последнем авторском монологе («Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля!..»), для Булгакова озвучен музыкой из любимой его оперы – «Аиды» Дж. Верди, в которой эта строка появляется в ариях разных героев в минуту смятения и страдания. Но эту музыку слышит только автор.

Разнообразные музыкальные аллюзии, наряду с другими, выстраивают идеологическую, смысловую и ритмическую архитектонику «Мастера и Маргариты».

Характеризуя сложную художественную организацию романов Ф. М. Достоевского М. Бахтин вводит в литературоведение специальный термин «полифонический» роман. Этот термин великолепно определяет структуру романа булгаковского. Сложная ткань исторических, мифологических, культурных, музыкальных, литературных аллюзий вплетается в удивительную многозвучность этого загадочного романа.

Без тщательного анализа аллюзивного фона булгаковского романа невозможно его целостное осмысление. Этот аспект чрезвычайно важен в теоретическом и методологическом плане, так как аллюзивность романа со всей очевидностью дает основание толковать его как интертекст и более того, как гипертекст. Прослеживая тонкую

канву мотивов, ассоциаций, аллюзий, составляющих сложную художественную архитектонику романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» легко убедиться в неисчерпаемой емкости его смыслового, идейного, философского подтекста.

Библиография:

1. РУДНЕВ, В.П. *Словарь культуры XX века*. – М.,1998, 384с.
2. ГАСПАРОВ, Б.И. *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»* // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. – Москва: Наука, 1995, 304с.
3. ЧУДАКОВА, М. *Реалии 1930-х в «Мастере и Маргарите» // курс лекций «Мир Булгакова». Лекция 4-я.* [Accesat 23.06.2023] https://arzamas.academy/materials/1183
4. ГЕТЕ, И. *Фауст*. – Москва: АСТ, 2008, 464с.
5. БУЛГАКОВ, М. А. *Мастер и Маргарита*. – Москва: Амфора, 2010, 415с.
6. ЧУДАКОВА, М. О. *Жизнеописание Михаила Булгакова.* – Москва: Книга, 1988, 672с.
7. ЧУДАКОВА, М. О *«закатном» романе Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа*. – Москва: Эксмо, 2019, 676с.
8. КОМИСАРЕНКО, А. *Музыка и ее значение в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».* [Accesat 23.06.2023] https://trenos.livejournal.com/198004.html