

“Мастер и Маргарита” — театральный роман?¹

Сусанна Витт

Мир не знал более странной архитектуры.
Понтий Пилат

Один из аспектов романа “Мастер и Маргарита”, привлекающий интерес исследователей, — это разделение текста на две части: московские и ершалаимские главы, которые различаются не только по времени и месту действия, но и по стилю повествования.² Если их представить в пространстве как две сцены, и поместить соответственно ершалаимские главы с их “высоким” стилем наверху, а московские, насыщенные сатирой, фарсом и гротеском, — внизу, то перед нами возникнет образ особого вида театра, а именно вертепа. Данная статья посвящается сопоставлению романа с этим видом украинского народного театра.³

¹ Статья основывается на докладе, прочитанном в августе 1997 г. на съезде скандинавских славистов в Хельсинки.

² О соотношении двух частей романа см., в частности, Клеберг, 1977, Фарыно, 1985.

³ До сих пор мне удалось обнаружить только одну работу, в которой упоминается вертеп в связи с “Мастером и Маргаритой”: Джулиани, 1988. Констатируя общее сходство в композиционной структуре между романом и вертепным спектаклем, автор статьи однако преимущественно уделяет внимание связям романа с другими жанрами народного театра: с балаганом, с театром Петрушки, а также с цирком.

Вертеп

Происхождение вертепа до сих пор является предметом исследования. Этот вид народного театра возник на Украине, и вероятно уходит корнями в дохристианскую культуру, но свои более или менее определенные формы он получил во второй половине XVIII века. Театр был кукольным, передвижным, и устраивался преимущественно воспитанниками духовных училищ и семинарий, которые таким образом подрабатывали себе на жизнь во время каникул, а также крестьянами, ремесленниками и, предположительно, скоморохами.⁴

Постройка вертепного театра представляла собой ящик, разделенный по горизонтали на две части. На верхней сцене разыгрывались сюжеты рождения Христа, поклонения пастухов и волхвов, а на нижней показывалась мирская часть с драмой Ирода (избиение младенцев) и комически-бытовыми сценами интермедийного характера.⁵ Разделение спектакля наблюдается и в языковом плане: “В языке вертепных представлений ярко выражены две струи. В духовной части пьесы текст изобилует славянизмами и преобладает силлабическое стихосложение. В комических же сценах речь персонажей вполне народна, приближается к раешному сказовому стиху; в текст представления введены народные песни” (Крупянская, 1956, 477).

Подобную языковую дифференциацию мы встречаем и в романе Булгакова: “В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат”⁶. В противовес стилю “верха”, с его особенной ритмически-интонационной организацией текста, для “низа” характерна не только подчеркнута разговорная речь (в том числе и

⁴ Бытовала форма вертепа и с живыми актерами. Если ранее полностью преобладавший кукольный вертеп к настоящему времени практически исчез, то живой вертеп продолжает свое существование в Украине. Я имела возможность наблюдать его во Львове в начале 90-х годов.

⁵ См. Федас, 1987, 20, а также записи вертепных текстов: Марковський, 1929. Крупянская ошибочно относит часть с Иродом к верхней сцене.

⁶ Булгаков, 1989, т. 2, 346. (В дальнейшем все ссылки на роман даются в тексте статьи с указанием страниц).

у рассказчика), но и раешный сказ: “То ли бывает, то ли бывает, Никанор Иванович! /.../, — говорит Коровьев. — Рассеянность, рассеянность, и переутомление, и повышенное кровяное давление, дорогой наш друг Никанор Иванович!” (424). В текст вводятся также фрагменты народных песен, например: “Славное море, священный Байкал /.../” (518).

Хотя вертеп и роман существенно различаются своим содержанием — так, вместо рождения Христа, на “верхней” сцене “Мастера и Маргариты” изображаются приговор и распятие Иешуа (Христа), — однако в их обращении к библейским мотивам наблюдается одно общее: неканоничность (несовпадение истории Иешуа с Евангелиями замечено давно и по-разному истолковано). Исследователи вертепа аналогичным образом склонны видеть в нем “не каноническую иллюстрацию библейских сюжетов, а целиком современную драму, которая находила живой отклик у зрителей” (Федас, 82)⁷. Современными аллюзиями насыщена и история о Пилате, с ее допросами, тайной полицией, продажностью людей и жалобами Пилата на то, что он все время вынужден “читать доносы и ябеды” (630)⁸.

И все же об истории рождения Христа в романе говорится, и в довольно интересном контексте. В первой главе встречаются на Патриарших прудах Берлиоз и Бездомный с загадочным иностранцем, которого мастер позже отождествляет с сатаной (463). Тот появляется рядом с литераторами в тот момент, когда Берлиоз критикует молодого поэта за антирелигиозную поэму, которую он заказал у него для своего журнала. Для наглядности придется привести довольно обширную цитату:

“А иностранец окинул взглядом высокие дома, квадратом окаймлявшие пруд, причем заметно стало, что видит это место он впервые и что оно его заинтересовало.

Он остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящие от Михаила Александровича солнце, затем перевел его вниз, где стекла начали предвечерне темнеть, чему-то снисходительно усмехнулся, прищурился, руки положил на набалдашник, а подбородок на руки.

⁷ Перевод здесь и далее мой — С. В.

⁸ Доносчиком и ябедником в московской части романа выступает, например, Алоизий Могарыч (657).

“Ты, Иван, — говорил Берлиоз, — очень хорошо и сатирически изобразил, например, рождение Иисуса, сына божия, но соль-то в том, что еще до Иисуса родился целый ряд сынов божьих, как, скажем, финикийский Адонис, фригийский Аттис, персидский Митра. Коротко же говоря, ни один из них не родился и никого не было, в том числе и Иисуса, и необходимо, чтобы ты, вместо рождения или, предположим, прихода волхвов, изобразил бы нелепые слухи об этом приходе. А то выходит по твоему рассказу, что он действительно родился!” (338).

Здесь примечательно упоминание о верхних и нижних этажах дома в непосредственной близости к разговору о тех событиях, которые составляют основу действий на верхней сцене вертепа. Своим взором Воланд как бы очерчивает контуры вертепа; сам же он идентичен одному из главных персонажей нижней сцены — “Черту”; эта кукла в некоторых районах Украины также называется “Сатаной” (Федас, 143).⁹

Черт широко представлен в московской части романа и на лексическом уровне — междометиями, 75 из которых включают в себя это слово. О том, как следует воспринимать это вездесущее чертыханье, есть указание в самом романе. Так, на реплику мастера “Нет, это черт знает что такое, черт, черт, черт!”, Маргарита отвечает: “Ты сейчас невольно сказал правду /.../ черт знает что такое, и черт, поверь мне, все устроит!” (691). Подобное возвращение междометному выражению его семантики напоминает черту, вообще характерную для народного театра, — реализацию метафоры (Крупянская, 472)¹⁰.

⁹ Среди кукол вертепа можно найти и Ивана: “Солдат Иван Петрович” (Федас, 146).

¹⁰ Другой особенностью народного театра является игра омонимами и синонимами, на которой строятся шуточные сцены. (Крупянская, 472). Пример этого мы находим и в романе Булгакова: “А-а! Вы историк? — с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз. — Я — историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: — Сегодня вечером на Патриарших прудах будет интересная история!” (346).

Персонажи вертепа и роман Булгакова

Появление Воланда создает цепочку, в которой встречаются и другие действующие лица вертепа. Так, Берлиоз и Бездомный каждый по-своему пытается определить неизвестного иностранца: “Немец”, — подумал Берлиоз. “Англичанин”, — подумал Бездомный. “Нет, скорее француз”, — подумал Берлиоз. “Поляк?” — подумал Бездомный” (337–338). На нижней сцене вертепа, который сравнивали с “социально-этнографическим калейдоскопом” (Федас, 81), большинство кукол как раз и изображает представителей разных наций, среди которых “Поляк”, “Німець” (немец) и “Циган”. (Можно попутно вспомнить конец романа, где мастер смотрит на город с “бродячим цыганским волнением”, 702).

Другая часть кукол изображает животных, среди которых “Свиня”, “Коза”, “Вовк” (волк), “Віл” (вол), “Осел”, “Змія” (змея) и “Гадюка”. “Коза” в романе представлена в лице Коровьева, который говорит “козлиным голосом” (411, 452). “Гадюка” — Воланд: “Вчера в этом Варьете /.../ какая-то гадюка-фокусник сеанс с червонцами сделал /.../” (515). Замечу, что фокусником назывался и сам вертепник, а сеанс с разоблачениями зрителей сделан чисто в духе вертепного спектакля, на нижней сцене которого обычно высмеивались местные нравы — их и имеет в виду Воланд, спрашивая со сцены у Коровьева: “/.../ как, потвоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?” (449).

В тех местах, которые непосредственно относятся к театру, мы находим и другие отсылки к вертепным персонажам-животным: Никанору Ивановичу снится, что конференсье со сцены объявляет о некоем позорно разоблаченном гражданине: “/.../ перед вами выступил в нашей программе типичный осел” (493). О несчастном председателе зрелищной комиссии, ставшем невидимкой, говорится, что он и в этом состоянии “работает как вол” (517); а в городском зрелищном филиале после фокусов Коровьева слышится выкрик: “Осел у нас в филиале сидит, осел!” (519). Очередь в билетную кассу театра Варьете не просто уподоблена змее, но прямо названа змеей, которая (метафора развивается дальше) “Сама по, себе уже представляла великий соблазн и приводила граждан на Садовой в полное изумление” (511).

Может показаться странным то обстоятельство, что единственный настоящий герой-животное романа — кот Бегемот — не имеет своего соответствия среди персонажей вертепа. Но и он не совсем выпадает из его схемы — Бегемот наделен чертами свиньи: “Кот, громадный, как боров” (377); в его поведении видят “свинское притворство” (671).

В настоящего борова превращается несчастный Николай Иванович, сохранявший “чуть-чуть пороссячи черты лица” (719) после возвращения ему человеческого облика.

“Розбійник” (разбойник) — тоже один из типичных персонажей нижней сцены вертепа (Федас, 155). Этого эпитета — “разбойник”, “разбойничья рожа” — достаивается в романе Азазелло (528, 551). С точки зрения семантики народного театра вызывает интерес и то, что свита Воланда несколько раз названа “шайкой” (“Хулиганская шайка проделывает скверные шуточки” 439, 711, 713); именно “шайками” назывались по народной терминологии актерские труппы (Крупянская, 491).

Этимологию слова “вертеп” исследователи связывают не только со старославянским ‘пещера’, но и с глаголом “вертіти” (‘вертеть’). Известно, что вертепники ходили с вертящейся звездой и что вертепный ящик имел башенку, снабженную дверцей, через которую был виден вертящийся на вертикальной оси круглый пол (Федас, 9).

В движениях свиты Воланда есть что-то механическое, сродни функционированию вертепа. Так, их гонки по одним и тем же улицам Москвы, особенно по Садовой, как бы дублируют движение кукол на сцене, которое подчинено прорезям в полу ящика. Московские главы романа изобилуют образованиями от слова “вертеть”, особенно inferнальные ситуации. Так, Берлиоз погибает под трамваем возле вертушки (375, 621); “иностранец” (Воланд) “завертел головой” (339); “спальня завертелась вокруг Степы” (411); падающие из-под купола театра деньги “вертелись” и характеризуются как “вертлявые капризные бумажки” (451); перед Никанором Ивановичем “вертелась эта вилла в Ницце” (427), а затем “проклятый переводчик” (Коровьев) “навертел номер” чтобы донести на него о валюте (428); Варенуха, превратившись в вампира, “вертел газетным листом” (483); на балу у сатаны “второй прах сложился в нагую вертлявую женщину” (591); танцующие же, “вертятся в одном направлении” (597), угрожали все смести на своем пути.

Но вернемся к персонажам вертепа. Одним из них, неизменным и важным, была “Смерть” — “сестра Черта” (Марковський, 58). Персонифицированная смерть фигурирует в романе на балу у сатаны под именем Абадонна (586, 599), который “исключительно бледен по своей природе” и появляется перед смертником.

Маргариту же можно отождествить с персонажами обеих сцен вертепа: как верхней — “Діва Марія” (Дева Мария), так и нижней — “Чарівниця” (колдунья, волшебница, чародейка). В ведьму Маргарита превращается, намазавшись кремом Азazelло; “Чарівниця” иногда выступала и под другим именем — “Чарівниця с масничкою” (Федас, 156), то есть чародейка с маслобойкой. Именно масло и напоминает мазь Азazelло: “Маргарита /.../ увидела в коробочке жирный желтоватый крем” (556).

На балу у сатаны Маргарита выступает в роли Богородицы из апокрифического средневекового произведения “Хождение Богородицы по мукам”. Когда Воланд спрашивает Маргариту о том, какую награду она желала бы получить за свои услуги, то она, подобно Богородице, начинает выпрашивать у него облегчение для обреченной на вечные муки Фриды.¹¹ Тут же он обращается к ней со словами “моя донна” (609), что буквально означает “Мадонна”; имя же “Мария” анаграммировано в имени Маргарита.

С вертепом героиню связывает и ее уподобление кукле: Азazelло, отравивший Маргариту, “повернул ее, как куклу, лицом к себе и вгляделся в нее” (696).

Двойственность образа Маргариты не обязательно противоречива. Роман по отношению к вертепу характеризуется большим взаимопроникновением и взаимоотражением сцен и персонажей. Не только Маргарита, но также, например, Воланд и Иешуа — амбивалентные фигуры, у которых можно обнаружить общие черты. Так, оба подвергаются допросу: первый — на Патриарших прудах, другой — у Пилата; оба при этом обвиняются в сумасшествии;¹² у обоих подчеркивается знание языков¹³ и оба

¹¹ См. также конец романа, где Маргарита ведет себя аналогичным образом по отношению к Пилату: “Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много? — спросила Маргарита. Повторяется история с Фридой? — сказал Воланд” (707–708).

¹² См. реплики Бездомного: “/.../ вам не приходилось, гражданин, бывать когда-нибудь в лечебнице для душевнобольных?” (344) и “Перестаньте психовать!” (372). Последнее является дословным

лечат от головной боли: Иешуа — Пилата, а Воланд — Лиходеева.¹⁴ Но самое впечатляющее и самое, пожалуй, кощунственное с религиозной точки зрения — это обыгрывание в образе распятого Иешуа-Христа одного из названий сатаны — Вельзевула (“Бога мух”)¹⁵: “Мухи и слепни поэтому совершенно облепили его, так что лицо его исчезло под черной шевелящейся массой. В паху, и на животе, и под мышками сидели жирные слепни и сосали желтое обнаженное тело” (508).

Кощунственным образом обыгрываются и черты божества в Воланде: предсказание смерти заведующего буфетом театра Варьете пародийно перекликается с сюжетом Благовещения — получается “худовещение”, где роль архангела отводится Коровьеву, сообщающему Андрею Фокичу Сокову о его своеобразной “беременности”, при которой он “умрет /.../ через девять месяцев /.../ от рака печени” (536).

переводом на “низкий стиль” реплики Пилата к Иешуа: “перестань притворяться сумасшедшим” (350). Иешуа назван “безумцем” (631) и “безумным философом” (633), а Воланд — “полоумным немцем” (372). Признаками безумия наделены и другие персонажи, и прежде всего Иван и мастер. Характеризуя же сложные взаимоотношения между персонажами романа, следует отметить существование в нем как “парадигматической” связи, при которой несколько персонажей наделяются одной общей характеристикой, так и “синтагматической”, которая сближает Пилата и Иешуа и о которой говорится во сне Пилата: “Раз один — то, значит, тут же и другой! Помянут меня — сейчас же помянут и тебя!” (646).

¹³ См. реплику Воланда: “О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков” (345). Иешуа, кроме арамейского, владеет греческим и латинским языками (349, 354), а при допросе подчеркивается переход Пилата с одного языка на другой. Признак полиглотизма отличает и мастера, который “знает пять языков” и “занимался переводами” (465). О полиглотизме в романе см. Фарыно, 1984.

¹⁴ Как и полагается на нижней сцене, у Лиходеева головная боль “низкого” характера — похмелье, в то время как у Пилата боль “высокая” — “гемикrania” (347).

¹⁵ “Под именем *Вельзевула*, упоминаемого в Новом Завете (Мф. X, 25, XII, 24, 27, Марк. III, 22, Лк. XI, 15, 18, 19), должно разуметь начальника злых духов, князя бесовского, которого сам Господь называет сатаной” (Библейская энциклопедия, 111–112). См. обращение Левия Матвея к Воланду: “Я к тебе, дух зла и повелитель теней /.../” (686).

Определенная двойственность заложена и в эпитетах “маг” и “черный маг”, которыми наделяется Воланд: так в латинском и в других языках называют волхвов, персонажей евангельской части вертепного представления.

Категория двухэтажности

Если “Мастера и Маргариту” в целом можно сопоставить с вертепом и его структурой, то представляется целесообразным обратить внимание и на те здания, которые по-разному фигурируют в фиктивном мире произведения.

“Дом Грибоедова”, в котором расположена писательская организация МАССОЛИТ, — “старинный двухэтажный дом кремового цвета” (382). Кроме прямого указания на двухэтажность, помещение дома и более специфическим образом отражает сценическое устройство вертепа и, следовательно, самого романа.

Своей архитектурой одна из верхних комнат дома напоминает дворец Ирода Великого, с его “крытой колоннадой”: “.../ во втором этаже, в круглом зале с колоннами, знаменитый писатель читал отрывки из “Горе от ума /.../” (там же).¹⁶ В ней должно состояться заседание правления МАССОЛИТа, и двенадцать членов тщательно ждут погибшего председателя Берлиоза, что привносит в ситуацию евангельский оттенок, в связи с чем некоторые исследователи склонны видеть в этом пародию на Тайную вечерю.

На нижнем этаже расположен ресторан, в котором царит сумбур и хаос — музыка, пляски и выкрики. Все здесь окрашено в бурлеск и фарс. Состав посетителей этого заведения напоминает выше упомянутый социально-этнографический калейдоскоп вертепа: “.../ плясали свои и приглашенные гости, московские и приезжие, писатель Иоганн из Кронштадта и какой-то Витя Куфтик из Ростова /.../” (388). Рассказчик дает обстановке на нижнем этаже краткое определение: “Словом, ад” (там же). Заметим, что в этом аду есть даже свой черт, представленный в лице inferнальной фигуры директора ресторана Арчибальда Арчибальдовича, который выступает в качестве флибустьера во “видении в

¹⁶ О значимости этой детали говорит и тот факт, что она упоминается в рассказе Бегемота о пожаре в “Доме Грибоедова”: “Я устремился /.../ в зал заседаний, — это который с колоннами, мессир /.../” (688).

аду” (там же). Определенную театральность придает “Дому Грибоедова” также тот факт, что в него, как в театр, входят по билету; в данном случае билет является “членским МАССОЛИТским билетом, коричневым, пахнущим дорогой кожей, с золотой широкой каймой, известным всей Москве билетом” (384).

Среди упомянутых зданий есть и настоящий театр — театр Варьете. Уже в самом названии улавливается отзвук слова “вертеп”, а значение французского слова, указывающее на смешанное содержание спектаклей, напоминает о разнородности вертепных представлений. Как указывалось выше, сеанс Воланда на подмостках этого театра по своему духу сродни тому, что происходило на нижней сцене вертепа — острое высмеивание (то есть разоблачение) местных нравов, живое взаимодействие между сценой и зрителями.¹⁷

Здание театра имеет также второй этаж: “Большой кабинет во втором этаже театра двумя окнами выходил на Садовую, а одним, как раз за спиной финдиректора, сидевшего за письменным столом, в летний сад Варьете /.../” (430–431). С “верхним этажом” самого романа, где часть действия происходит в саду дворца Ирода Великого, его сближает не только упорное упоминание сада (“на Садовую”, “в летний сад”), но и “римский” оттенок в описании руководства театра: фамилия финдиректора Римский, повторное название самих слов “финдиректор” и “администратор” (ср. со словом “прокуратор”, которое в первых двух абзацах ершалаимской части появляется четыре раза, 346). На фоне этого не случайным кажется также упоминание в эпилоге романа о том, что уволившись из Варьете, “финдиректор поступил в театр детских кукол в Замоскворечье” (716).

Здание, в которое, выиграв сто тысяч рублей, вселяется мастер с намерением заняться своим романом, функционально двухэтажное: “... И нанял у застройщика, в переулке близ Арбата, две комнаты в подвале маленького домика в садике” (следует отметить, что садик находится на уровне “верхнего этажа”, 465). На нижнем этаже происходит чертовщина: из подвального внезапно исчезает мастер, а затем и Алоизий Могарыч; здесь же Азazelло впоследствии разыгрывает фокусы, сначала отравляя, а затем оживляя мастера и его возлюбленную. Все это аналогично тому, что происходит на нижнем этаже романа в целом.

¹⁷ См. также черты, сближающие представление Воланда с балаганом и цирком (Джулиани, 328).

Здание, в котором живет Маргарита, — несомненно двухэтажное: “Маргарита Николаевна со своим мужем вдвоем занимали весь верх прекрасного особняка в саду в одном из переулков близ Арбата” (543). “Верхние жильцы” (560) наделены положительными, “благородными” чертами: “Муж ее был молод, красив, добр, честен и обожал свою жену” (543). “Нижний жилец” (586), лысый и скучный Николай Иванович, у супруги которого “неприятный женский голос” (720), становится жертвой чертовского крема Азazelло и, превратившись в борова (одного из действующих лиц вертепного “низа”), попадает в самое inferнальное помещение романа — квартиру № 50.

Хотя эта квартира не является отдельным зданием, она заслуживает особое внимание в интересующем нас аспекте (тем более, что под воздействием “пятого измерения” она как бы выворачивается изнутри наизнанку и тем самым обретает признаки экстерьера дома). Главы, описывающие квартиру во время “весеннего бала полнолуния” (22, 23, 24) и последующие за ними ершалаимские главы (25, 26) можно рассматривать как одно целое, так как они зеркально отражаются друг в друге. В этом месте с особой силой ощущается “двухэтажность” постройки романа, граница между верхом и низом которого кажется таким же “зеркальным полом” (597), как тот, на котором танцуют гости сатаны.

Как квартире, так и дворцовому сооружению Ирода Великого, присущи признаки двухэтажности: так, Маргарита встречает гостей на верхней площадке “грандиозной лестницы” (590), а Пилат принимает посетителя на верхней площадке сада (627), связанной с нижней мраморной лестницей. В обоих случаях действие начинается с “тьмы”: “Первое, что поразило Маргариту, это та тьма, в которую она попала” (575); “Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город” (625).

Интерьер квартиры напоминает обстановку дворца Ирода: “колоннада” (576), “колонны” (даже “капители колонн”, 597), “фонтаны” (в том числе в форме Нептуна), “мраморные” и “мозаичные” полы (596). Упоминаются “стены роз и японских камелий” (589), что сближает квартиру с садом. Маргарите шьют “из лепестков бледной розы туфли” (587), а у Пилата “на балкон под колонны несло сорванные розы /.../” (626).

Существуют и другие параллели, непосредственно сближающие Маргариту с Пилатом. Его “белый плащ с кровавым подбоем” и ненавистное им, прокуратором, “розовое масло”, от

которого болит голова, опознаются в процессе подготовки Маргариты на бал: “Марагарита ощутила соленый вкус на губах и поняла, что ее моют кровью. Кровавая мантия сменилась другою — /.../ розовой, и у Маргариты закружилась голова от розового масла” (587). При этом она лежит на “хрустальном ложе” — лежа на ложе, прокуратор принимает Афрания, угощая его дымящимся мясом и устрицами, и именно “шипящее мясо” и “горы устриц” видит Маргарита в квартире (598). Неграм и голым женщинам, фигурирующим на балу у сатаны, соответствует африканец, раб Пилата, который прячется возле статуи белой нагой женщины (626).

Если “верх” представлен в квартире замечанием о том, что “Ни Гай Кесарь Калигула, ни Мессалина уже не заинтересовали Маргариту /.../” (596), то о “низе”, московской чертовщине, напоминают жалобы Пилата: “Но эти праздники — маги, чародеи, волшебники /.../” (630).¹⁸

Примечательно, что на обоих “этажах” романа сама архитектура становится предметом рефлексии героев: “/.../ более всего меня поражает (говорит Маргарита Коровьеву — *С. В.*), где все это помещается. — Она повела рукой, подчеркивая этим необъятность зала” (576). “Верите ли (Пилат обращается к Афранию — *С. В.*), это бредовое сооружение Ирода, — прокуратор махнул рукой вдоль колоннады, так что стало ясно, что он говорит о дворце, — положительно сводит меня с ума. Я не могу ночевать в нем. Мир не знал более странной архитектуры” (630).

Признак двухэтажности в романе присущ не только реальным архитектурным постройкам. Перед полуночным балом в квартире № 50 Воланд показывает Маргарите глобус, на котором можно проследить за деятельностью Абадонны — персонифицированной смерти. На нем видно здание: “Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробочка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела наверх вместе с клубом черного дыма, а стенки рухнули, так что от двухэтажной коробочки ничего не осталось /.../” (585) Словосочетание “двухэтажная коробочка” отсылает нас к вертепу,¹⁹ тем более, что

¹⁸ Следует отметить, что комментарий Пилата о том, что “Каждую минуту только и ждешь, что придется быть свидетелем неприятнейшего кровопролития” (630) становятся реальностью для Маргариты, ставшей свидетелем кровавой расправы над бароном Майгелем.

¹⁹ Вертепный ящик также назывался “коробом” (Федас, 84).

возле разрушенного домика Маргарита разглядывает “маленькую женскую фигурку” и “маленького ребенка” (убитых), которых можно сопоставить с центральными фигурами вертепного представления “Діва Марія” и “Немовля Христос”.²⁰ Поскольку вертеп в некотором смысле представляет собой модель мира, то этот образ приобретает эсхатологический характер.

Судьба двухэтажного домика на глобусе Воланда постигает также другое “вертепное строение” романа — “Дом Грибоедова”, который сгорает дотла после посещения его Коровьевым и Бегемотом. Только в позиции Маргариты на этот раз оказываются Воланд и Азazelло, наблюдающие за пожаром с места, которое заслуживает более подробного рассмотрения (с него как бы начинается отъезд сатаны из города): “На закате солнца высоко над городом на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве, здания, построенного около полутора столетий назад, находились двое: Воланд и Азazelло” (685).

Здание не названо, но легко узнаваемо — этому описанию соответствует Пашков дом, построенный в 1784 году архитектором Баженовым и в 1921 году переданный Государственной библиотеке. Архитектура его своеобразна: центральная часть комплекса, возвышающаяся над двумя этажами нижней постройки, представляет собой как бы отдельно взятое двухэтажное здание, сверху увенчанное круглой башней. Его сходство с определенным типом вертепной постройки, например, Сокиренского, очевидно (см. Марковский, табл. 1, рис. 1). Характерные для вертепа детали, такие, например, как балюстрада и башня, оговариваются непосредственно в самом романе: “Они не были видны снизу, с улицы, так как их закрывала от ненужных взоров балюстрада с гипсовыми вазами и гипсовыми цветами” (685); “Но тут что-то заставило Воланда отвернуться от города и обратить свое

²⁰ Возможна аналогия с происходящим на нижней сцене вертепа, когда после избития младенцев войны приводят к Ироду Рахиль с дитятей и на глазах у нее колот его, что комментируется в песне следующим образом: “Тут смерть, выходить рече к нему вину/ почто дерзнув пролить кровь неповинну” (Марковский, 57). Заметим, что ребенок на глобусе лежит в “луже крови” (585).

внимание на круглую башню, которая была у него за спиной на крыше” (686).²¹

Здесь, в конце романа, как и в начале, Воланд как бы очерчивает своим взором контуры вертепной постройки и тем самым обозначает “место игры”. Повторяются те же детали, причем глаза Воланда становятся предметом особого внимания: “/.../оба находящиеся на террасе глядели, как в окнах, повернутых на запад, в верхних этажах громад зажигалось изломанное ослепительное солнце. Глаз Воланда горел так же, как одно из таких окон, хотя Воланд был спиной к закату” (686). Повтор жестов также связывает эти две ситуации: на Патриарших прудах неизвестный иностранец с тростью “руки положил на набалдашник, а подбородок на руки” (338); с крыши вертепообразного здания Воланд со своей шпагой осматривает город, “положив острый подбородок на кулак /.../” (685).

В конце романа наблюдается размывание границы между сценами: “верхний” Левий Матвей выходит из башни и оказывается в “нижней” Москве, а Воланд со свитой, мастер и Маргарита наоборот — устремляются из города вверх. Но переступив границу между “низом” и “верхом”, они однако не попадают на верхнюю сцену: “Мне туда, за ним? — спросил беспокойно мастер (имея в виду Пилата, ушедшего в сторону Ершалаима — *С. В.*) /.../ — Нет — ответил Воланд /.../ — Так, значит, туда? спросил мастер, повернулся и указал назад, туда, где соткался в тылу недавно покинутый город /.../ — Тоже нет, — ответил Воланд /.../” (708–709).

Мастер, не заслуживший, по мнению Иешуа, “света”, а лишь “покой”, оказывается в некоем промежуточном пространстве, расположенном где-то посредине между “низом” и “верхом”. Это место, по-видимому, предназначено для художников: тут упоминаются Шуберт и Фауст. Деятельность художников, очевидно, настолько амбивалентна, что однозначно определить их принадлежность не удастся никакому из “ведомств” (по выражению Воланда).

Можно отметить, что апокалиптическая тема суда (“сведение счетов”, 705), переплетается с театральной линией романа — “откровению” предшествует снятие масок и костюмов у свиты Воланда: “вряд ли узнали бы теперь Коровьева-Фагота /.../ тот,

²¹ См. Федас: “/.../ вертеп соответственно разделили на два этажа, с двумя самостоятельными сценами, обгороженными балюстрадами” (75); “На крыше ящика часто делается башня” (9).

кто был котом /.../ теперь оказался худеньким юношей /.../ (705); “теперь Азazelло летел в своем настоящем виде /.../” (706).

К концу романа понятие двухэтажности переосмысливается. Начавшийся в московской части процесс уничтожения вертепов (кроме Дома Грибоедова и домика на глобусе, разрушается — сгорает — также квартира № 50), здесь завершается — вертеп романа рушится, рушится и двухэтажность: “Прощайте! — одним криком ответили Воланду Маргарита и мастер. Тогда черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал, и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита. Ни скал, ни площадки, ни лунной дороги, ни Ершалаима не стало вокруг” (709). Здесь же возникает образ вертепника, отпускающего своих фигурок-персонажей: “Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил созданного им героя” (710).

Если отсюда оглянуться на творчество Булгакова в целом, то можно обнаружить зачатки вертепообразной структуры и в других его произведениях. Так, в романе “Белая гвардия” действие происходит в двухэтажном “доме № 13 по Алексеевскому спуску”, “постройки изумительной” (Булгаков 1989, т. 1, 29), в котором жизнь наверху в семье Турбиных характеризуется благообразием, уютом и культурой, тогда как внизу, у “инженера и труса, буржуя и несимпатичного” (30) Василисы царят неуют, отчасти хаос, безобразие и инферналия. На нижнем этаже в иронически-гротескном плане разрабатывается один из типичных мотивов народного театра — наказание за скупость. Есть и языковая дифференциация: если на верхнем этаже говорят культурно и часто цитируют литературные и музыкальные произведения, то на нижнем, во время фальшивого обыска квартиры Василисы, пространство наполняется грубым просторечием, стилизованным под украинский язык. Признак “театральности” придает дому занавес — “кремовые шторы” (одна из эмблем старого Турбинского мира), которые служат границей между “пространством своим” (квартирой Турбиных) и “чужим” (враждебным городом).

Произведение, над которым работает Максудов в “Театральном романе”, также внешне имеет признаки вертепа. Напечатанная часть своего романа в одном журнале, после чего бесследно исчез не только весь его тираж, но и редактор, Максудов решает никогда больше не возвращаться к своей рукописи. Однако герои произведения (имеются явные параллели с “Белой гвардией”) не оставляют его в покое: “Первое время я просто беседовал с ними,

и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра /.../ Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу... А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли более никуда? И ночью я решил эту волшебную камеру описать” (Булгаков 1989, т. 2, 218–219).

В театре, когда Максудов диктует секретарше текст пьесы, его охватывает своеобразное ощущение: “Я сидел на кушеточке, отражаясь в зеркальном шкафу, а Поликсена на табуреточке. Я чувствовал себя как бы двухэтажным. В верхнем происходила кутерьма и беспорядок, который нужно было превратить в порядок. Требовательные герои пьесы вносили необыкновенную заботу в душу. Каждый требовал нужных слов, каждый старался занять первое место, оттесняя других. Править пьесу — чрезвычайно утомительное дело. Верхний этаж шумел и двигался в голове, и мешал наслаждаться нижним, где царствовал установившийся, прочный покой”.

То, что здесь предстает как образ творчества как такового, непосредственно отсылает нас к вертепу.²² Правда, расположение этажей в нем как бы обратное — “благообразие” внизу, а “безобразия” наверху. Здесь, очевидно, далеко не случайно упоминание об отражении Максудова в зеркальном шкафу.²³ По этому образу хаотичный этаж кажется первичным (как хаос, предшествующий космосу); он тот, из которого рождается текст, своего рода фермент, из которого вырастает произведение. В “Мастере и Маргарите” представлен не столько результат (“установившийся прочный покой”), сколько процесс творчества, включая оба этажа с их динамичным со — и противодействием

²² Ср. также с образом, использованным Максудовым в рассказе о его неудачном чтении пьесы директору театра: “И вскоре ужас и отчаяние охватили меня, и показалось мне, что я построил домик и лишь только в него переехал, как рухнула крыша.” (Булгаков 1989, т. 2, 275).

²³ Шкаф, между прочим, также является одним из обозначений вертепной постройки (Федас, 84).

(хотя производимый текст и здесь эманурует из “хаоса” — все творцы “верхнего” текста находятся на нижнем этаже).

Но какова же функция вертепной модели в “Мастере и Маргарите”? В отличие от других видов народного театра, исследовательское внимание к которым вызвала общая карнавальность московских глав, вертеп охватывает роман как целое: он проявляется не только в содержании, но и в форме произведения. Этим развитие творчества Булгакова — двухэтажный дом в “Белой гвардии” переходит в последний роман Булгакова, подчиняя себе как архитектонику произведения, так и отдельные его образы, — напоминает тот процесс, который описан в “Театральном романе”, где “коробка раздвинулась до размеров Учебной сцены” (Булгаков, 1989, т. 2, 222).

Для “Мастера и Маргариты” в высшей степени центральны та симультанность и двойственность, которые присущи вертепу, — двойная сцена дает по крайней мере двойную перспективу: можно наблюдать “низ” с точки зрения “верха”, а “верх” с точки зрения “низа”. В саму модель встроена определенная зеркальность (отражение в кривом зеркале), которая предоставляет большие возможности для самокомментирувания, самопародирования. В основе вертепного спектакля лежит своеобразное сочетание фарса и смеха с серьезнейшими экзистенциальными вопросами,²⁴ сочетание, характерное и для творчества Булгакова.

* * *

В контексте модернизма не удивляет обращение Булгакова к народной площадной культуре.²⁵ Но был ли писатель знаком с украинской народной культурой, а в данном случае — вертепом? Скорее всего, да. Булгаков вырос и получил свое образование в Киеве; его отец был профессором Киевской Духовной академии, откуда воспитанники отправлялись с вертепом по городам и селам Украины. К тому же крестным отцом писателя был коллега

²⁴ “В народном вертепе проводится идея борьбы добра и зла, жизни и смерти” (Федас, 84).

²⁵ В романе пародийно обыгрывается одно из хрестоматийных примеров такого обращения, а именно балет Стравинского “Петрушка”: Иван Бездомный проклинает “петрушку” (события в Доме Грибоедова), после которой он попал в клинику профессора Стравинского. О значении народного театра вообще для литературного и театрального авангарда 10-х – 20-х годов, см. обзор Джулиани.

и друг его отца Мькола (Николай) Петров, известный специалист по украинской литературе и этнографии (Чудакова, 1988, 25), внесший большой вклад в изучение вертепа — в разделе библиографии книги Федаса можно найти восемь его работ, две из которых имеют в заглавии слово “вертеп”. Конец прошлого и начало нынешнего века вообще знаменуются живейшим интересом исследователей к этому явлению.

О внимании Булгакова к украинской культуре в период интенсивной работы над романом свидетельствует дневниковая запись Е. С. Булгаковой от 25 июня 1937 года: “М. А. купил на Арбате украинский словарь” (Булгаков 1989, т. 1, 15).²⁶

Эти факты, конечно, не являются каким-то “седьмым доказательством” состоятельности сделанных выше выводов, но они свидетельствуют о фактической близости семейного круга Булгакова к определенной области украинской культуры.

Перед нами своеобразная встреча двух культурных традиций: что-то украинское вошло в сердцевину самого, может быть, русского произведения Булгакова.

Литература

- Библейская энциклопедия* (1891). Москва, (репринтное издание, 1990 г.).
- Воспоминания о Михаиле Булгакове* (1988). Москва.
- Булгаков М. (1989). *Избранные произведения в двух томах*. Киев.
- Джулиани Р. (1988). Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”. In: *М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени*. Москва.
- Клеберг Л. (1977). Роман мастера и роман Булгакова. In: *Slavica Lundensia* 5. Lund.
- Крупянская В. (1956). Народный театр. In: *Русское народное поэтическое творчество* (под редакцией П. Г. Богатырева.), Москва.
- Фарыно Е. (1984). Язык в языке (Несколько наблюдений над полиглотизмом в “Мастере и Маргарите”). In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 14.
- Фарыно Е. (1985). История о Понтии Пилате. In: *Russian Literature* 18.
- Федас Ю. (1987). Украинський народний вертеп. Київ.
- Чудакова М. (1988). *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва.

²⁶ По воспоминаниям сестры писателя, Н. А. Булгаковой-Земской, члены семьи Булгаковых “потом все уж говорили по-украински” (Воспоминания, 47).

***Master and Margarita* — a Theatrical Novel?**

The dual structure of Bulgakov's *Master and Margarita*, and the relationship between the Moscow and Ershalim texts, has been discussed widely. This article proposes to read the novel in the context of the Ukrainian folk puppet theatre, *vertep*.

The stage of the *vertep* is divided in two storeys. Traditionally, on the upper level characters from the history of the birth of Christ appear, whereas on the lower level characters are local people, as well as comical intermedia figures: the devil, a soldier, a goat, a pig etc. In Bulgakov's novel one finds a similar dual structure of “upper level” (Ershalim) and “lower level” (contemporary Moscow), as well as striking features of theatricality, or rather “puppet-theatricality”, especially in the Moscow parts. The importance of carnival culture or folk theatre for the “lower” (Moscow) level of *Master and Margarita* has been discussed by many critics.

Woland and his company is described as a gang, almost mechanically moving around the city (especially along the Sadovaya Street) as puppets along the fixed lines of the *vertep* stage. Also on a linguistic (lexical) level, different words relating to the word *vertet'* (“turn around”, “circle”) are frequent.

In addition, architectural structures and images in the novel are constantly presented with a two-storey structure: the Griboyedov club, Margarita's house, the master's place, apartment no. 50, as well as Herod's palace and its garden. In the end of the novel, the fusion of upper and lower levels is symbolised in the apocalyptic destruction of many of the two-storey structures described.

Examples of Bulgakov's interest in the semantic potential of the two-storey construction and its verbal expressions can also be found in other works of his: *The White Guard* and *Theatrical Novel (Black Snow)*.

Our analysis shows that the *vertep* structure is significant not only on the level of content but also on the level of the novel. The two-storey *vertep* structure of the novel creates a double perspective, where “below” can be looked at from “above” and *vice versa*, which opens wide potentials for auto-commentary, self-parody etc.

Was Michail Bulgakov familiar with the Ukrainian folk culture in general and with the *vertep* in specific? Although the answer is not decisive for my argument, several external facts support this assumption. Bulgakov's use of the *vertep* model shows that something quite Ukrainian took an important place in what in some senses is the writer's most Russian work.

“Meister ja Margarita” — teatriromaan?

Bulgakov'i “Meistri ja Margarita” duaalsed struktuurid ning Moskva ja Jershalaimi tekstide vahelised seosed on pälvinud paljude uurijate tähelepanu. Antud artikkel kujutab endast katset lugeda romaani “Meister ja Margarita” ukraina rahvusliku nukuteatri, vertepi, kontekstis.

Vertepi lava on jaotatud kaheks korruseks. Traditsiooniliselt ilmuvad selle ülemisel tasandil tegelased Kristuse sünniloost, madalamal tasandil on tavalised inimesed, nagu ka koomilised vahefiguurid: kurat, soldat, kits, siga jne. Bulgakov'i romaanis võime leida samasuguse kahese struktuuri “ülemisest tasandist” (Jershalaim) ja “madalamast tasandist” (kaasaegne Moskva), nagu ka eredaid näiteid teatraalsusest ehk pigem “nukuteatraalsusest”, eriti Moskva-osades.

Woland oma kaaskonnaga liigub linnas peaaegu automaatselt (eriti Sadovaja tänavas) nagu nukud mööda vertepi lava kindlaksmääratud liine. Samuti on ka keelelisel (leksikalisel) tasandil sagedased sõnad, mis on seotud sõna “vertet” semantikaga (“pööra ümber”, “tiirlema”).

Lisaks sellele on romaanis kirjeldatud hooned valdavalt kui kahekorruselised struktuurid: Gribojedovi klubi, Margarita maja, meistri kodu, korter 50, Herodese loss koos aiaga. Romaani lõpus sümboliseeritakse ülemise ja alumise tasandi sulandumist paljude kahekorruseliste struktuuride apokalüptilises lagunemises.

Näiteid Bulgakov'i huvist kahekorruselise konstruktsiooni tähendusliku potentsiaali ja selle sõnalise väljenduse kohta võib leida ka tema muudest teostest (“Valge kaardivägi” ja “Teatriromaan”).

“Meistri ja Margarita” kahekorruseline vertepistruktuur loob kahekordse perspektiivi, kus “alumine” on vaadeldav “ülevalt” ja vastupidi, mis omakorda avab laiad võimalused autokommentaariideks, enese-paroodiaks jne.

Kas M. Bulgakov oli tuttav ukraina rahvakultuuriga üldiselt ja vertepiga kitsamalt? Kuigi vastus pole antud arutelu jaoks määrav, toetavad seda eeldust mitmed välisfaktorid. Bulgakov'i vertepimudeli kasutus näitab, et miski üsna ukrainapärase sai olulise koha autori venepäraseimas teoses.