

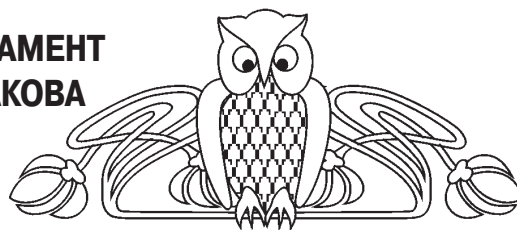


УДК 821.161.1–2/3.09+929 Булгаков

ПРОБЛЕМА СЧАСТЬЯ И СУДЬБЫ КАК ФУНДАМЕНТ ТРАГИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. А. БУЛГАКОВА

Е. В. Трухачёв

Саратовский государственный университет
E-mail: truehard@yandex.ru



В статье предпринята попытка выделить основную проблему трагизма Булгакова – ощущения, характерного не только для его пьес, но и для повествовательных произведений и в целом для мировоззрения писателя. Автор утверждает, что главным, глубинным конфликтом в творчестве Булгакова является противостояние счастья и судьбы, что вписывает его в традицию мировой классики с ее устоявшимися трагедийными типами и фабулами. В то же время в работе выделяются некоторые особенности его произведений 1930-х гг., такие как обманчивость счастья, прозрение развязки в действии.

Ключевые слова: трагизм, сюжет, драма, трагедия, счастье, судьба, конфликт, предсказание, развязка, примета, мотив.

The Problem of Fortune and Fate as the Foundation of the Tragic in M. A. Bulgakov's Works

E. V. Trukhachov

The author of the article singles out the main problem of Bulgakov's tragedy which is a distinctive feature of his plays as well as of epic compositions and of his personal world-view. The author claims that the main profound conflict in Bulgakov's works turns to be the collision of fortune and fate generally presented in the world literature from Ancient Greeks to our days. The researcher emphasizes some special traits of Bulgakov's stories of 1930s such as deceptiveness of fortune, prediction of the denouement in action.

Key words: tragedy, story, drama, fortune, fate, conflict, prediction, denouement, omen, motive.

В одном из писем П. С. Попову от 1932 г. М. А. Булгаков пишет: «Я ни за что не берусь уже давно, так как не распоряжаюсь ни одним моим шагом, а Судьба берет меня за горло»¹. Примечательно, что в приведенной цитате слово «Судьба» написано с заглавной буквы. Булгаков олицетворяет ее подобно тому, как это делали древние греки и римляне в своем мифологическом мироздании. Правда, философское основание идеи судьбы у него не такое, каким оно было в древности, – понятие Судьбы, скорее, заменяет христианское понятие промысла Божьего, провидения: все, что, согласно религиозным представлениям, совершается по воле Божьей, у Булгакова тоже происходит при участии сверхъестественных, потусторонних сил, но в подавляющем большинстве случаев чертовского происхождения. Дьявольские силы при том являются только проводниками судьбы, но никак не ее вершителями². Судьба в мистическом понимании – это некий закон движения жизни, имеющий свою непостижимую первопричину, а

с точки зрения психологизма – изменчивая череда обстоятельств, которые дают или же мешают человеку реализовать свои стремления.

В трагическом мироощущении древних греков судьба, рок – непреременный закон сущего, которому подчиняются как люди, так и сверхъестественные силы. Рок является одной из сил, приводящих в движение механизм античной трагедии. Роковая ошибка, роковое заблуждение встречаются в фабульной структуре трагедий как одна из неотъемлемых частей, входят в канон древнегреческой трагедии, закрепленный Аристотелем.

Возрождая в своем творчестве спор человека с судьбой, который был характерен для античной драматургии, а позже для пьес Шекспира, Булгаков зачастую придает ему гротескно-иронический характер. Судьба часто возникает на страницах произведений и писем Булгакова. «Судьба-насмешница» чудится ему во Владикавказе в 1921 г., когда он вместо московской сцены имеет успех на «туземных» подмостках³. Или другой пример: летом 1935 г. Булгаков едет летом на Клязьму и в своем письме В. В. Вересаеву пишет: «В заграничной поездке мне отказали <...>, и очутился я вместо Сены на Клязьме. Ну что же, это тоже река»⁴. В обиходе это явление принято называть иронией судьбы. Обманчивость судьбы всегда остро воспринимается Булгаковым, а ситуации, когда положение персонажа оказывается едва ли не диаметрально противоположным его чаяниям, в произведениях писателя великое множество. Обнаруживая эту насмешливость судьбы, ее будто бы умышленное противоречие своим желаниям, персонаж переживает эмоциональную встряску. Примером тут может служить «прозрение» поэта Рюхина в «Мастере и Маргарите». Другой поэт, его тезка, стоящий на постаменте, дразнит его самолюбие. Гневно переживая свое бесславие, Рюхин считает его следствием нелепой случайности.

Трагический разлад реальности преподносится Булгаковым как разорванность, несчастливость судьбы. Персонажи писателя часто неудачливы, жалуются на судьбу, это слабые люди, мыслящие страдальцы. «Судьба! За что ты гонишь меня?» – в отчаянии восклицает персонаж «Бега» Голубков. «О боги, боги! За что вы наказываете меня?» – вопрошает небеса Понтий Пилат. Даже отъявленные негодяи вроде Рюхина тоже вдруг приобретают



ореол трагичности, когда на миг озирают свой жизненный путь и жалеют о несбывшемся, например доносчик Битков в пьесе «Последние дни»: «Битков. Вот связала. Смотрительша. Кто это связала? Битков. Судьба». Но уравнивание всех перед лицом Судьбы не должно нас обманывать. Автор в описании этих апелляций к Высшей Справедливости расставляет все по местам, так что сомнений в том, кто заслужил свои страдания, а кто нет, не возникает.

Большое внимание в творчестве Булгакова уделено поэтике приметы (главным образом плохой), предзнаменования, предсказания. В «Белой гвардии» предсказан вероятный трагический исход – разрушение семьи Турбиных: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи». Действие романа неуклонно движется в направлении к этой катастрофической цели. «Белая гвардия» и «Бег» полны такого рода пророчеств. Именно для того, чтобы создать соответствующую атмосферу, цитируется Библия (Откровение Иоанна Богослова, в таком же пророческом свете – книга Исход) либо воспроизводится стилистический образ размеренного библейского слога, о чем уже не раз писали исследователи.

В «Белой гвардии» когда Петлюру выпускают из тюрьмы, «мудрый» Василиса предупреждает: «Quos vult perdere, dementat!» («Кого боги хотят погубить, того лишают разума»). В сюжете романа это событие становится роковой ошибкой, которая будет стоить жизни Най-Турсу, сотням офицеров, юнкеров, евреев и прочих безвинных людей. Эта же стратегическая ошибка поставит Турбиных перед вопросом о том, как им следует исполнить долг перед Родиной. Фраза Василисы отсылает нас в глубь веков и в то же время – к пьесе «Бег». В античных драмах герои подчас ослеплены страстями и безумием, которому, согласно мифу, наслали на них боги, а согласно логике развития действия, имеют психологические причины (Аякс у Софокла, Медея у Еврипида). Таким же буйствующим безумцем, к которому потом возвращается сознание, а вместе с ним пробуждаются совесть и чувство ответственности за содеянное, можно считать Романа Хлудова. Исход русских за границу происходит в безумии, бреде, болезни.

Принципу предугадывания будущего Булгаков верен и в других произведениях. В «Мастере и Маргарите» Иешуа предсказывает Пилату наступление грозы вечером, Пилат предсказывает Каифе бедствия, ожидающие иудейский народ. Ему же во время допроса представляется бессмертие, которое должно стать его уделом. Смысл всех этих попыток забежать вперед состоит в том, что персонажи часто в этих вспышках будущего видят расплату за свои или чужие трагические заблуждения. Можно назвать эти вспышки мистическим моментом прозрения развязки своего или чужого трагического существования. Именно так

– «людьми трагического заблуждения» – называет Л. М. Яновская персонажей «Белой гвардии»⁵. С уверенностью можно эту характеристику распространить и на другие произведения писателя и их действующих лиц.

Разные причины приводят в произведениях Булгакова к трагическому финалу. Случайные события в жизни персонажей часто оказываются точкой поворота в жизненной драме. Плохие приметы указывают на ждущее героя впереди несчастье. Дурные предзнаменования преследуют их там, где, казалось бы, им обещаны счастье, благополучие и спокойствие. Вообще счастье, которое сулит судьба, обманчиво, коварно. В «Жизни господина де Мольера» первый ребенок Мольера, ставший крестником короля, умирает и с той поры между деспотом и актером словно пробегает черная кошка. В пьесе «Кабала святош» Муаррон, согласно ремарке, накликает беду тем, что слишком веселится. Таким образом, в прозе Булгакова находят художественное применение традиционные бытовые приметы и суеверия, в которых дурное событие предвещает счастье, а чрезмерная радость, напротив, сулит беду.

Приметы Булгаков использует не как часть быта, не как деталь характера, а для создания драматической напряженности. В «Жизни господина де Мольера» суеверность присуща самому рассказчику, который знает все содержание истории наперед и видит «знаки судьбы», которых не осознают герои. Тут вспоминается замечание набоковского Гумберта о том, что «очень легко задним числом расшифровать сбывшуюся судьбу, но пока она складывается, никакая судьба <...> не схожа с теми честными детективными романчиками, при чтении коих требуется всего лишь не пропустить тот или иной путеводный намек»⁶. Однако приметы у Булгакова отражают не просто эфемерность счастья и несчастья, но и общее тяготение жизни с ее радостями и горестями к конечному трагическому итогу. Такими перед нами предстают «Жизнь господина де Мольера», «Кабала святош», «Последние дни» и «Мастер и Маргарита», отчасти «Театральный роман» – произведения, повествующие о судьбе творца, художника, свободно мыслящей личности.

Долгожданная женитьба по прошествии времени приводит Мольера к неразрешимой ситуации. Перед Мольером во всей неприглядности встают подозрения о кровосмешении. Инцест ставит его в один ряд с Эдипом, который тоже пал жертвой неведения и допустил кровосмешение. С трагедией царя Эдипа историю Мольера роднит и общая для пьесы и романа та самая роковая неотвратимость судьбы, а также лейтмотив слепоты «смертного» человека, который пронизывает творчество Булгакова 1930-х гг.

Такова же роль счастливого случая и в «Мастере и Маргарите». Мастер получает возможность писать свой роман после того, как неожиданно выигрывает в лотерею сто тысяч рублей.



Самый радостный для писателя момент выхода романа к читателям оборачивается для него катастрофой. Да и любовь к Маргарите сваливается на него как некий катастрофический дар судьбы: «...так поражает молния, так поражает финский нож!». Молния – в языческих мифологиях божественное орудие наказания, а нож в данном контексте – орудие преступления, причем подлого, бандитского пошиба.

Вспомним, с какой художественной силой опозитизирована роль случая в «Метели» Пушкина. Если там роковые события в конечном счете приводят к счастливому соединению душ, то в «Мастере и Маргарите» даже счастливые события выливаются в неразрешимые противоречия, одиночество, опустошение, гибель. «Счастливый» финал лежит уже за пределами земной жизни, а от этого и нет ощущения его полноты.

Интересно, что американский исследователь творчества Булгакова Кевин Мосс проследивает связь романа «Мастер и Маргарита» с античной трагедией. В своей работе⁷ он сравнивает отдельные сюжетные коллизии романа с перипетиями «Вакханок» Еврипида. В частности, он сопоставляет появление Воланда в Москве с приходом Диониса в Фивы. Пенфей, не желающий признавать в Дионисе бога, расплачивается за это своей жизнью. «Здесь читатели, которые уже знают миф, содрогаются от слепоты Пенфея по отношению к двусмысленности собственных слов»⁸ (пер. авт. – Е. Т.), – комментирует содержание трагедии К. Мосс, сравнивая Пенфея с Берлиозом. Исследователь приводит некоторые параллели между сюжетом античной драмы и романом Булгакова, которые имеют отношение уже не столько к поэтике текста, сколько к символике, и отсылает нас к общекультурным корням, лежащим в основе двух произведений. Единственное, что можно добавить к рассуждениям Мосса, это то, что Булгаков действительно был знаком с пьесой Еврипида (Мосс предполагает это в связи с «театральной эрудицией» Булгакова), как и с другими сюжетами, предполагающими явление богоподобного персонажа в мир смертных⁹.

В творчестве Булгакова можно было бы усмотреть еще много аналогий с классическими трагедийными прообразами, но продолжать этот список – дело ненужное, поскольку основной тезис работы представляется нам доказанным. Утверждая это, мы помним убеждение самого Булгакова в том, что в основе сюжета любой трагедии лежит некая фабула, получившая хождение еще с долитературных времен.

Мы видим, что Булгаков как в драматических, так и в повествовательных произведениях придерживается классических основ трагизма, заложенных еще древними греками, впервые в европейской культуре поставившими вопросы человеческого существования, счастья и непреложной объективной данности, именуемой судь-

бой. Продолжая в своем творчестве эту линию противостояния «счастья и судьбы», Булгаков следует и традиции русской классической литературы – Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Чехова. Эту фундаментальную проблему жизни человека он решает подчас в гротескном, фантазмагорическом, фантастическом плане. События, происходящие в жизни персонажей, часто несут на себе печать сверхъестественности, становятся «знаками свыше».

Однако рассуждения о приверженности Булгакова классической трагедии не стоит воспринимать всерьез. Элементы античной драмы – не интертекстуальный прием, а результат личного переосмысления вечных для человеческого общества конфликтов. Поэтому они используются с определенной долей условности и игры, а в отдельных случаях и вовсе пародируются. Пример тому – повесть «Роковые яйца», где композиционная рамка «высокой трагедии» наполняется сниженным содержанием. Уже само название отсылает нас к некоей трагической фабуле. Комиссар Рокк (в фамилии тоже слышится игра) расплачивается за свою трагическую слепоту (попросту невежество) довольно жестоким образом. Но венчает все счастливый финал в виде выскакивающего *deus ex machina*. Булгаков пародирует эту условность драмы в заголовке последней главы «Морозный бог в машине».

Примечания

- ¹ Булгаков М. Письма : Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 240.
- ² Воланд в «Мастере и Маргарите» отрицает свое всемогущество, что вполне в духе схоластических представлений о нем. Воланд не может видеть будущего, потому что не в силах им управлять, он только делает выводы о нем из всей совокупности обстоятельств (Аннушка, подсолнечное масло, едущий трамвай, астрологический прогноз). А. В. Амфитеатров, отвечая на вопрос о предсказательных способностях дьяволов, пишет: «Ориген говорит, что они узнавали будущее по движению планет <...>. Св. Августин предполагал, что дьяволы не имели непосредственного и прямого знания будущего, но благодаря способности переноситься с места на место быстрее молнии, а также благодаря изощренности своих чувств и интеллекта они были облегчены в своей логической работе настолько, что по заключениям настоящего могли воображать и угадывать будущее чуть не наверняка. Св. Бонавентура полагает, что они не знают будущего как возможности, а только угадывают ее как закономерность, так как они великолепнейшие натуралисты и до тончайшего совершенства выучили все законы и тайны природы» (цит. по : Амфитеатров А. Дьявол в быту, легенде и в литературе Средних веков. СПб., 2010. С. 78).
- ³ Из письма К. П. Булгакову от 1 февраля 1921 г. (Булгаков М. Письма. С. 39).
- ⁴ Из письма В. В. Вересаеву от 26 июля 1935 г. (Там же. С. 346).



- ⁵ Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983. С. 115.
- ⁶ Цит. по : Набоков В. Лолита. М., 1991. С. 212.
- ⁷ Moss K. The Bacchae and the Master and Margarita. Elementa. 1996. № 2. Vol. 3. URL: http://cr.middlebury.edu/public/russian/bulgakov/public_html/Elementa.pdf (дата обращения: 11.02.2011).
- ⁸ Там же.
- ⁹ Булгаков приводит даже своеобразную ретроспективу использования этого сюжета, говоря о связи между «Вакханками», «Солием» Плавта и «Амфитрионом» Мольера в «Жизни господина де Мольера». Вообще к вопросу заимствования сюжетов Булгаков относится

с иронией, и с ним трудно не согласиться, ведь писатель воспроизводит не переосмысленную литературу прошлого, а жизнь, неизменную в своей основе. Рассказчик в «Жизни» замечает о пьесе Мольера «Жорж Данден», что «сведущие люди» старались выискать произведение, из которого драматург позаимствовал сюжет: назывались и Боккаччо, и стихотворный рассказ XII века, и индийские, и сирийские предания. После этого рассказчик делает вывод: «Но если уж дело дошло до сирийского языка, <...> то вопрос о мольеровском плагиате, по-нашему, надлежит считать законченным. Следует полагать просто, что Мольер написал хорошую комедию “Жорж Данден”» (Булгаков М. Жизнь господина де Мольера. М., 1991. С. 145).

УДК 921.161.1–31.09+929 Пастернак

ВРЕМЯ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Л. И. Ермолов

Саратовский государственный университет
E-mail: l.ermolov@yandex.ru

В статье рассматривается временная организация романа «Доктор Живаго» в контексте пастернаковской концепции художественной реальности. Время в романе представлено как ряд пересекающихся взаимоопределяющих пластов: авторское время, время лирического переживания, время персонажей, читательское время, прорывы к Вечности создают сложное единство повествовательной структуры.

Ключевые слова: Пастернак, «Доктор Живаго», время, структура, реальность, сюжет, организация, измерение, повествование, уровень.

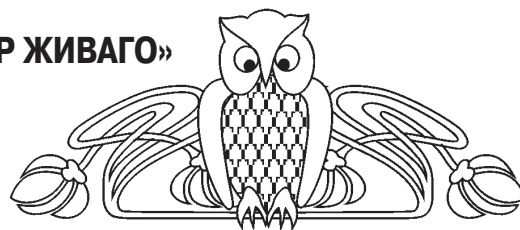
Time in B. Pasternak's Novel *Doctor Zhivago*

L. I. Ermolov

In the article the time structure of the novel *Doctor Zhivago* is examined in the context of Pasternak's idea of imaginative reality. Time in the novel is presented as a row of interlacing mutually defining layers: the author's time, the time of lyrical affection, the time of the characters, the reader's time, breakthroughs to the Eternity create a complex unity of the narrative structure.

Key words: Pasternak, *Doctor Zhivago*, time, structure, reality, plot, organization, dimension, narrative, level.

Наблюдения над структурой романа «Доктор Живаго» дают основание сделать вывод, что преобладающей в пространственно-временной организации является категория времени. Так, говоря о своем читательском впечатлении, А. Эфрон писала Б. Пастернаку: «В 150 страничек машинописи втиснуть столько судеб, эпох, городов, лет, событий, страстей, лишив их совершенно необходимой “кубатуры”, необходимого пространства и простора, воздуха!»¹. Этот упрек читательница обосновывает: «...никто из известных мне современников не владеет так, как ты, именно этими самыми пространствами и просторами, именно



этим чувством протяжения времени»². Иными словами, пространственные характеристики реальности как бы «поглощены» временными, время преобладает над пространством, становится более значимой категорией в произведении.

Это неслучайно и объясняется представлением Пастернака о земной реальности: «Бытие, на мой взгляд, – бытие историческое, человек не поселенец какой-нибудь географической точки. Годы и столетия – вот что служит ему местностью, страной, пространством. Он обитатель времени (курсив наш. – Л. Е.)»³.

Прерывистое, стремительное изображение событий в романе и должно было, по замыслу Пастернака, передать «подвижный мир всеобщего круговращения», «существо истории»⁴.

Можно выделить два способа передачи времени в «Докторе Живаго»: «по календарю» (прямым указанием на временную дату) и передачу времени через движение образов – изменений природы, ее тончайших оттенков.

В первом случае в романе даются указания как на крупные даты – годы («летом тысяча девятьсот третьего года», «весной тысяча девятьсот шестого года»), времена года («осенью происходили волнения на железных дорогах Московского узла», «пахло началом городской зимы»), месяцы («раз в начале декабря», «прошел август»), так и на более мелкие единицы времени – дни («на другой день», «третьего дня»), части суток («как-то вечером», «ночью», «утром»), часы («часа через три или четыре, ближе к сумеркам», «часов в десять вечера») и минуты («спустя несколько минут улица была почти пуста»).

Однако эти указания используются, как правило, как связки между эпизодами, фиксируя хронологию изображенных событий. В тех же