

**Криптография в «Мастере и Маргарите»:  
толстяк и королева  
(опыт прочтения)**

Статья содержит криптологический анализ одного из эпизодов романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» — ирреальную встречу двух персонажей: Маргариты, в которой проявляются черты французской королевы Маргариты Валуа, и экстравагантного незнакомца, в котором угадываются автор романа «Королева Марго» Александр Дюма и Александр Пушкин. Контаминация аллюзий на этих писателей подтверждается при сопоставлении других персонажей романа, маркированных словом «толстяк».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** «Мастер и Маргарита», «Королева Марго», криптография, Михаил Булгаков, Александр Дюма, Александр Пушкин.

A. A. Korablev

**CRYPTOGRAPHY IN *THE MASTER AND MARGARITA*:  
THE FAT MAN AND THE QUEEN (THE EXPERIENCE OF READING)**

The article contains a cryptological analysis of one of the episodes of Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*, namely an unreal meeting of two characters: Margarita, who exhibits some features of the French Queen Marguerite Valois, and an extravagant stranger, who reminds the author of the novel *La Reine Margot* Alexander Dumas and Alexander Pushkin. The contamination of the allusions to these writers is confirmed when comparing other characters of the novel marked with the word "fat man".

**KEY WORDS:** *Master and Margarita*, *La Reine Margot*, cryptography, Alexander Dumas, Alexander Pushkin.

Среди многих вероятных и невероятных реминисценций, вызываемых образом Маргариты, самой несомненной,

подтверждаемой текстуально и контекстуально, является ее соотнесение с королевой Франции Маргаритой Валуа (1553–1615) и, соответственно, с персонажем романа А. Дюма «Королева Марго» (1845). Можно посчитать и удостовериться, что в романе Булгакова героиня 43 раза названа «королевой» и 12 раз «Марго», а для окончательной несомненности говорится о ее «королевской крови»<sup>1</sup> и «королевском достоинстве» и показан «королевский венец». Казалось бы, достаточно для идентификации? Вполне. Но, по-видимому, самой идентификации автору казалось недостаточно. В романе, сверх именований, даются еще и пояснения этой аналогии, причем не единожды, а *четырежды*, и в определенной, драматургически выстроенной последовательности — в виде коротких сценок, где отмеренная порция информации не только сообщается, но и разыгрывается. А поскольку избыточность в таких выверенных *криптекстах*, как «Мастер и Маргарита», исключена, то читателю приходится задумываться, не содержат ли сообщаемые сведения каких-нибудь дополнительных значений, кроме очевидных.

Первая, кто называет Маргариту королевой, — это ее домработница Наташа, ставшая ведьмой вслед за своей хозяйкой, когда тоже намазалась волшебным кремом. «Королева моя французская!..» — восклицает она, и можно было бы подумать, что это всего лишь восторженная, от переизбытка чувств, благодарность, но последовавшая затем фраза заставляет воспринимать это обращение более буквально: «...Вам власть дана!» Сказанное может означать, что крем Азazelло изменяет не только внешность, но и сознание, если даже обычная служанка становится ясновидящей.

В следующей сценке такую же осведомленность выказывает и пьяный голый толстяк в черном цилиндре, который, обознавшись, путает королеву с ее фрейлиной, и тем самым открывается, кем была Наташа в прошлой жизни: «— Что такое? Ее ли я вижу? Клодина, да ведь это ты, неунывающая вдова? И ты здесь?»

Вероятно, имеется в виду Клодина де ла Тур-Тюренн (Claudine de La Tour-Turenne, 1520–1591), фрейлина королевы Маргариты де Валуа. В 15 лет она вышла замуж, в 37 стала вдовой — возможно, как предположил автор, «неунывающей». Гнев Маргариты, вызванный ошибкой толстяка, косвенно подтверждает ее королевский статус: она воспринимает эту оплошность как оскорбление ее величества (спутать королеву с подданной!).

Такую же проясняющую функцию в романе выполняет и толстяк, который, должно быть, для того и допускает ошибку, чтобы ее показательно исправить. Виноват в его оплошности, разумеется, не только коньяк, но и внешнее сходство королевы и фрейлины, потому что их различие он осознал лишь тогда, когда Маргарита обращается к нему властно, по-королевски, и особенно когда она произносит непечатное выражение, которое, как видно, характеризует ее больше, чем внешность.

Оправдываясь, толстяк проговаривает некоторые подробности, которые почему-то должны послужить ему оправданием:

— Ой! — тихо воскликнул он и вздрогнул, — простите великодушно, светлая королева Марго! Я обознался. А виноват коньяк, будь он проклят! — толстяк опустился на одно колено, цилиндр отнес в сторону, сделал поклон и залопотал, мешая русские фразы с французскими, какой-то вздор про кровавую свадьбу своего друга в Париже Гессара, и про коньяк, и про то, что он подавлен грустной ошибкой.

Предполагается, что читатель восстановит соотношение лиц и событий, смешанное в этом якобы вздоре, и сообразит, почему они, наряду с коньяком, стали причиной неузнавания «светлой королевы».

«Кровавая свадьба» — это многократно описанное в исторической и художественной литературе массовое убийство гугенотов католиками, которое произошло в ночь на 24 августа 1572 года в дни празднеств по случаю бракосочетания Маргариты де Валуа и короля Наваррского. Само выражение Булгаков мог встретить в статье из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, где о свадьбе будущей королевы говорится так: «Ее свадьба, отпразднованная с большой пышностью, закончилась Варфоломеевской ночью, или парижской кровавой свадьбой» [Брокгауз, Ефрон: 605].

В той же статье упомянут и *Гессар* (François Guessard, 1814–1882): «...собрание ее (Маргариты де Валуа. — А. К.) писем издал Guessard (Париж 1842)» [Брокгауз, Ефрон: 605]. Он далеко не современник Маргариты де Валуа, но как издатель ее мемуаров и писем оказался рядом с ней в исторической памяти и даже ближе, чем многие из ее окружения. В романе Булгакова это не анахронизм, а, правильнее сказать, *ахронизм* — не нарушение хронологии, а ее отмена, состояние

вневременности и всевременности, присущее «пятому измерению», в котором сосуществуют персонажи всех времен, вне их исторической обусловленности. Так же сосуществуют персонажи и в континууме энциклопедического словаря, который, по-видимому, существенно влиял на творческое сознание автора «Мастера и Маргариты».

Таким же образом невнятное лопотание пьяного толстяка, упоминающего события Варфоломеевской ночи вкупе с издателем Гессаром, выдает в нем историка, а не современника королевы Марго. Кто же он? Он описан так подробно, что нельзя об этом не задуматься. Пьяный, голый, в цилиндре, с бакенбардами, легкомыслен, путает русские слова с французскими, летает на Енисей и ко всему этому знает, пусть и не лично, и королеву Марго, и Клодину, и Гессара. Взяв за основу определяющую характеристику этого персонажа — его комплекцию, и учитывая перечисленные черты, понимая их, разумеется, фигуративно, можно с уверенностью заключить, что в образе толстяка, представшего перед королевой Маргаритой, изображен не кто иной, как вышеупомянутый *Александр Дюма* (1802–1870) — знаменитый французский писатель, автор многочисленных романов, среди которых и «Королева Марго».

Как романист, он стилистически и в самом деле похож на персонажа, изображенного Булгаковым: галантен, экстравагантен и большой путаник. Специалисты отмечают, что в романах Дюма много вольностей и неточностей, хотя, вольно обращаясь с историческими фактами, он при этом точно передает дух эпохи.

*Коньяк*, на который ссылается толстяк как на причину его ошибок, — характерный национальный напиток французов и, конечно, должен иметь место на столе такого гурмана, как Дюма. Чтобы это проверить, достаточно открыть его последнее большое произведение — «Большой кулинарный словарь», изданный уже после смерти Дюма, в 1873 году, и прочитать, с каким восторгом автор рассказывает, как однажды ему довелось продегустировать коньяк, удостоенный единственной золотой медали на выставке в Гавре.

*Нагота* толстяка и его фривольная манера изъясняться даже с королевой, возможно, указывает на любвеобильность Дюма-отца, у которого, как о нем пишут, было около 500 любовниц.

*Смешение русских и французских фраз* тоже выдает в толстяке писателя, который хорошо знал русскую историю

и русскую литературу, причем настолько, что переводил некоторые произведения на французский язык.

*Полет на Енисей*, весьма озадачивающий, на первый взгляд, можно понимать как обобщенно-расширительное указание на путешествие Дюма по России в 1858–1859 годах, которое он описал в путевых заметках «Из Парижа в Астрахань. Свежие впечатления от путешествия в Россию» (1858–1862) и «Кавказ» (1859). Считается, что и в своих травелогах он все напутал, а выражение «развесистая клюква» вообще стало обозначением всех подобных ошибок, которые допускают иностранцы, описывая Россию.

Присутствие в романе призрака Александра Дюма не ограничивается его встречей со своей героиней — оно авторизует собой всю сюжетно-стилевую область, в которой властвует королева Маргарита. Многочисленные аллюзии, обращающие к роману «Королева Марго», а через него и к изображенной в нем эпохе, маркируют собой призрачное, двоящееся пространство, где времени нет — в природном, привычном, линейном и равномерном его течении, а есть многомерное сопряжение и сущностное совмещение разных времен. Литературная повторяемость лишь фиксирует значимые моменты, но в каждом из этих повторов сквозит вечность.

Встреча автора и героини — такая же встреча времен. Помимо художественной констатации, что это возможно и неизбежно, она служит также иллюстрацией, показывающей, как это возможно. Образ королевы Марго, проступающий в образе булгаковской Маргариты, обращает к исторической реальности, но уже в ореоле ее ирреального бытия, производном от ее художественных воплощений, проявляя нечто более существенное, чем внешние и формальные соответствия.

Сценка из романа «Мастер и Маргарита», в которой один из персонажей спьяну принимает королеву за ее придворную даму, отчасти повторяет эпизод из романа «Королева Марго», где так же ошибается, хотя и по другой причине, граф де Ла Моль:

— Простите, что я не приветствовал ваше величество со всей почтительностью, какую вы вправе ожидать от одного из ваших покорнейших слуг, но...

— Но, — подхватила Маргарита, — вы приняли меня за одну из моих придворных дам<sup>2</sup>.

Сценка, эпизодическая в романе Дюма, становится одной из ключевых в романе Булгакова, читатель которого оказывается в положении персонажа, не сразу открывая для себя, что Маргарита — королева. Это один из указателей, направляющих ассоциации читающего в культурно-исторических подтекстах романа. И хотя булгаковская Маргарита и сама, без дополнительных подсказок, обращает читательское внимание к своему прототипу и к своим литературным прообразам, подобные указатели корректируют восприятие, фиксируя не только объект, но и взгляд.

Посмотрим, как задается ракурс и настраивается резкость в этом фрагменте: «Увидев Маргариту, толстяк стал глядываться...». Это, как сказали бы литературоведы, настройка *пристального чтения* (close reading) и установка *точки зрения* (point of view). Это приглашение внимательнее взглянуть на Маргариту, притом глазами прототипа толстяка — Дюма, сквозь текст его романа.

Сличая описания Маргариты в романах Дюма и Булгакова, нельзя не заметить их близкое сходство (если не тождественность), вплоть до текстуальных совпадений, как будто новый автор демонстративно отказывается от каких-либо претензий на оригинальность в изображении и трактовке героини и стремится лишь воспроизвести уже воплощенный образ. Сравним:

- у Дюма Маргарита «не только самая красивая, но и самая умная женщина во всей Франции»;
- у Булгакова — «она была красива и умна»;
- у Дюма она честолюбива, и не только потому, что мечтает стать «настоящей королевой, иными словами — властительницей действительного королевства», но и, как она считает, «потому что настоящая любовь тоже честолюбива»; у Булгакова — своему возлюбленному «она сулила славу», «толкала его на борьбу»;
- у Дюма она свободна, хотя скорее внутренне, чем внешне, потому что говорит об этом как о желанном состоянии («как прекрасна и заманчива свобода») и не без влияния своей подруги, восторженно восклицаящей: «Я свободна, как ветер, как птица, как облака... Свободна, вы слышите, королева? Понимаете ли вы, сколько счастья в этом слове: свободна?»;
- у Булгакова Маргарита тоже мечтает о свободе, но ищет ее в забвении («ты уйди из моей памяти, тогда

я стану свободна»), и тоже испытывает чувство полета, когда находит ее: «Невидима и свободна! Невидима и свободна!»;

- у Дюма она формулирует принцип супружеских отношений: «Долг жены — разделять судьбу своего мужа»; в романе Булгакова подобная сентенция звучит шире, без ограничения любви супружескими узами: «Тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит»...

Сближают романы Дюма и Булгакова общие темы — *настоящей любви, отравления, колдовства и тайных наук, дьяволады, обезглавливания, веры* и др. На фоне таких явно осознанных сближений и наложений приобретают дополнительное скрепляющее и корректирующее значение отдельные текстуальные аналоги:

- у Дюма философские сентенции бывают выражены в изящных наглядно-умозрительных обобщениях, например: «...тень у шпаги бывает лишь при солнце...»; у Булгакова — тень шпаги, используемая в качестве солнечных часов, служит примером для софистического умозаключения о соотношении света и тьмы;
- у Дюма «вереница всадников, сверкая золотом, драгоценностями и блестящими одеждами», выглядит почти символично — «как огромный кольчатый, переливающийся различными цветами змей»; у Булгакова та же символика, обращающая к библейской праистории (Быт. 3: 1–6), явлена определеннее, хотя и сниженно: это очередь, приводимая в порядок милицией: «Однако и стоящая в порядке змея длиною в километр сама по себе уже представляла великий соблазн».

Аллегорические значения, возникающие из этих сближений, порождают не только отвлеченно-обобщенные смыслы, но и конкретно-исторические, а главное, не только выраженные, но и подразумеваемые.

Кровавые лозунги «Смерть, месса или Бастилия!», «Да здравствует король! Да здравствует месса! Смерть гугенотам!», звучащие в романе Дюма, отзовутся и в романе Булгакова: они ассоциируются с политическими лозунгами революционного времени, прославляющими новые ритуалы взамен прежних

и новую веру, основанную на неверии, — «взвейтесь!» да «развейтесь!»; они указывают на историческую повторяемость политических восхвалений — «Да здравствует кесарь!»; они, наконец, обнаруживают сходство политических и религиозных воздействий на массовое сознание и обращают к мистической сути и символично-ритуальной форме этих воздействий, которые представлены в тайнодействии черной мессы.

Аналогично, усиленная новыми коннотациями, звучит для нас в романе Дюма патерналистская дефиниция, обращенная к королю Франции: «...ваше величество — отец народа...», которая в романе Булгакова размыкается в давнюю историю: «За нас, за тебя, кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!», и, по умолчанию, неназываемо — в современность, вызывая ассоциацию с новым «кесарем», которого тоже величают отцом, притом не только своего, но вообще всех народов.

Знаковая смерть адмирала Колиньи, главного предводителя поверженных гугенотов, ассоциируется с такой же знаковой смертью адмирала Колчака (созвучны даже их фамилии: *Колиньи — Колчак*). Символический полет толстяка-Дюма на *Енисей*, в те места, где прошли последние годы «Верховного правителя», демонстрирует *близость* этих событий: «это рукой подать». Подобное сближение обыгрывалось Булгаковым в его пьесе «Багровый остров», где отчаявшийся герой (Кири) срывается на монолог из пьесы Грибоедова, но вместо времен «очаковских» произносит «*колчаковских*».

Основная же аллюзия, образующая смысловой фон для всех остальных, вызываемых королевским происхождением Маргариты, это *кровавая свадьба* — Варфоломеевская ночь и, шире, гражданская война во Франции как исторический прообраз Гражданской войны в России. Возможно, эта аналогия подразумевается и в первом романе Булгакова, где происходящие в Москве и Киеве события названы «кровавой опереткой».

Портрет Александра Дюма, угадываемый в романе Булгакова, хоть и шаржирован, но тем более узнаваем, каждая из его черт прямо или косвенно, чаще метонимически, указывает на какую-нибудь характерность облика, жизни или творчества. Портрет кажется законченным, но когда читатель уже готов составить о нем какое-либо суждение, возникает, как это бывает в булгаковских описаниях, существенное осложнение — примерно так же, как мнение Пилата об Иешуа корректируется дополнительными подробностями:



- Все о нем? <...>
- Нет, к сожалению... <...>
- Что еще там?

*Бакенбарды* — вот что еще там существенно. Их нет в описании толстяка, представшего перед Маргаритой. Вероятно, потому, что их нет и на портретах А. Дюма, во всяком случае, самых известных, ставших как бы каноническими. Но как только прототип узнан — предположительно, конечно, но и ожидаемо — или пусть не узнан, но достаточен для узнавания, в его портрете вдруг появляются бакенбарды.

Бакенбарды, да еще вместе с *цилиндром*, который поначалу был снят как нечто внешнее и *отнесен в сторону* («толстяк опустил на одно колено, цилиндр отнес в сторону»), придают образу толстяка опереточную франтоватость, но также демонстрируют и высокий класс авторской криптографии. Эти две черты, несмотря на их запоминающуюся выразительность, не маркируют, а маскируют угадываемого в этом персонаже знаменитого француза. Бакенбарды и цилиндр — *не характерны* для Дюма, зато эти приметы весьма характерны для другого литератора, не менее знаменитого и с похожей репутацией, правда, русского, но по прозвищу Француз.

Булгакова как мистика и мистификатора, по-видимому, могло заинтересовать впечатляющее сходство, слишком конкретное для типологии и слишком подробное для случайности, двух его любимых писателей — Пушкина и Дюма: оба — мулаты (Пушкин — окторон, Дюма — кварталерон); оба смуглы, курчавы, голубоглазы; оба темпераментны, сексуальны, суеверны; оба ценят дружбу, искусство, удовольствия; оба хорошо знают историю и литературу, французский и русский языки; оба знамениты и легендарны; оба — Александры...

В том, что у Булгакова был художнический интерес к такого рода явлениям (двойничеству, трансперсональности и т. п.), сомневаться не приходится — это хорошо известно и в немалой степени изучено<sup>3</sup>. В «Мастере и Маргарите» все главные герои, а также и второстепенные, вплоть до совсем незначительных, на кого-нибудь похожи — внешне или внутренне, атрибутивно или сущностно, ситуативно или субстанциально. Поэтому всякое их личное и личностное общение в то же время и типологично, и генеалогично, и мистериально. Но в сценке, где встречаются толстяк-бакенбардист и королева-ведьма, демонстрируется «не совсем обыкновенная» двойственность — не умозрительная, естественно-при-

родная, когда похожесть родственных явлений подтверждает их родство и отражает общие закономерности природного порядка, а сверхъестественная, приоткрываемая тайновидчески и выявляющая то ли природные аномалии, то ли взаимосвязи иного порядка. Сходство Маргариты с королевой Марго, допустим, можно объяснить их тайным родством, но как объяснить их единство? А ведь это акцентированная неясность, потому что тот же вопрос, но по отношению к себе, вызывает и ее визави. Усиленная зеркально, она побуждает читателя не только к частным объяснениям, но и к более общим размышлениям.

Для рационального сознания, дисциплинированного фактами и доказательствами, нет никаких особенных оснований видеть в сходстве Пушкина и Дюма что-либо более конкретное, чем психотип или креатип. Но для сознания более свободного, не стесненного большими знаниями и здравым смыслом, открывается простор не только для генеалогических предположений, но и для конспирологических версий<sup>4</sup>. Так, в 2000-е годы распространилась сенсационная гипотеза<sup>4</sup>, правда, без ссылки на Булгакова и безотносительно его романа, убеждающая, что Пушкин и Дюма — *один человек*.

Чтобы перекалфицировать сходство в тождество, требовались немалые логические ухищрения, и, словно не случайно, данные для них находились. Казалось бы, это невозможно — соединить судьбы двух не просто известных людей, а находящихся в самом центре общественного внимания, но именно в местах стыка обнаруживаются подозрительные странности. Зачем-то скрываемые похороны Пушкина и отчего-то стремительная слава Дюма слишком соблазнительно совпадают во времени, чтобы не попытаться соотнести их и в пространстве.

Однако тексты, есть же тексты! Самые неподменные, самые уязвимые улики — то, что выражает внутренний мир человека, его личностную природу, его интрофизику. Не зря же говорится, что стиль — это человек. Не достаточно ли сравнить стили Пушкина и Дюма, чтобы увидеть, что это разные люди? Маленькие повести и трагедии одного отличаются от толстых романов и бурных драм другого, как и сами авторы. Если это стадии эволюции, то они слишком радикальны, если это стилизация, то слишком искусна, если это игра, то она слишком гениальна, чтобы в нее поверить. Правда, гениальность как раз и выражается во всем, что «слишком» — что превосходит представления о творческих возможностях

человека и во что трудно поверить, а у Пушкина именно репутация гения перевоплощения, «Протея». Впрочем, апелляция к гениальности и вообще к чуду — это последний и самоубийственный аргумент в научной дискуссии.

Тем неожиданней сходства, которые поступают в текстовых различиях, маркированных разными именами. Сопоставляя произведения обоих писателей, нельзя не заметить удивительные взаимосвязи и соответствия, как заметили их энтузиасты конспирологического литературоведения:

- «Учитель фехтования» (1840), один из первых романов А. Дюма, принесший ему первую известность, повествует о событиях русской истории и содержит подробности, известные только вполне определенному кругу лиц, которому принадлежал и Пушкин;
- «Три мушкетера» (1844) предстают как три проявления пушкинской личности и ее стремительной сути в образе д'Артаньяна, да и в самом слове «мушкетер» чуткие читатели услышали боевое, стреляющее и созвучное имя «Пушкин»;
- «Граф Монте-Кристо» (1844–1845) читается как альтернативная аллегория пушкинской дуэли, в которой соединены судьбы обоих дуэлянтов: история ложного обвинения человека по фамилии Дантес и история таинственного приезда в Париж человека, которого все считали погибшим, что позволяет воспринимать этот роман, помимо всех иных его смыслов, как оправдание Жоржа Дантеса, отягощенного славой убийцы русского гения, притом не первое, если учесть, что предыдущий роман А. Дюма называется «Жорж» (1843);
- в 1858–1859 годах Дюма путешествовал по России, после чего с полным на то основанием опубликовал заметки об этой стране, среди которых и подробное описание последних дней Пушкина;
- Дюма переводил на французский язык стихи и прозу Пушкина...

Достаточно ли всех этих странных сближений и достаточно ли они странны, чтобы на портрете Дюма пририсовать бакенбарды? Для литературной игры — вполне, но для такого романа, как «Мастер и Маргарита», это было бы легкомыслием, если не подтвердится, что они выражены не только

в сюжетах, которые могут быть заимствованы, но и в самом повествовании, в стиле, в аллюзиях и реминисценциях, в авторской иронии или грусти.

Ступив на зыбкую почву гипотетической компаративистики и стараясь не уйти слишком далеко от своего основного предмета, попробуем всего лишь увидеть, есть ли на этом пути хоть какие-нибудь приметы, которые могли бы увлечь серьезного писателя в эту область.

«Учитель фехтования» — разве об учителе фехтования? С таким же основанием можно было бы сказать, что «Капитанская дочка» — о дочери капитана. Оба романа прежде всего о важнейших событиях русской истории, хотя, разумеется, очень важны в них и частные истории, на которые указывают названия этих произведений: это точки зрения, с которых воспринимаются исторические события, человеческая мера их понимания и оценки. Но кто такой этот «учитель»?

Если не знать, чье имя на обложке и что Пушкина уже нет в живых, то можно подумать, что это одна из «повестей Белкина». Сразу же обращает на себя внимание такая же, «белкинская», многосубъектность авторства, то ли имитирующая, то ли действительно подтверждающая достоверность описываемого. В краткой вводной части объясняется, откуда у начинающего французского автора столь подробные сведения о российской жизни: из любезно предоставленных ему записок Огюстена Гризье, знаменитого учителя фехтования, который 10 лет провел в России, причем в самом ее центре, в столице, при дворе, и, волею судьбы, в центре исторических событий. Среди его учеников и защитники престола, и заговорщики, и *Пушкин*, который, по мнению мсье Гризье, был одним из лучших [Тарасюк: 108].

Сюжет романа тоже «белкинский»: незамысловатый, но и непростой, с таинственно сквозящей глубиной, в которую вовлекаются человеческие судьбы. Его историческую основу составляют два события, чрезвычайно значимые и для Пушкина: петербургское наводнение 1824 года, отраженное в поэме «Медный всадник» (1833), и декабрьское восстание 1825 года, зашифрованное в X главе романа «Евгений Онегин» (1830). Стихия и история (стихия как история и история как стихия) противопоставлены человеческому счастью, но, в отличие от русских текстов, во французской версии все жизненные трудности, нелепости и фатальности преодолеваются любовью.

Любовь русского декабриста Анненкова и самоотверженной француженки, последовавшей за ним в Сибирь, отчасти отражает сюжет неоконченной пушкинской повести (1832–1833), тоже франко-русский: любовь благородного разбойника, скрывавшегося под видом учителя-француза, и русской девушки. Один из вариантов завершения этой истории тоже примечателен: герой встречается с героиней, и снова инкогнито, но на этот раз под видом англичанина [Петрунина: 163].

Роман чрезвычайно насыщен пушкинскими реминисценциями. Герой помогает иностранцу, приехавшему в Россию, «устроить публичный сеанс»<sup>5</sup> («Египетские ночи»); скучает, причем скучает основательно, экзистенциально: «...я болен той болезнью, которую страдает большинство моих соотечественников в двадцать лет: я утомлен жизнью, я скучаю...» («Евгений Онегин»); он «...поставил на карту свою жизнь...» («Пиковая дама»); он убивает напавшего на него медведя, только не выстрелом, а кинжалом («Дубровский»)...

Существенная и отличительная особенность «Учителя фехтования» — этнографическая дистанция, создаваемая описаниями местных обычаев, пересказами анекдотических случаев, а также отдельными наблюдениями и суждениями, останавливающими внимание на отличиях русской ментальности от французской. И хотя самоидентификация повествователя подчеркнута французская («Луиза встретила меня с той изящной непринужденностью, которая свойственна только нам, французам», «Русский, у которого побывал француз, никогда не говорит, что у него был француз, а выражается так: „У меня был сумасшедший“. И не нужно говорить, какой это сумасшедший: все знают, что речь идет о французе» и др.), многие описания русского быта точны, выразительны и удивительно ностальгичны для беллетриста, ни разу до этого не бывавшего в России:

Менее чем через час пути я миновал немецкую колонию и поднялся на гряде холмов, откуда передо мной открылся вид на парк,obelisks и пять позолоченных куполов дворцовой церкви Царского Села.

Это было безбрежное море снега, где не видно было ни дорог, ни речек, только редкие деревья служили вехами, указывавшими ямщикам направление. Время от времени нам попадались еловые леса, темная зелень которых выделялась среди окружающей нас белизны...

Не менее примечательны пушкинские — или квази-пушкинские — реминисценции и в других произведениях Дюма, но поскольку их доказательность едва ли зависит от их количества, то не станем их множить, довольствуясь тем, что они есть. Достаточно и того, что они позволяют допустить, что бакенбарды у булгаковского толстяка не случайны.

\* \* \*

Как ни странно пушкинские аллюзии в ситуации преклонения перед французской королевой (хотя почему бы и нет?), они оказываются в близком соседстве и даже родстве, и слишком близком, чтобы быть случайным, с еще одной аллюзией, которая становится пушкинской именно вследствие их сближения: это имя *Наташа*, которое, как бы мы этому ни противились, после пробуждения стольких пушкинских аллюзий теперь невольно ассоциируется с Натальей Николаевной, женой поэта. Недаром же в романе так выразительно и настойчиво, хотя, казалось бы, необязательно, говорится о Наташе, что она — *красавица*.

Для читателя, если он стал сомневаться, не слишком ли далеко зашел в своих догадках, это ободряющий знак. Теперь можно смелее и увереннее, не останавливаясь на отвлекающих подробностях, идти дальше. Но мы все-таки приостановимся.

Это что же получается? Михаил Афанасьевич, написавший пьесу о семейной драме Пушкина (конечно, не только о семейной, но и о семейной тоже и в немалой степени), решил высказаться о ней более откровенно, чем позволял жанр публичного, официального, да к тому же юбилейного действия? Тогда нужно признать изысканную деликатность автора, который поднимает эту тему на такой уровень обобщений, что честь поэта остается не задетой. Изображая красавицу Наташу в ее обнаженной женской сути, он лишь показывает, что у ее мужа могут быть причины для ревности.

\* \* \*

О том, что мир сложнее, чем представляется, что он как минимум двойственен и что эта мистическая двойственность присуща каждому человеку, читатель романа «Мастер и Маргарита» узнает в моменты, которые имитируют состояние ясновидения: когда герою кажется, что незнакомец

на Патриарших прудах держит под мышкой не трость, а шпагу или когда директор ресторана принимает вид флибустьера. Уже этих моментов достаточно, чтобы побудить читателя самостоятельно разгадать и других персонажей.

Во второй части романа, после использования волшебного крема, ракурс читательского восприятия изменяется и, соответственно, меняется направленность ассоциативной игры: теперь, наоборот, читатель должен в призрачных образах распознавать их видимые подобия.

Маргарита в этих соотношениях — ключевой образ: существуя одновременно на двух планах, естественном и сверхъестественном, она демонстрирует некоторые неочевидности мироустройства и, как следствие, колеблет естественно-научное мировоззрение. Ее служанка и спутница Наташа, повторяющая магические действия своей госпожи, побуждает воспринимать их превращения как хотя и необъяснимую, но все же закономерность. Так же и толстяк, стоящий перед Маргаритой, заключает в себе не только личную тайну, но и таинственные предопределения человеческих реинкарнаций, о которых автор повествует так весело, что можно усомниться в его серьезности.

В самом соотношении этих трех образов есть некоторая недопроясненность, по-видимому, намеренная, задающая читателю новые загадки, скрытые при поверхностном чтении. Если показано, кем были москвички Маргарита и Наташа до их колдовского преображения, то, наверное, какие-то современные проекции должны быть и у колоритного толстяка. Посмотрим, нет ли среди персонажей булгаковской Москвы кого-нибудь голого, толстого и в цилиндре?

Можно не всматриваться — такого, конечно, нет. Но посмотрим иначе, пользуясь тем, что изображенная реальность выражена словесно: кто из московских персонажей не просто толст, упитан и т. п., а именно *назван* толстяком? Это же такая же замена имени, как и *мастер*. А вдруг окажется, что и тот другой, кто отмечен словом *толстяк*, тоже вызывает литературные ассоциации?

Такой персонаж есть, и даже не один, а целых три, и в каждом из них есть что-то русско-французское, а если всмотреться пристальнее, то и пушкинско-дюманское. Конечно, с одной стороны, мы будем сомневаться в этом, перепроверять себя и противиться этим подобиям, как наваждению, но, с другой стороны, кто может поручиться, что знает, где преступаются пределы авторской воли и начинается наш произвол?

Первый, кто назван в романе толстяком, и не единожды, а ни много ни мало шесть раз, — это не кто иной, как кот Бегемот, время от времени принимающий человеческий облик, но неизменно сохраняющий свое котоподобие: «небольшой толстяк <...> с кошачьей физиономией», «котообразный толстяк», «толстяк <...> с какой-то кошачьей мордой», «толстяк <...> похожий на кота», «толстяк в рваной кепке, действительно, немного смахивающий рожей на кота» и др. Но вот что интересно, если рассматривать этот образ в призрачном свете аллюзий: в финале романа открывается, что и котообразие толстяка, и человекообразие кота — это комические роли, скрывающие, возможно, трагическое содержание. «Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы», на самом деле вовсе не толст, наоборот, он оказался «худеньким юношей». Было бы слишком большой смелостью утверждать и, тем более, предполагать такую смелость у Булгакова, что в этой эффектной двоякости совмещены образы Дюма и Пушкина, однако нет и категорических доводов это отрицать.

Бегемот недаром охарактеризован в романе как «самый лучший в мире шут» — его шутовство универсально и распространяется на все сферы человеческого бытия, в том числе и на интеллектуальную. Он умеет не только драться и хулиганить, но и дискутировать, демонстрируя свою ученость ссылками на Секста Эмпирика, Марциана Капеллу и Аристотеля и вызывая этим не только улыбки, но и ассоциации, и не в последнюю очередь с пушкинским Котом Ученым. Конечно, не только с пушкинским, но и с гофмановским, и с некоторыми другими, но пушкинская ассоциация, по-видимому, здесь более неслучайна, поскольку она внутренняя, интекстуальная, соотносимая с фигурой, находящейся в центре московского культурного пространства, и эта центральность выражена в романе не только ассоциативно, но и эмблематично, в виде памятника, стоящего в центре Москвы. Тем примечательней, что этот *русский* Кот шеголяет *французской* фразой: «Ноблесс оближ!»

Другой толстяк — это председатель жилтоварищества Никанор Иванович Босой, «толстяк с багровой физиономией». Узнать в этом персонаже еще одну проекцию Дюма не пришлось бы в голову, если бы не другие его подобию, связанные между собой какими-то ирреально-иллюзорными соотношениями. Но раз уж повод есть, и обоснованный, хотя и зыбкий, то почему бы не проверить, насколько далеко заходит эта литературная игра.

Смотрим, сличаем, удивляемся. Неужели это о нем, авторе бесчисленных сочинений, о его вхождении в театр,



в драматургию, в литературу: «...стыдливо попросил контрамарочку»? А иначе как объяснить, если не магическим пропуском, успех молодого драматурга, не имеющего ни театрального, ни жизненного опыта, ни сколько-нибудь приличного образования? Контрамарочки, впрочем, тоже были — дружба с драматургом и режиссером Адольфом де Лёвеном, знакомство с оригинальным писателем и влиятельным критиком Шарлем Нодье и т. п.

Оказавшись в театре, наш толстяк высказывает еще одну просьбу, меркантильную и роковую: «— Сыграйте и со мной в такую колоду, — весело попросил какой-то толстяк в середине партера». Это был наверняка он, Никанор Иванович, потому что просьба его вскоре была исполнена, хотя и не так, как он ожидал. Театральное представление продолжилось в его жизни и настолько радикально ее изменило, что приходится предполагать для этого какие-то особые основания, находящиеся и за пределами текста.

При всех сомнениях, мешающих узнать в председателе домкома французского писателя, нельзя не отметить их формальное сходство. Как и Дюма, Никанор Иванович наивно-меркантилен; как и Дюма, любит вкусно и обильно поесть: вспомним аппетитно описанную борщевую «кость, треснувшую вдоль»; как и Дюма, бывает вспыльчив: «— У, дура проклятая!»; как и Дюма, суеверен и религиозен: «У нас в доме нечистая сила!»

Да и должность Босого — председатель жилтоварищества — тоже покажется из этого ряда, если знать, что Дюма был организатором сотрудников по производству литературной продукции.

Сам дом, в котором председательствует Никанор Иванович, может в таком случае иронически ассоциироваться с домом, построенным Дюма, — знаменитым замком «Монте-Кристо».

Правда, пролетарская фамилия «Босой», на первый взгляд, плохо согласуется с миллионером Дюма, но это если не знать, что заработанные им миллионы исчезли так же, как и полученная Никанором Ивановичем валюта. Однажды, пишет биограф, он сказал сыну:

— Александр, все говорят, что я мот; ты даже написал об этом пьесу. Видишь, как все заблуждаются? Когда я впервые приехал в Париж, в кармане у меня было два луидора. Взгляни... Они все еще целы [Моруа: 352].

Так что в этом смысле жизнь Дюма является иллюстрацией известной сентенции, что человек покидает этот мир таким же, каким и входит в него. Возможно, эта сентенция или даже традиция является семейно-родовой, потому что Дюма-сын завещал похоронить себя *босым*:

Я желаю, чтобы после моей смерти меня одели в одну из моих полотняных рубашек с красной каймой и в один из моих простых рабочих костюмов. Ноги пусть останутся голыми... [Моруа: 435].

Из этих не очень конкретных сходств в образе невежественного и грубоватого толстяка складывается и проступает неотчетливо-зыбкий образ знаменитого француза, от которого следовало бы попросту отмахнуться, и это была бы разумная реакция, если бы не Пушкин. Своим присутствием в этом контексте он делает более реальным и присутствие Дюма.

В самом деле, с чего бы это Никанору Ивановичу помянуть Пушкина ежедневно и при каждом скандальном случае: «А за квартиру Пушкин платить будет?» или «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», «Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?» В мистическом романе такие призывы не остаются без последствий, да так, что Никанор Иванович оказался не только зрителем, но и невольным участником одной из пушкинских трагедий.

Наконец, еще один толстяк — именуемый *сиреневым*, потому что одет в сиреневое пальто, который выбирает лососину в магазине для иностранцев. Но почему он именно в сиреновом? Ситуативно — это цвет социального отличия, знак особенности, инаковости, респектабельности. Структурно — это повод сблизить и сопоставить сиреневого толстяка с багровым — как крайние проявления социального спектра, как аналоги ультрафиолетового и инфракрасного излучений, развивающие тему «луча жизни» из булгаковских «Роковых яиц». Третий толстяк в этой гамме — *черный* кот, обернувшийся человеком, подтверждает философско-символический смысл этой цветовой соотношенности.

Кроме того, все трое могут быть соотношены по сказочно-мистическому признаку, если предположить, что определение «сиреневый» происходит не только от «сирени», но и от «сирены», что представляется вполне уместным, поскольку действие происходит в *рыбном отделе*. Сирена, или русалка<sup>6</sup>, опять же, по-пушкински, согласуется с котом ученым, а также

с лучшим, которого в этой связке соответствий замещает *домовой* — так мимоходом назван комитет, возглавляемый Никанором Босым.

Зная, что сирены (ундины, русалки и т. п.) — это, по народным поверьям и литературным сюжетам, девушки-утопленницы, расставшиеся с жизнью из-за несчастной любви, можно было бы нафантазировать какую-нибудь любовную историю из жизни сиреневого толстяка, но нам ничего неизвестно о его отношениях с женщинами. Зато широко известна бурная жизнь его ассоциативного двойника — Дюма, у которого к тому же есть и сказка «Сиреночка» (*La Petite Sirène*, 1859). А где Дюма, там и Пушкин, по крайней мере в романе Булгакова, и как не вспомнить в этой связи пушкинскую «Русалку» (1832).

Сценка в Торгсине следует в ряду других сатирических сюжетов, разоблачений и пожаров как фрагмент общей социально-критической панорамы, и такой трактовкой можно было бы удовлетвориться, если бы не словечко «толстяк», которым обозначен основной персонаж этого эпизода. Оно побуждает подумать, насколько не случайно это обозначение и настолько ли оно связывает персонажей, маркированных этим словом, чтобы сопоставлять информацию, которую они несут. Уже то, что этот толстяк — *русский*, выдающий себя за *иностранца*, должно поощрить исследовательский интерес. А если заметить, что в момент его разоблачения разрушается шоколадная *Эйфелева башня*, тогда можно назвать, из какой страны и даже из какого города этот «иностранец».

Еще примечательнее суждение одного толстяка о другом — «котообразного» о «сиреневом», которое звучит как загадка для читателя: «В лице сиреневого джентльмена чего-то не хватает, по-моему». Такие фразы и такими персонажами напрасно не произносятся. Но чего может не хватать в лице? Когда же сиреневый джентльмен оборачивается, заинтригованный читатель может всмотреться в его лицо и сам все увидеть:

...сиреневый иностранец повернулся к грабителям, и тут же обнаружилось, что Бегемот не прав: у сиреневого не не хватало чего-то в лице, а, наоборот, скорее было лишнее — висящие щеки и бегающие глаза.

Повествователь как будто возражает, но его возражение не отменяет сказанное Бегемотом, а лишь переключает

читательское внимание, потому что Бегемот говорил о лице иностранца, *не видя* его, а повествователь — только после того, как иностранец обернулся. Это разные уровни знания. Недостающее и лишнее могут сосуществовать, особенно если они проявляются на разных планах и в разных смыслах, и читателю приходится догадываться, чего же нет в лице, где всего много. Эта загадка, наверное, так и осталась бы неразгаданной, если бы не подсказки в виде других толстяков. Сравнивая фальшивого иностранца с тем, кто предстал перед Маргаритой, читатель сразу же увидит бросающееся в глаза отличие: *бакенбарды!* Пушкинские бакенбарды, которых нет на лице, «бритом до синевы», воспринимаются как уличающее и символическое отсутствие.

\* \* \*

Присутствие в романе персонажа, похожего на неподражаемого Дюма, а также трех его современных подобию, должно вызывать забавную аналогию с романом «Три мушкетера», а роман «Мастер и Маргарита» в таком случае покажется его угадываемым и укоряющим сиквелом — чем-то вроде «Триста лет спустя». Современные герои уже не ходят со шпагами и не дерутся на дуэлях, но шпаги в романе Булгакова есть — как напоминание о чести и о прошлом, которое таинственным образом присутствует в настоящем:

...на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотом рукоятью. Три шпаги с рукоятями серебряными стояли в углу так же просто, как какие-нибудь зонтики или трости. А на оленьих рогах висели береты с орлиными перьями.

Эти шпаги и береты в передней у заезжего артиста воспринимаются как театральные реквизиты, но случайно ли, что их видит именно Андрей Фокич Соков — обычный буфетчик, или, как его представила горничная, *маленький человек*. Почему он удостоился такой чести? И почему после аудиенции, выпроваживая его и как будто не различая времена, Гелла подает ему *шпагу*, и когда тот отказывается ее взять, удивляется: «Разве вы без шпаги пришли?» Может быть, это потому, что когда-то, лет 300 тому назад, он был не «маленький», а «большой человек»? Может быть, он — капитан де Тревиль, предводитель мушкетеров? Может

быть, этот визит повторяет что-то из его прошлого — например, разговор с кардиналом Ришелье, повлекший отставку и изгнание капитана? На вероятность этой аллюзии указывает обстановка гостиной, где принят визитер, богатая и как бы клерикальная: цветные стекла больших окон, сквозь которые лился «необыкновенный, похожий на церковный, свет», церковная парча на столе, запах ладана. Беседа Воланда с Соковым напоминает стиль Ришелье, как он описан Дюма: его интонации, манеры, коварство (подломленная скамеечка), всезнание, власть. Сатана в роли кардинала провоцирует читателя допустить в романе и более статусный казус: сатану в роли папы, особенно если помнить, что Воланд имеет какой-то специальный интерес к Герберту Аврилакскому, то есть к папе Сильвестру II.

Может быть, эти причудливые взаимоотношения, где неотличимы прочитанное и *вчитанное*, ничего не доказывают из того, что и так принимается на веру, априорно, по самой условности читательского восприятия, но они, даже иллюзорные, выявляют нечто более существенное, чем фактическое соответствие, — его вероятную возможность, некие общежизненные закономерности, отражение всего во всем. Тем эффектнее моменты, когда в этой свободной, карнавальном игре абстракций и aberrаций вдруг обнаруживается что-то конкретное, допускающее мысль, что автор предусмотрел все эти читательские ухищрения и наития.

## Примечания

- 1 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Мастер и Маргарита* // Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 5. С. 7–384.
- 2 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Дюма А. Королева Марго* // Собр. соч.: В 50 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1992. Т. 4. 512 с.
- 3 См., например: [Гаспаров], [Ребель].
- 4 См., например: [Рылев], [Герасимов], [Милова].
- 5 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Дюма А. Учитель фехтования* // Учитель фехтования; Черный тюльпан; Новеллы. М.: Правда, 1981. С. 23–212.
- 6 См. об этом: [Зеленин: 216].

## Литература

- Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 28–82.
- Герасимов Г. М.* Реальная история России и цивилизации. М., 2008. С. 571–587.
- Зеленин Д. К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки / Вступ. ст. Н. И. Толстого; подготовка текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. М.: Индрик, 1995.
- Милова Н.* В это почти невозможно поверить, но... // Проза. Ру. URL: <http://www.proza.ru/2009/10/20/169> (дата обращения: 28.05.2018).
- Моруа А.* Три Дюма. Литературные портреты. М.: Правда, 1986. 672 с.
- Петрунина Н. Н.* Пушкин на пути к роману в прозе «Дубровский» // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. 9. С. 141–167.
- Ребель Г. М.* Двойники // Ребель Г. М. Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь, 2001. С. 150–157.
- Рылев К.* Братья по Африке (Пушкин — Дюма) // Философия вертикали + Горизонталы. М., 2008. URL: <http://www.peremeny.ru/book/vh/>
- Тарасюк Л. И.* Огюстен Гризье, преподаватель фехтования Пушкина // Временник Пушкинской комиссии: 1967–1968. Л.: Наука, 1970. С. 103–109.
- Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. СПб., 1896. Т. 18а. 958 с.