

О смешении языков и конфликте текстов у Булгакова

В статье говорится о смешении языков как конструктивном принципе булгаковского текста. Принимая во внимание случаи полиглотизма в изображенном мире, автор статьи останавливается на структурной реализации этого принципа в разных произведениях М. А. Булгакова и показывает, как на разных уровнях их художественной структуры актуализируется взаимодействие языков и текстов в процессе социальной коммуникации. Особое внимание уделяется конфликту искусства и жизни. Методологической основой для автора являются работы Ю. М. Лотмана и Е. Фарино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: структура, текстосфера, текст в тексте, язык, полиглотизм, смешение, искусство, жизнь.

E. A. Ivanshina

THE CONFUSION OF LANGUAGES AND TEXT CONFLICTS IN BULGAKOV'S WORKS

The article deals with the mixing of languages as a constructive principle of Bulgakov's text. Taking into account the cases of polyglotism in the pictured world, the author focuses on the structural implementation of this principle in different works of M. A. Bulgakov and shows how the interaction of languages and texts in the process of social communication is actualized on different levels of their artistic structure. Special attention is paid to the conflict between art and life. As a methodological basis the author uses the works of Y. M. Lotman and E. Farino.

KEY WORDS: structure, textual sphere, text in the text, language, polyglotism, mixing, art, life.

Структурно большинство булгаковских текстов являются двойными. Особенно наглядно эта двойственность

проявляется в случае геральдической конструкции («текст в тексте»): это может быть пьеса в пьесе («Багровый остров»), роман в романе («Мастер и Маргарита»), роман в пьесе («Адам и Ева»). Несколько иначе обстоит дело с повестями «Роковые яйца» и «Собачье сердце» и пьесой «Зойкина квартира», где формально модель «текст в тексте» не выстроена (нельзя разделить рамку и интекст), однако она является сюжетообразующей и разыграна «линейно», то есть в фабуле, где два «текста» оказываются сфокусированными в одном объекте в результате эксперимента. В этих случаях в функции взаимодействующих текстов выступают объекты реального мира¹ (ниже речь пойдет о том, какие именно объекты осмысливаются Булгаковым в функции текстов, вложенных один в другой). Эксперимент с машиной времени у Булгакова удвоен и дает текст-двойчатку, или два варианта одного текста («Блаженство», «Иван Васильевич»)².

Булгаковские сюжеты, кроме того что они отражают внешний мир (историческую реальность), изображают процесс смыслопорождения, предполагающий взаимодействие языков и текстов. Следуя за Е. Фарино, можно сказать, что Булгаков использует мир как материал для репрезентации интеллектуальной деятельности, в которой участвуют языки и тексты^{3,4}. Цель данной статьи — выяснить, на какие объекты реального мира переносятся функции текстов и как в структуре булгаковских текстов отражаются межтекстовые взаимодействия⁵.

С одной стороны, каждый отдельно взятый булгаковский текст отражает конфликтные взаимоотношения культуры (понимаемой как текстосфера) с исторической реальностью (осмысливаемой как не-текст), в широком смысле — конфликт искусства и жизни. С другой стороны, сама историческая ситуация и тот «взрыв», который определил облик эпохи на много десятилетий, актуализировал необходимость осознания того, что такое «старое» и «новое» и как они соотносятся⁶. Этот конфликт разыгран как столкновение «своего» и «чужого» в процессе социальной коммуникации и может быть описан подобно тому, как описано пересечение языковых систем в работе Ю. М. Лотмана «Культура и взрыв». Конструктивным принципом булгаковского текста является смешение языков. Этот принцип выведен в сферу «самосознания» текста через системную репрезентацию в сюжете булгаковских произведений, то есть в изображенном мире, ситуации языкового смешения [Яблоков 2001: 88–90]⁷. Другой

пример языкового смешения — смешение семантики различных праздников [Яблоков 2001: 131] или разных культурных парадигм, совмещенных в изображенном художественном времени посредством интертекстов [Яблоков 1997: 53–88]⁸.

В своем творчестве Булгаков в разных вариантах разыгрывает процесс текстопорождения (понимаемого здесь как выработка новых сообщений), условием которого является наличие в смыслопорождающем устройстве (индивидуальном сознании, художественном тексте, культуре) двух (как минимум) различных структур (языков, текстов) с разной степенью взаимной непереводаемости [Лотман: 13]. При этом интересен не только процесс вытеснения одних текстов другими, но и тот факт, что вытесняющий и вытесняемый тексты, сосуществующие в рамках одного сюжета, оказываются подобными⁹. Итак, посмотрим, как булгаковские тексты репрезентируют семиосферу и те процессы, которые происходят внутри нее. При этом обратим особое внимание на то, как выражено в структуре булгаковских текстов столкновение и взаимодействие объектов реального мира, переосмысливаемых как тексты.

В повести «Роковые яйца» смешиваются яйца. Здесь конфликт текстов (змеиный текст представлен Персиковым, куриный — попадшей Дроздовой и Рокком), то есть их столкновение, соперничество, взаимное вытеснение и взаимодействие, инсценирован на биологическом материале. Сюжетным ресурсом повести являются биологический материал (куриные и змеиные яйца), оптический инструментарий (глаз Персикова и микроскоп, камеры Иванова) и то, что связывает одно с другим (талант Персикова, расторопность Иванова и воля Рокка). В результате смешения элементов двух систем¹⁰ образуется новый текст (гигантские змеи), *соавторами* которого становятся Персиков и Рокк. Производство новой куриной породы напоминает выпечку пирога в печи-инкубаторе, а сама оранжерея подобна кухне.

В повести «Собачье сердце» в биологическом эксперименте смешиваются разнородные гормоны: живая собака «начинается» гормональными «вставками», взятыми от покойного донора, в результате чего получается «гибридный» текст (Шариков). В ходе параллельного социального эксперимента смешиваются старые и новые жильцы в калабуховском доме, в результате чего дом переживает разруху. Оба текста — текст-Шариков и текст-разруха — подобны; по отношению к Шарикову Преображенский и Швондер являются *соав-*

торами (профессор создал монстра биологически, начинив «правильную» старую собаку плохой «начинкой»; Швондер доделал его, начинив получившееся существо новыми пролетарскими идеями). «Кухонный» мотив связывает повара, ошпарившего бок бездомному псу, повариху Дарью Петровну и наделенного чертами жреца Преображенского.

В пьесе «Зойкина квартира» смешиваются два заведения внутри одной квартиры. Эти заведения — ателье и бордель — представлены двумя видами одежды: той, которая шьется в ателье Зойки, и той, которая привезена из Парижа (хотя непонятно, действительно эта одежда из-за границы или она шьется в том же ателье). Здесь тоже можно говорить о пересечении текстов, в функции которых выступают, с одной стороны, платья (облекающие женщин), а с другой — женские тела (якобы демонстрирующие платья). Смешение двух текстов фокусируется в модели Алле Вадимовне, которая принадлежит обеим сферам в этой цепи купли-продажи платьев-тел. Результатом интеграции систем («уплотнения») становится старая любовница, которую Гусю предлагают в качестве новой. Система переходит в замкнутый режим и взрывается. Взрыв обеспечивает Херувим, который тоже является «совместителем» (будучи бандитом, имеет ангельскую внешность, а в квартире выполняет функции прачки и «химика»¹¹). Алла и Херувим реализуют системный для булгаковской поэтики комплекс змея / петуха и удваивают структуру «двойного» текста, являясь его уменьшенными моделями. Разница между этими персонажами в том, что про Херувима с самого начала известно, что он бандит с ангельской внешностью, а вот двойная игра Аллы Вадимовны раскрывается только в финале.

В пьесе «Багровый остров» смешиваются хронотопы театра (рамка) и острова (интекст). Индикатором такого смешения является список действующих лиц, в котором актеры соотнесены с исполняемыми ими ролями. В обоих хронотопах происходит революция и старое вытесняется новым: на острове извержение вулкана приводит к смене вождя, в театре меняется репертуар, под который приспособливаются старые декорации. Декорации, будучи материальной частью спектакля, отражают конфликт текстов, материализуют его (выполняют функцию «текста в тексте»); язык декораций проясняет язык пьесы как основанный на монтажных («лоскутных») смыслах: здесь важно, из чего что сделано (откуда что вырезано для повторного использования). Отсюда особая значимость Метелкина, который, будучи монтажером,

является автопародийной маской автора наряду с Дымогацким и Геннадием. Но и сам *новый* репертуар сделан по *старым* лекалам, о чем свидетельствуют пьеса Дымогацкого и его псевдоним¹².

Театральный и островной хронотопы подобны: они представлены как две сокровищницы, подвергающиеся разграблению (остров) и порче (театр). В то время как на острове сменяется власть и разыгрывается конфликт вокруг жемчуга, на который претендуют иностранцы, в театре из-за смены культурной политики происходит замена репертуара. Так как персонажи двойной пьесы имеют двойные обозначения (принадлежат одновременно театральному миру как актеры и островному как персонажи пьесы Дымогацкого), в процессе репетиции происходят перекодировки, в результате чего театр превращается в остров, а остров — в театр. *Старые* ресурсы (жемчуг и население острова в малой пьесе и театральная труппа с костюмами и декорациями в большой) переводятся в *новый* режим работы. Репетиция (и булгаковская пьеса в целом) — ревизия театрального «хозяйства» и демонстрация театральной и стоящей за ней литературной кухни, напоминающей котел, в котором *новые* шедевры наскоро «варятся» из *старого* материала. Кухня — лаборатория новых форм, в которой *химичит* Геннадий Панфилович, подгоняя продукт под рецепт реперткома (под вкус Саввы¹³). В репетиционной атмосфере особенно любопытные процессы происходят на стыке сценического и внесценического планов¹⁴. Актеры путают себя с персонажами, которых играют. Между текстом и интекстом осуществляется символический обмен, подобный обмену между Сизи и англичанами, при этом, помимо комической путаницы, рождается дополнительное (сквозное) смысловое измерение. По мере углубления в перспективу текста перед читателем возникает образ литературного наследия — той самой сокровищницы, которая подвергается ревизии в историческом времени и которая подобна островному жемчугу в малой пьесе и Жюлю Верну и театральным декорациям в большой¹⁵.

В пьесах о машине времени («Блаженство», «Иван Васильевич») смешение языков изображено как смешение времен. Само же время (эфемерная «субстанция», которая объявляется несуществующей) материализуется в костюмах и вещах, которые ворует Милославский (в частности, в часах, которые репрезентируют время как вещь). Идея времени, в котором можно двигаться в разных направлениях, оставаясь в одном

месте и переодеваясь в исторические костюмы из сундука или шкафа, — это идея театра / кино. Неслучайно именно *артисты* (Милославский и Зинаида) адекватно ведут себя в ситуации смешения времен. Искусство и жизнь меняются местами в «Иване Васильевиче»: Грозного в смежном времени принимают за актера, играющего роль царя, в то время как Бунша, заняв место Грозного, вполне сходит за царя. Сходство домоуправа с царем — тот «фокус», который привносит в историю искусство: оно у Булгакова управляет временем, создавая свой образ прошлого, которое оказывается подобием настоящего¹⁶. Машина времени — аналог искусства и тот инструмент, с помощью которого оно смешивается с реальностью; именно искусство (в данном случае совместное искусство инженера и артистичного вора) выполняет функцию коридора, моста, связывающего «остановки» в том или ином времени как зеркальные проекции, артистически совмещающиеся друг с другом, подобно концентрическим кругам. Со смешением времен читатель столкнется и в романе «Мастер и Маргарита» — в сцене знаменитого бала, который Воланд устроит в комнате покойного Берлиоза. Прообраз этого бала есть в пьесах о машине времени.

В пьесе «Александр Пушкин» смешиваются поэзия Пушкина и его жизнь. Персонажи пьесы и стоящий за ремарками автор цитируют Пушкина, спорят о его месте в поэтическом пантеоне, пытаются вытеснить его с места первого поэта. Пушкин-человек в пьесе как будто отсутствует, причем отсутствует еще до того, как гибнет. Его место в тексте как человека — не на сцене, а только в ремарках. Пушкин невидим, он вытеснен в лиминальную зону и замещен двойниками. Зато та реальность, из которой он вытеснен, предстает воплощением им написанного и втянута в магический круг созданного им текста, центром которого он является.

В пьесе «Адам и Ева» смешиваются два текста (текст истории и текст культуры), причем происходит это смешение на двух уровнях: в кругозоре персонажей и в кругозоре читателя. Смешением текстов на уровне персонажей занимается Маркизов: он соединяет найденную в подвале испорченную книжку с романом своего соперника Пончика-Непобеды. Текст Маркизова — автопародийный аналог пьесы, «рецепт», описывающий процесс сотворения «Адама и Евы» (ср. с пьесой Дымогацкого как «рецептом» и уменьшенной моделью «Багрового острова»). Этот текст тоже подобен котлу, в котором перемешаны образы старых и новых текстов,

поставленных в ситуацию соперничества. Интересно, что Маркизов в пьесе — запойный читатель, потом писатель, по совместительству выполняющий функции повара. Центральный персонаж пьесы, Ефросимов, по профессии химик, рассуждает о столкновении идей в химической лаборатории и результате, к которому это столкновение может привести. Этот результат — взрыв — как раз и является главным фабульным событием «Адама и Евы»; он вполне сопоставим со взрывом в лотмановском понимании¹⁷. Потенциальным полиглотом здесь является Ева: когда Ефросимов спрашивает ее, чем она занимается, та отвечает, что учится на курсах иностранных языков.

Семиотическим котлом, в котором смешаны разные языки, здесь, как и в пьесе «Багровый остров», является афиша (список действующих лиц), где конфликтующие языки представлены разнородными профессиями и разноязычными фамилиями. Кроме того, пьесе предпосланы два эпиграфа, которые, будучи вынесенными за рамки основного текста, являются по отношению к нему «текстами в тексте» и выводятся на рамку тот конфликт текстов, который разыгрывается в сюжете.

Тот же конфликт разыгрывается и в романе «Мастер и Маргарита», изображающем ситуацию расколотой культуры. Но если в финальном романе он смоделирован в литературном семантическом поле, то в «Адаме и Еве» мы видим смешение профессий (профессиональная сфера представлена химиком, авиатором, литератором и изгнанным из неназванного профсоюза Маркизовым).

В пьесе «Полоумный Журден» мы наблюдаем смешение двух мольеровских пьес («Мещанин во дворянстве» и «Дон Жуан»). Внутри пьесы о Журдене внедряется фрагмент из «Дон Жуана» как фрагмент спектакля, в котором Журден является зрителем. Соотнесенные таким образом две пьесы разнятся по статусу («Дон Жуан» — искусство, «Мещанин во дворянстве» — реальность). Смешение жизни (мещанство) и искусства (дворянство) — конструктивный принцип булгаковской пьесы о Журдене.

В хронотопе Журдена, то есть внутри самой пьесы, между жизнью лавочника и искусством быть дворянином (ему учат Журдена репетиторы) шизофренически разрывается сам господин Журден, которого жена считает полоумным. Дворянство для него — новая роль. Журден одержим дворянством как театром, который ненавидит прозаическая госпожа Журден,

не различающая жизнь и искусство. Она — жена лавочника, а не дворянина, и видит материальную угрозу в том, что театр вытесняет лавку из жизни мужа. Театр и жизнь противостоят в пьесе как *стихи* и *проза* (третьего не дано).

Пьеса устроена подобно «Багровому острову»: хронотоп Журдена здесь обрамлен театральным хронотопом, в котором изображена репетиция пьесы о Журдене. Таким образом, театральный код в пьесе удваивается. В репетиционном сюжете актеры получают роли и перевоплощаются в персонажей спектакля; здесь, как и в пьесе «Багровый остров», актуализированы моменты перекодировок внутри оппозиции *актер — роль*. Смещение двух планов вынесено в называющие ремарки: действующие лица в них названы не своими «ролевыми» именами (г-н и г-жа Журден, Люсиль, Панкрасс, Клеонт и т. д.), а именами самих актеров (Бежар, Юбер, Дюкруази, Латорильер). Подобно тому как Журден разрывается между мещанством и дворянством, актеры разрываются между жизнью и ролями, которые вынуждены репетировать. Журдена тянет в театр, а актеров — из театра.

В Брэндавуане (актере и роли) два языка (прозаический и поэтический) совмещаются в один. Это самая интересная и парадоксальная роль: слуга Мольера Брэндавуан играет слугу Журдена по имени Брэндавуан, то есть самого себя.

Бежар. <...> Ну, дорогой Брэндавуан, в благодарность за это письмо получайте роль Брэндавуана.

Брэндавуан. Помилуйте, сударь, я никогда в жизни не играл на сцене.

Бежар. Тем интереснее вам будет.

Брэндавуан. Сударь, помилуйте, я ведь не актер, а слуга господина директора.

Бежар. Слугу и будете играть, тем более что господин Мольер явно вас и описал. Не утомляйте меня, Брэндавуан, сзывайте труппу¹⁸.

Брэндавуан — тоже своеобразный «текст в тексте» («слуга в слуге»). На нем как бы смыкаются реальность и сцена. Удвоенный Брэндавуан из прозаического пространства жизни переходит в поэтическое пространство сцены. Так, в пьесе есть эпизод, где Бежар просит Брэндавуана снять с него штаны, и в процессе раздевания вспоминает, что «здесь публика», и тут же переключается в реальность спектакля: «...Учитель музыки подсматривает в щелку, как одевает Журдена Брэндавуан...

Начали». Жизнь превращается в искусство, как только заключается в магическую рамку сцены. Так происходит и с обведенным кружком своей роли Брэндаваном.

В пьесе «Дон Кихот» смешиваются «ум» и «безумие», а попутно — «Дон Кихот» с «Горем от ума». В «Дон Кихоте»¹⁹ перед нами тот же извечный конфликт «стихов» и «прозы», который имеет место в «Полоумном Журдене». Священное безумие Дон Кихота сродни одержимости Журдена дворянством и театром. Ситуацию языкового смещения маркирует двуименность героя, которого в мире персонажей (по эту сторону реальности) знают как Алонсо Кихано, а в мире автора — как Дон Кихота (именно так он назван в ремарке). Дон Кихот подбирает себе подходящий по жанру реквизит (точнее, приспособливает таз цирюльника под рыцарский шлем в соответствии с любимым жанром рыцарского романа) и набирает труппу в лице «выдернутого» из другого (прозаического) жанра Санчо Пансы, которого он терпеливо обучает языку рыцарских романов; постепенно в игру втягиваются все новые участники.

Сеньор Кихано читает «Зеркало рыцарства». Книга становится рамкой, которая накладывается на будничнейший мир Ламанчи, втягивая его в себя и превращая реальность в театр, где разыгрываются сцены из рыцарских времен. Герой появляется, словно выйдя из зеркала, как будто он репетирует роль. Дон Кихот словно создает вокруг себя магический круг, внутри которого проза жизни вытесняется поэзией рыцарства. Но в финале рыцарь печального образа вышибается из этого волшебного круга. Его противником становится бакалавр Сансон Карраско (он влюблен в племянницу Алонсо Кихано и по ее просьбе должен вернуть домой ее спятившего дядюшку).

Сознание Дон Кихота — фильтр, проходя сквозь который действительность облекается в формы, «прописанные» в рыцарских романах. Для Дон Кихота нет конфликта между реальностью и миром рыцарских романов: это не два мира, а один, то есть видимое внешним зрением — изнанка подлинной картины рыцарского мира. Дон Кихот понимает, что есть Дульсинея, а есть Альдонса. В начале приключений он говорит Санчо:

Я люблю ее, и это значит, что в моих глазах она бела, как снегопад <...> Поэт и рыцарь воспевают и любят не ту, что создана из плоти и крови, а ту, которую создала его неутомимая фантазия!²⁰

Когда его спрашивает о Дульсинее герцогиня, он говорит, что «злые волшебные силы превратили ее в простую безобразную крестьянку». Дон Кихот отстаивает свободу видеть мир сквозь покров, брошенный на мир злыми волшебниками. Сансон Карраско по просьбе своей дамы (племянницы Алонсо Кихано) вытаскивает Дон Кихота из книги и возвращает в прозаическую реальность. Делает он это переодевшись в рыцаря и назвавшись таковым. Но то, что для Сансона является всего лишь ролью, для его противника — жизнь. И, вынимая Дон Кихота из лат, он вышибает его из магического круга, в котором Дон Кихот не играл, а жил. Итогом «лечения» являются пустые рыцарские латы (если смотреть с внешней точки зрения) и пустой внутри рыцарь (с точки зрения Дон Кихота). Фантазия бакалавра не бескорыстна и не подобна фантазии Дон Кихота: она подчинена трезвому расчету. Карраско убивает Дон Кихота, как пародия убивает оригинал (сам Дон Кихот — пародия сакральная).

Художественные приемы, использовавшиеся Булгаковым в рассмотренных произведениях, применены в романе «Мастер и Маргарита». Искусство и жизнь здесь смешаны как в пьесе о Пушкине, где реальность — оплотневшее пушкинское слово. В «Мастере и Маргарите» такой реальностью для персонажей становится роман Мастера, сквозь призму которого рассматривается другая — историческая — реальность, в контексте которой он создавался. При этом сам роман Мастера — образ литературной традиции, понимаемой почти в религиозном смысле — как слово, которое пересиливает «жизнь как она есть» и воспринимается достоверней, чем сама эта жизнь²¹.

Конфликт искусства и жизни в романе представлен как конфликт власти и слова, которое она во все времена пыталась контролировать. В московском романе корпоративные правила писательской этики объясняет Бездомному Берлиоз, в ершалаимских главах прокуратор Иудеи объясняет арестанту правила обращения к собственной персоне. В каждом из сюжетов речь идет о цене слова и его тождественности жизни²². За слова персонажи романа умирают, получают вознаграждение, помещаются в психбольницу. Ни одно слово не говорится без учета того, что оно может быть подслушано и передано куда надо (точней, куда не надо). Слово становится жертвой режима, учится лжи, отчуждается от человека. Это касается официального, подцензурного слова. Параллельно существует другое слово, которое рождается в пространстве

андеграунда, под грузом официальной лжи и со временем вытесняет саму эту ложь и создает свой образ времени, соперничающий с образом, созданным официальными источниками. Такова месь свободного слова (не любого, а того, которое талантливо и потому заставляет верить ему).

Вера в слово в «Мастере и Маргарите» подобна вере Дон Кихота в реальность рыцарских романов. Возможно, поэтому пушкинское слово, предъявленное в «театре» Никанору Ивановичу Босому, доводит его до безумия²³. Именно сон Никанора Ивановича является автопародийным фокусом романа, в котором реальность (тюрьма) и искусство (театр) совмещаются таким образом, что страшная реальность уходит в подтекст, замещаясь театральным представлением. Три кита, на которых стоит реальность: донос, допрос и уничтожение (исчезновение) человека — проявлены в истории домоуправа, представляющего нижний уровень репрессивной системы, определившей стиль «большой» истории. История Босого, оказавшегося осужденным за то, чего он не совершал, пародийно оттеняет тот типичный сценарий, который реализуется на подмостках исторического театра²⁴.

Еще один пример смешения театра и жизни — сеанс черной магии, во время которого сцена и зрительный зал меняются местами: зрителем предстает иностранный артист, наблюдающий со сцены москвичей в массе. На сцене развернут магазин, в который труппа заманивает публику и где, кстати, тоже возникает ситуация языкового смешения. Симметричная сцена — появление Фагота и Бегемота в Торгсине, где они устраивают скандал и разоблачают мнимого иностранца. И еще одна ситуация смешения — бал, под который труппа арендует квартиру, в которой ранее проживали Берлиоз и Лиходеев, а до того — ювелирша. Здесь театр, как и во сне Босого, не видимый, а воображаемый. И этот воображаемый театр — способ осуществления свободы мысли и свободы слова в несвободном государстве.

Тот конфликт между текстами, который разыгран на всем пространстве булгаковского творчества, получает в «Мастере и Маргарите» новое качество. Он трансформируется в конфликт жизни писателя и его посмертной судьбы. Если писатель или поэт смертны, потому что состоят из плоти и крови, то слово бессмертно. Если при жизни пишущий рискует потерей свободы или жизни, то после его смерти никто — даже самый жестокий правитель — не сможет заставить его замолчать, потому что говорить за него будет его

отпущенное на свободу слово. Если в мире живых власть может уничтожить писателя, то в мире культуры, который составлен из текстов, писатель способен уничтожить словом любую земную власть (как мастер уничтожил Пилата). Причем писатель властен над временем, а оно не властно над его словом.

Примечания

- 1 Когда речь идет о моделировании текстосферы через объекты «реального мира», можно говорить о разрыве с референтной функцией и о превращении мира из объекта изображения в язык (мир и его отдельные явления переходят из ранга предмета в ранг знака, носителя значения) и о переводе произведения из ранга сообщения в ранг источника информации. «В этом случае речь идет не о свойствах изображенного, а о стоящей за ним концепции мира» [Фарино 2004: 74]. В этом смысле можно предполагать, что булгаковская концепция мира утверждает приоритет текста культуры и искусства по отношению к реальности.
- 2 По сути, как вариации одного инварианта можно рассматривать «Роковые яйца» и «Собачье сердце».
- 3 Говоря о моделирующем характере мира произведения, Е. Фарино разграничивает язык как «мир» и мир как «язык» [Фарино 2004: 72–75].
- 4 Такая текстоцентричность характерна, в частности, для культур семантического (символического) типа, к которым Ю. М. Лотман относит культуру Средневековья [Лотман: 402–407]. Для этого типа моделирования действительности характерно представление о том, что в начале было слово [там же: 402] и осмысление мира как текста (книги).
- 5 Речь пойдет о структурных эквивалентах текста, о текстовых метафорах. Под структурой мы вслед за Е. Фарино понимаем «динамический механизм порождения системности, а тем самым — и информации», или «внутритекстовую взаимоподчиненность всех вычленимых свойств этого текста и его мира и их устремленность к систематике (упорядоченности по определенным критериям) и к взаимосемантизации» [Фарино 2004: 47].
- 6 «И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие — преемственность. В самооценке современников эти тенденции переживаются как враждебные, и борьба между ними осмысливается в категориях военной битвы на уничтожение.

На самом деле, это две стороны единого, связанного механизма, его синхронной структуры, и агрессивность одной из них не заглушает, а стимулирует развитие противоположностей» [Лотман: 21].

7 Здесь отмечаются различные проявления собственно разноязычия (например, на сеансе черной магии, когда тарахтящую по-французски Геллу начинают понимать все находящиеся в зале женщины, или Пятый сон «Бега», в котором изображен многоязычный Константинополь).

8 Речь здесь идет о синтезировании разноплановых мифологических ассоциаций в романе «Белая гвардия».

9 «Различное на уровне описания делается однотипным. Изоморфизм часто порождается механизмом описания» [Лотман: 77].

10 Строго говоря, смещения не происходит, так как Рокк заимствует у Персикова все составляющие своего революционного эксперимента (сначала камеры, потом яйца). Куриный «ресурс» (яйца, присланные из-за границы) остается неиспользованным; куры — невоплощенный замысел.

11 Именно в «Зойкиной квартире» принцип смещения явлен на всех уровнях структуры.

12 Подробно об этом см. в нашей книге: [Иваньшина: 227].

13 В «Зойкиной квартире» все затеяно для Гуса и ради денег Гуса.

14 Язык запускает процесс перевода, результатом которого становится образование новых смыслов на месте «словов», из-за чего смысловой потенциал текста возрастает изнутри (хотя внешне кажется, что текст обесценивается). В ситуации очевидного наложения фабул и смещения ролей изначально многосмысленные мифологические топосы (такие как вулкан, гора, ковчег, остров) наращивают свой смысловой потенциал.

15 Перед нами пьеса об утраченных ценностях (погибшем туземном вожде, снятых с репертуара пьесах, изуродованном «жюльверне», испорченных декорациях, разбитой чашке). Утраченное продолжает существовать и в памяти актеров старой школы, и в памяти, на которой «настоен» коктейль пьесы Дымогацкого, и в памяти «большого» текста.

16 Аналогичное подобие наблюдается между хронотопами в «Мастере и Маргарите», где два города — Москва и Ершалаим — соотношены таким образом, чтобы читатель видел одно сквозь другое. При этом взгляд настраивается таким образом, чтобы видеть новое сквозь старое; смысл именно в узнавании соотносимых объектов. Это принцип пародии.

17 Взрыв — лотмановская метафора, подразумевающая пересечения смысловых пространств, порождающие новый смысл (речь идет об индивидуальном сознании). Взрыв снимает все границы непереводимостей и превращает непереводимое в переводимое [Лотман: 26–30].

18 Здесь и далее текст пьесы «Полоумный Журден» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 69–115.*

- 19 Инсценировка по роману Сервантеса создавалась М. А. Булгаковым в 1937–1939 гг.
- 20 Текст пьесы «Дон Кихот» цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 472–559.*
- 21 В романе проблематизируется тождественность языка персонажей как плана выражения с действительностью как планом содержания, в частности, тождественность персонажа тому, что он говорит [Фарино 1984: 140, 143]. Учитывая, что в романе изображена не просто обыденная реальность, а литературно-театральный (точнее, околотелитературный и околотелитературный) мир, такая проблематизация может быть прочитана как профессиональная рефлексия писателя о фундаментальных свойствах слова. Уже в первой главе Берлиоз объясняет Ивану, что Христос в его антирелигиозной поэме не должен быть изображен как живой и что от писателя (поэта) зависит, поверят читатели в существование созданного им персонажа или нет.
- 22 О тождестве Иешуа = язык пишет Е. Фарино [Фарино 1984: 143].
- 23 Еще один пример конфликта с Пушкиным — зависть к нему поэта Рюхина.
- 24 Проза жизни, в которую погружен Босой, прочитывается сквозь призму пушкинского слова, а сам домоуправ подобен полоумному Журдену, который разрывается между своей должностью лавочника и ритуалами дворянства.

Литература

- Иваньшина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж: Научная книга, 2010.*
- Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001.*
- Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2004.*
- Фарино Е. Язык в языке (Несколько наблюдений над полиглотизмом в «Мастере и Маргарите») // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 14. Wien, 1984. С. 139–151.*
- Яблоков Е. А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М.: Языки русской культуры, 1997.*
- Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001.*