

Искусство и жизнь в романе «Мастер и Маргарита», или Читал ли Квентин Тарантино Михаила Булгакова?

В статье рассматривается моделирование в булгаковских сюжетах конфликта искусства и исторической реальности. Проявляя логику развития этого конфликта от ранних повестей к «Мастеру и Маргарите», автор статьи актуализирует сквозную для Булгакова «оптическую» тему, которая связана с идеей бегства от реальности или ее переформатирования. Особое внимание уделяется контригре Воланда в «Мастере и Маргарите», в ходе которой он вытесняет из жизненного пространства своих антагонистов. Во второй части статьи рассматривается подобный булгаковскому тарантиновский способ противостояния искусства реальности на примере фильмов «Бесславные ублюдки» и «Однажды в Голливуде».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: оптика, театр, кухня, антиповедение, возмездие, кино, альтернативная история, М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», К. Тарантино, «Бесславные ублюдки», «Однажды в Голливуде».

Е. А. IVANSHINA

**Art and life in the «Master and Margarita»,
or did Quentin Tarantino read Mikhail Bulgakov?**

The article deals with the modeling of the conflict between art and historical reality in Bulgakov's stories. Showing the logic of the development of this conflict from the early novels to "the Master and Margarita", the author highlights the "optical" theme that runs through Bulgakov's works. It is connected with the idea of escaping from reality or reformatting it. Special attention is paid to Voland's counter-game in "The Master and Margarita", during

which he displaces his antagonists from the living space. The second part of the article deals with a similar Bulgakov's Tarantino's way of confronting the art with reality in the example of the films "Inglourious Basterds" and "Once upon a time in Hollywood".

KEYWORDS: optics, theater, kitchen, anti-religion, retribution, cinema, alternative history, Bulgakov, "The Master and Margarita", Tarantino, "Inglourious Basterds", "Once upon a time in Hollywood".

Отношения, складывающиеся между реальностью и искусством, осмысливаются в творчестве М.А. Булгакова системно, начиная с ранних повестей и заканчивая «закатным» романом. Чтобы говорить о том, как выстроены эти отношения в «Мастере и Маргарите», следует напомнить, что приемы, которые блистательно использованы здесь, разрабатывались в процессе моделирования других булгаковских сюжетов.

Изображаемая реальность у Булгакова такова, что лучше всего смотреть на нее из окна или сквозь оптический прибор¹. Такими приборами оснащено большинство булгаковских сюжетов. Оптика может быть представлена в чистом виде — микроскопом и камерой («Роковые яйца») или таинственным аппаратом, напоминающим фотографический («Адам и Ева»). В другие сюжеты оптика может быть внедрена опосредованно: в «Собачьем сердце» функцию волшебной камеры выполняет собака, в «Зойкиной квартире» — квартира, в пьесах о машине времени («Блаженство», «Иван Васильевич») — аппарат Рейна/Тимофеева. Ранее мы писали о том, что в оптической аппаратуре материализуется нематериальный творческий инструментарий, которым располагает художник, и о том, что оптические приборы у Булгакова являются функциональными аналогами текста [Иваньшина 2012].

Особое место в булгаковском мире отводится театру, который тоже можно рассматривать как оптическое устройство, с помощью которого художник находит способ сосуществования с исторической реальностью («Багровый остров», «Кабала святош»)². В финальном булгаковском романе оптика «спрятана» в композицию, организованную по театральному и сновидческому принципам. Сновидение — еще один вид оптики, преимущество которой — в ее нематериальности.

Смысл булгаковской аппаратуры — в противостоянии исторической реальности³. Носителем особой оптики в художественном мире Булгакова является автореферентный персонаж, чье сознание, находясь с этой реальностью в конфликте, сражается с ней с помощью того инструмента, которым владеет. Переделке мира, которая осуществляется в контексте истории (мир за окном), Булгаков противопоставляет пересоздание мира в мастерской, которая может быть кабинетом ученого, театром или подвалом мастера.

Мастерская у Булгакова подобна кухне (понимаемой и как место, и как процесс) или котлу⁴, в котором фрагменты реального мира, взаимодействуя друг с другом, порождают «артефакт», подобный коробке с сюрпризом: созданный «объект» несет в себе «заряд», который при контакте с реальностью приводит к смысловому «взрыву»; сюрпризы начинаются, когда объект покидает мастерскую или когда в контакт с ним вступает персонаж, пришедший «извне». В ряду таких «вещей» — оптическая камера («Роковые яйца»), Шариков («Собачье сердце»), Алла Вадимовна («Зойкина квартира»), машина времени («Блаженство», «Иван Васильевич»), аппарат Ефросимова («Адам и Ева»), пьеса Мольера («Кабала святош») или роман Мастера («Мастер и Маргарита»). В повести «Собачье сердце» профессор Преображенский «перешивает» собаку, начиная ее чужеродными гормонами; и собака, и донорские гормоны взяты из того, что подвернулось волей случая. Аналогичным образом Зое Пельц судьба подбрасывает сначала замечательного китайца и собственного кузена, с которыми она затевает интересное предприятие, перепрофилируя под него свою квартиру; в соответствии с той же логикой клиентка ателье «перепрофилируется» Зойкой в «модели».

И в «Собачьем сердце», и в «Зойкиной квартире», и в пьесах о машине времени постепенно наращивается театральный потенциал квартирных пространств, которые сопротивляются надвигающейся на них «уплотняющей» реальности, представленной фигурами домоуправов (Швондер, Аллилуя, Бунша). Реальность же такова, что побуждает к бегству (как это происходит буквально в пьесе «Бег») или к поиску альтернативы. И то, и другое сопровождается переодеваниями, которые у Булгакова включены в каждый из этих сюжетов.

И квартира Преображенского, и квартира Зои Пельц — разновидности театральных пространств, в которых реаль-

ность удваивается и искажается мыслью или фантазией. Если в «Собачем сердце» Шарик попадает из пациентов в зрители, а потом становится «костюмом» (шкурой) для другого «артиста» (начинает «играть» покойного Чугункина), то в «Зойкиной квартире» Алла, переодевшись по сценарию Зойки для соблазнения Гуся, оказывается в роли самой себя как любовницы все того же Гуся, что противоречит и природе театрального действия, и замыслу Зойки. В лице Аллы в хрупкий театральный мир, созданный хозяйкой квартиры, проникает реальность, от которой все — и сама Зойка, и Алла, и Гусь — стремятся убежать.

В «Багровом острове» в кухню превращается театр, где наскоро из только что написанной «на злобу дня» пьесы из подручных средств лепится спектакль, который мог бы соответствовать требованиям реперткома. Здесь, наоборот, мир искусства приобретает черты обыденности и уподобляется театральному буфету, призванному удовлетворить вкусу новой номенклатуры.

Утесняемые реальностью булгаковские персонажи приспособляются к ее требованиям, параллельно создавая свои тайники, которые тоже оказываются иллюзорными (вспомним, что в романе «Белая гвардия» оба тайника — Василисы и Николки — оказываются раскрытыми). Действенный и надежный тайник есть только у автора — это подтекст, соотносимый с подвалом. Идея бегства от реальности или идея тайника как способа сокрытия ценностей постепенно трансформируется у Булгакова — от более ранних сюжетов к более поздним — в идею арсенала, с помощью которого искусство начинает свое наступление на реальность. В пьесах 1930-х годов, когда становится понятно, что реальность переформатирована окончательно и убежать куда не получится, у Булгакова появляется автореферентный персонаж, талант которого дает ему возможность перемещаться во времени («Блаженство», «Иван Васильевич») или противостоять ему с помощью сверхоружия (аппарат Ефросимова в «Адаме и Еве»).

Кроме того, что ефросимовский аппарат является аналогом сновидческой фантазии художника, он ассоциируется с идеей кинематографа. Эта же идея актуализируется и в пьесе «Иван Васильевич»: здесь ее представляют жена инженера Тимофеева, актриса Зинаида Михайловна, и ее любовник, кинорежиссер Якин. Кино — аналог машины времени: и то, и другое есть сон, оптическая иллюзия,

внутреннее видение. То же можно сказать и о литературе. «Для того чтобы мыслить видимое, человек должен удваивать зрение. <...> Кино — классическое искусство оптической иллюзии — в полной мере вписывается в серию дублирующих зрение оптических приборов, прежде всего микроскопа и телескопа» [Ямпольский: 33]. К языку кино Булгаков приближается в повести «Роковые яйца», где в ход истории вмешивается «волшебный» луч⁵, и в пьесах о машине времени.

Язык «Мастера и Маргариты» подобен языку сновидения, а мир романа театрален. Искусством монтажа, перетекания реальности из одной формы в другую «закатный» булгаковский роман очень близок и к кино. Но главное, что в «Мастере и Маргарите» модель бегства, освоенная в предшествующих булгаковских сюжетах, сохраняясь в поведении Мастера, перекрывается другой, наступательной моделью, которая выстроена в поведении Воланда и его странствующей труппы: эти персонажи осознают свою силу, которую противопоставляют силе существующего миропорядка.

Художественное пространство булгаковского романа сориентировано по вертикали: средний, бытовой уровень — дом на Садовой улице, «этажом» выше расположен дом Грибоедова — место «под солнцем». Литература в романе наделена сакральным статусом, что очевидно уже из иронического описания писательского союза с точки зрения обывателя, который завидует обладателям удостоверения, допущенным к грибоедовскому ресторану и прочим прелестям спецраспределителя.

Особым вниманием удостоены в московском хронотопе и иностранцы, но, в отличие от творческой интеллигенции, иностранцы «чужие». Если первая служит власти и связана с ней отношениями долга и платежа, то последние являются зрителями, которых допускают только в определенные места ради определенной выгоды. По сути эти две особые группы подобны друг другу, но дьявол, как известно, скрывается в деталях.

Валютчики — еще одна выделенная из социума группа персонажей, изображенная в сне Босого и отделенная от обыденной реальности не только забором спецучреждения, но и рамкой сновидения (внутри которого забор трансформируется в театральные занавес).

В московском хронотопе к знаковым деталям относятся язык, одежда и деньги (именно на них в романе ложится

основная нагрузка в знаковой игре). Для персонажа, чья точка зрения находится внутри изображенной реальности, важны именно эти внешние знаки отличия «чужих» от «своих». Однако внешние знаки обнаруживают в романе тенденцию к «нестойкости», как деньги, найденные во время обыска у Босого, или как одежда, которую предлагают «в магазине», развернутом на сцене театра Варьете.

По-настоящему сакральным местом в московском хронотопе является подвальная квартирка Мастера — мастерская, представляющая контркультуру и образующая антитезу с домом Грибоедова.

Есть в московском сюжете и еще один уровень, который никак не обозначен, табуирован и актуализируется посредством намеков, сновидений (сон Маргариты о Мастере перед встречей с Азazelло) или рассказов о действиях нечистой силы. Этот уровень находится за гранью официальной знаковости и по типу мифологических характеристик (страх перед названием всего, что с ним связано) соотносим с потусторонним миром. Это маргинальная зона, которая в московском хронотопе представлена только «показательной» клинкой Стравинского.

Самый «верхний» уровень — тот, с которого осуществляется управление судьбами людей (имеется в виду мирская власть), — в московских главах не представлен, он закрыт и оставлен невидимым (с таким же успехом его можно назвать «нижним»). В ершалаимских главах он обозначен призраком императора Тиберия, страх перед которым становится главной мотивацией поступков Пилата. Фигуре прокуратора в московских главах соответствует целый ряд мелких администраторов, в то время как на Массолит возложена властью часть идеологических функций, которые в ершалаимском сюжете выполняет церковь (в лице Каифы). То есть в московском хронотопе мы видим деградацию архетипических фигур власти.

Обыденная реальность представлена в московском хронотопе домом, которым управляет жилтоварищество во главе с Никанором Ивановичем Босым. В одной из квартир, подведомственных Босому, живут (жили) председатель Массолита Берлиоз и директор театра Варьете Лиходеев. Почему принципиально важен тот факт, что эти два функционера делят одну квартиру и почему именно в нее заселяется иностранный артист? Жилплощадь становится «готовым» пространством, в котором уже совмещены два «профиля» —

литературный и театралный. К тому же не будем забывать об исконной хозяйке и ее бриллиантах, то есть о наличии у квартиры предыстории, соотносимой с предысторией дома Грибоедова, в котором размещен Массолит: легендарное прошлое (которое поддерживается городским фольклором) повышает ценностный статус локусов, нагружая их дополнительным смыслом. То же можно сказать о знаковых фамилиях (Берлиоз, Стравинский), имеющих собственную культурную репутацию, не связанную с их нынешними носителями. И квартира, и дом, и фамилии — «чужие» для их обитателей и носителей. Мы имеем дело со знаками, которые ничего не значат. Такая особенность характерна для петербургского пространства Гоголя, в котором знаки тоже живут собственной жизнью.

Нехорошая квартира становится тем местом, где обыденная реальность связывается с пространством официальной культуры, против которой и направлена активность Воланда (к обывателям он относится снисходительно, как к общей «картине нравов»). К тому же прежние жильцы ценностно *не соответствуют занимаемому месту* (квартире ювелирши⁶). Поэтому иностранец со своей свитой вселяется именно в эту квартиру, предварительно выселив из нее прежних жильцов. Поведение иностранца пародийно по отношению к тем невидимым *силам*, которые обычно способствуют исчезновению людей из их квартир. Неизвестный действует избирательно и убирает с «доски» именно знаковые фигуры, устраивая свою «охоту на ведьм». Поэтому вселение иностранца в квартиру идейного противника может рассматриваться как экзорцизм — изгнание бесов, ранее незаконно овладевших этим местом.

Вселение Воланда в квартиру сопровождается театрализацией обыденных бюрократических «ритуалов», связанных с заполнением бумаг. Представляющие официальную систему функционеры (Берлиоз, Лиходеев, Римский, Босой) становятся жертвой экспансии другой — неофициальной — *силы*, которая вступает с ними в отношения, имитируя язык бюрократической системы (заключает сначала контракт с Лиходеевым на выступления в театре Варьете, потом контракт с Босым на аренду квартиры Лиходеева и Берлиоза), а по сути подвергают этот язык кощунственному осмеянию. Ритуалы проходят с нарушениями правил: из процесса подписания контрактов исключается одна из сторон (Лиходеев видит подписанный документ, но не помнит, как он его

подписывал), проникновение в квартиру предшествует санкции домоуправа («А как же попал в кабинет переводчик, если на дверях была печать?! И как же он, Никанор Иванович, его об этом не спросил?»). На другом конце этой дьявольской интриги Римскому предлагают признать, что тот самый Лиходеев, который только что звонил ему из Москвы и обещал через полчаса быть на работе, телеграфирует из Ялты с просьбой подтвердить его личность и подпись. Знаки начинают жить собственной жизнью, как и в случае с костюмом Прохора Петровича, «потерявшим» носителя.

Представляющие официальную систему оказываются в маргинальном положении: Лиходеев отправляется в Ялту, которую получивший телеграмму Римский принимает за *чебуречную в Пушкине* (что тоже звучит странно, учитывая, кто такой Пушкин), а Босой — в «камерный театр», где сидят валютчики (и здесь снова оказывается замешан Пушкин?). В обоих случаях происходит путаница со знаками (у Босого находят в вентиляции не те деньги, Лиходеева «находят» не в той Ялте). Происходящее с Берлиозом, Лиходеевым, Босым и Римским отражает те системные процессы, которыми баловала публику другая «труппа».

«Мастер и Маргарита» — роман о страхе, преодолеть который можно только пересозданием реальности (реальным или виртуальным). Чтобы это пересоздание могло состояться, пишущий (говорящий) должен быть свободен, а это не допускается устройством той реальности, которая изображена в романе. Победить эту страшную реальность можно только символически, создав другое пространственное измерение, соотносимое с миром мертвых, куда поместятся все: и преступники, и их жертвы, и где каждому воздастся по их заслугам. Таково пятое измерение — реальность, созданная силой искусства⁸. Предназначение искусства в булгаковском романе — путешествовать во времени и восстанавливать справедливость, исправляя ошибки истории. В конфликте искусства и жизни в «Мастере и Маргарите» наконец торжествует (хотя бы только в воображении пишущего) первое, противопоставляя свои ценности (в романе — драгоценности) фальшивым ценностям реальности и невыносимой исторической драматургии. Вера в это торжество передается читателю.

Итоговый булгаковский роман со всей силой невротического сопротивления, вызванного цензурой, вытесняющей в бессознательное скрытые мысли и амбиции сновидца (писателя, драматурга, режиссера), обрушивается и против самой

цензуры (представленной Берлиозом и Латунским), и против несвободы как формы существования человека и писателя в контексте исторического времени. Автор «Мастера и Маргариты» предъявляет свой счет времени, опираясь на такие литературные образцы, как «Горе от ума», «Ревизор» и «Граф Монте-Кристо». Последний из названных текстов особенно интересен, так как в нем блестяще разыграна идея сведения счетов, расплаты, справедливого возмездия [Иваньшина 2019].

За справедливую расплату в романе отвечает Воланд, на которого возложена функция символического антиповедения, смысл которого — в обличении неправды этого мира⁹. Воланд подобен писателю-сатирику и демонстрирует крайнюю форму антиповедения, как и положено тому, в чей костюм он одевается.

«Мастер и Маргарита» — роман о литературе, в котором она осознает свою силу. Такая вера в магию слова может быть названа донкихотством. Знаменитый роман Сервантеса, герой которого облакает реальность в формы, увиденные в рыцарских романах, — главный сюжет мировой классической литературы, в котором искусство подчиняет себе реальность. В ряду художников, по-донкихотски относящихся к искусству, которому они служат, стоит и Квентин Тарантино. Подтверждением этому являются по крайней мере две его картины — «Бесславные ублюдки» (2009) и «Однажды в Голливуде» (2019). Эти фильмы о кино, в которых оно вмещивается в жизнь и пересоздает ее так, как видится правильным и справедливым сценаристу и режиссеру. В обоих ипостасях выступает сам Тарантино, кинотексты которого не только концептуально, но и «технически» схожи с булгаковскими текстами. Подобно Булгакову, Тарантино не боится сопрягать высокое искусство с масскультом. Можно предположить, что он читал и «Дон-Кихота», и «Графа Монте-Кристо», и «Мастера и Маргариту»¹⁰. Тарантиновский мир похож на булгаковский своей конструкцией, в которой подполье сакрализовано: оно всегда заселено персонажами и в нужный момент подрывает «верхний» уровень, словно «бог из машины». Подобно Булгакову, системно выстраивающему в своих сюжетах «геральдическую конструкцию», Тарантино в качестве фирменного приема использует «фильмы в фильме», которые снимаются специально для его картин. Как и у Булгакова, сюжеты Тарантино пронизаны отсылками и к чужим, и к своим собственным текстам.

В функции киноцитат (в том числе автоцитат) Тарантино использует предметы реквизита, одежды и самих актеров, которые переходят у него из фильма в фильм, как, например, Брэд Питт в рассматриваемых нами картинах.

Если в «Мастере и Маргарите» «буферной зоной», в которой искусство и реальность, сталкиваясь лицом к лицу, обмениваются «дарами» и выясняют отношения друг с другом, является театр (вспомним спектакль в Варьете и сон Босого), то у Тарантино такой зоной становится кино. Посмотрим, как развернута у американского режиссера идея торжества искусства над реальностью и как два художника — Булгаков и Тарантино — используют сходные художественные приемы.

В первой главе «Мастера и Маргариты» Берлиоз и Бездомный угощаются папиросами из драгоценного портсигара Воланда. В портсигаре оказывается «Наша марка», как и хотел Бездомный; в такой подаче название папирос звучит иронически: то, что «наше» для литераторов, «не наше» для неизвестного, и наоборот. Неизвестный *дает прикурить* поэту Бездомному не только в буквальном, но и в переносном смысле. В финале романа свита Воланда устраивает пожар в Москве, поджигая в ней знаковые места.

С прикуривания начинается и визит полковника СС Ганса Ланды в дом хозяина молочной фермы Перье Ла Падита, где прячется еврейская семья Дрейфусов. Длинный диалог хозяина с гостем сопровождается курением: сначала с разрешения гостя свою трубочку закуривает сам Ла Падит, а потом трубку достает и Ланда; обе трубки показаны крупным планом; трубка Ланды выглядит необычно, она как будто взята из другого контекста; на самом деле эта вещь — цитата: она представляет собой копию трубки Шерлока Холмса, которую сейчас можно увидеть в музее на Бейкер-стрит, что соответствует амбициям эсэсовца, который гордится не только тем, что он охотник на евреев, но и тем, что он неплохой детектив. Это раскуривание трубок — та «искра», которая разгорается в пожар, уничтоживший кинотеатр, заполненный фашистами (его поджигает киномеханик Марсель, друг и помощник главной героини).

Знаковая фамилия Шошанны — Дрейфус — слишком известна в истории Франции (и не только Франции), чтобы объяснять ее символичность¹¹. Как дело Дрейфуса в свое время изменило историю, так меняет ее у Тарантино и Шошанна. «Бесславные ублюдки» — фильм про кино,

«завернутый» в жанр альтернативной истории, где сумевшая убежать из подвала, в котором вслепую была расстреляна фашистами ее семья, Шошанна получает возможность отомстить за весь еврейский народ.

В отличие от Булгаковского романа с его знаковыми отсутствиями (Тиберия, Сталина или Берии) у Тарантино в фильме про кино представлен и сам Гитлер — в позиции зрителя на закрытом показе, где демонстрируется фильм Йозефа Геббельса, представляющего в роли инициатора «новой волны» немецкого кино, которая должна «перекрыть» «интеллектуальный еврейский кинематограф 1920-х годов» и «еврейский вызов Голливуда»¹².

Через четыре года после первого «знакомства» с Ландой и бегства от него под прицелом его пистолета Шошанна предстает перед зрителями хозяйкой кинотеатра, в котором фашисты собираются на премьеру фильма Геббельса «Гордость нации». Второе пересечение Шошанны (а теперь Эммануэль Мимье) с нацистами происходит, когда она, стоя на приставной лестнице, меняет буквы на фасаде своего кинотеатра, где «висит» имя Лени Рифеншталь — актрисы, снявшейся в фильме 1929 года «Белый ад Пиц-Палю». Одним из сорежиссеров этого фильма стал Георг Вильгельм Пабст — выдающийся представитель немецкого кино. Разговор с Шошанной завязывает немецкий солдат Фредерик Цоллер, и начинается этот разговор с кино: Цоллер рассуждает о Максе Линдере и Чарли Чаплине и отмечает, что на афише кинотеатра значится не только имя Рифеншталь, но и имя Пабста, и девушка отвечает ему, что они, французы, уважают режиссеров. При второй встрече в кафе Цоллер рассказывает Шошанне, что снялся в фильме Геббельса «Гордость нации», где сыграл самого себя — солдата, расстрелявшего со снайперской вышки за три дня 250 человек. Этот «подвиг» сделал его «звездой»: в кафе Шошанна становится свидетельницей популярности Цоллера (у него просят автограф, как у кинозвезды), а в следующем эпизоде фильма Йозеф Геббельс, на встречу с которым запаздывает Фредерик, говорит, что до Цоллера в своей жизни он ждал только Гитлера.

Знакомство с Шошанной (то есть с Эммануэль¹³) рождает у Цоллера идею перенести парижскую премьеру фильма «Гордость нации» в кинотеатр Шошанны. Шошанна и Цоллер — симметричные персонажи: девушке выпадает тот же шанс, что и немецкому солдату; кинотеатр — такое же «гнездо», о котором рассказывает Шошанне «гордость

нации». Основной поединок происходит в фильме именно между ними: к премьере фильма, прославляющего солдата-убийцу, Шошанна-Эммануэль готовит свою премьеру — фильм, в котором она сама снимается (ей помогает Марсель) и который сама монтирует. Показывает свой фильм Шошанна тоже сама, так как полковник Ланда отстранил чернокожего механика Марселя от участия в премьеры.

Символично, что местом осуществления возмездия выбран парижский кинотеатр, в котором собирается вся верхушка Третьего рейха. Одним из ключевых слов фильма становится слово «сливки»: о сливках рейха говорит со своим командованием англичанин Хикокс; в другой сцене мы видим встречу Ланды с Шошанной (как хозяйкой кинотеатра, выбранного для премьеры нацистского фильма), в которой он угощает прекрасную «французенку» штруделем со взбитыми сливками и настойчиво советует ей *дождаться сливок*. Таким образом, съедание Шошанной штруделя со сливками становится символическим угощением — предвестием того, что последует дальше. Сам Ланда в свой недоеденный штрудель вставляет недокуренную сигарету, что тоже символично (в финале эсэсовец, покупая себе безопасность, не будет препятствовать действиям разоблаченных им американских партизан в обмен на лояльность победителей).

Остроумная идея собрать в одном месте главных лиц рейха, чтобы «дать им прикурить» от папиросы чернокожего Марселя, отдаленно напоминает знаменитую премьеру Воланда в Варьете, но превосходит ее по масштабу цели. Если у Булгакова все нити сюжета стянуты к театру, то у Тарантино центром сопротивления истории становится кино как сфера, включающая сам кинотеатр, демонстрируемые в нем фильмы и даже киноленту, заменяющую дрова для костра, в котором сгорают фашисты. Эта кинолента — коллекция кинофильмов в фильмотеке Шошанны, которых всего 350 (кажется, столько же мест в кинотеатре Шошанны). Такой «обмен» пленки на фашистов тоже символический.

Фильм Шошанны заранее «врезается» ею в ролик с «Гордостью нации» таким образом, что за вопросом экранного Цоллера («Кому еще есть что сказать Германии?») следует ответ Шошанны, адресованный сидящим в зале («Я скажу кое-что Германии. Вы все скоро сохнете...»); появление героини на экране в роли самой себя становится ответом фашистской пропаганде. Премьера фильма Шошанны, словно карта, перекрывает нацистскую премьеру.

Когда в будке, где происходит встреча Шошанны и Цоллера, звучат выстрелы, их звуки синхронизируются со звуками выстрелов в фильме. В то время как на экране Шошанна вытесняет Цоллера, в кинобудке умирают, застрелив друг друга, и Цоллер, и Шошанна. Поединки на экране и в будке совпадают по времени. Реальность в кадре накладывается на то, что происходит «за кадром». Буквально за кадром (за полотном экрана) ждет своего часа Марсель с сигаретой, которая должна поджечь киноплёнку. Ситуация в кинотеатре — пример смешения искусства и жизни, в котором искусство становится орудием возмездия и одновременно приносит в жертву. Сожжение киноплёнки, горючие качества которой оговариваются в специальном комментарии, сопровождающем подготовку «сеанса», напоминает сожжение фашистами книг, запрещенных нацистской цензурой. В этой кульминации фильма искусство кино мстит реальным «бесславному ублюдкам», то есть фашистам. Перед пожаром мы видим в зале Гитлера и Геббельса, которые испытывают «катарсис» от убийств, которые Цоллер совершает на экране.

Реальная смерть Шошанны от выстрела Цоллера смонтирована со смехом Шошанны с экрана, который постепенно поглощается пламенем зажженной киноплёнки. Горящая Шошанна говорит фашистам, что это пламя еврейской мести.

Параллельно с Шошанной взорвать фашистов в кинотеатре планируют английские спецслужбы, которые тоже заранее продумывают организацию операции под названием «Кино». Однако этот план срывается из-за стечения обстоятельств и хорошей работы Ланды¹⁴. Зато в операцию — вместо англичан — вписываются бойцы партизанского отряда Альдо Рея (впервые мы видим их во втором эпизоде фильма в сцене допроса фашистов; именно они снискали себе у фашистов славу «ублюдков»), которые давно мстят фашистам (в отряде собраны американцы еврейского происхождения). Их план параллелен плану Шошанны, и мстители ничего не знают друг о друге. Но право сжечь рейх Тарантино дает именно Шошанне (при этом самого Гитлера расстреливают в упор из автоматов люди Альдо Рея).

Помимо основной киноинтриги, в которой кино Шошанны (и кинотеатр, и фильм, и плёнка, и сама Шошанна с Марселем) убивает фашистов (включая главного палача, главного пропагандиста и «машину убийства» Цоллера), в фильме Тарантино много разговоров о кино и отсылки к кино (которого мы не знаем). Из того, что выведено

на рамку, — разговор Арчи Хикокса с представителем английского командования (из которого выясняется, что Арчи был кинокритиком), претензии Геббельса создать новый нацистский кинематограф, упоминание Лени Рифеншталь и Георга Вильгельма Пабста. Но есть и менее заметные «фишки»: например, во втором эпизоде фильма Альдо Рей говорит одному из допрашиваемых фашистов, что если он не покажет, где находится засада, то Донни Доновиц по кличке Жид Медведь вышибет ему мозги бейсбольной битой («Поглядеть, как Донни вышибает из вашего брата мозги — как в кино сходить», — говорит Альдо Рей¹⁵).

Еще один персонаж из мира кино — актриса Бриджит фон Хаммерсмарк, которая является двойным агентом и сначала приводит американских партизан в кабак, где они «случайно» встречаются с немцами, а потом проводит оставшихся после перестрелки в живых партизан на кинопремьеру под видом итальянских кинематографистов. С участием Бриджит в кабаке разворачивается интересная сцена, в которой переодетые в нацистскую форму участники операции «Кино» играют в кино: к их лбам прилеплены карты, на которых написаны имена киногероев, — они должны их угадать, задавая наводящие вопросы. Актриса и шпионка в одном лице, фон Хаммерсмарк соединяет немецкую фабульную линию с английской и американской: именно в подвальном кабачке (подвал у Тарантино — место, меняющее расстановку «фигур») происходит встреча представителей разных сил, которая заканчивается не только разоблачением и стрельбой, но и подменой одних участников операции «Кино» другими. Шпионку фон Хаммерсмарк с помощью тувельки, потертанной в баре во время перестрелки, разоблачает и душит собственными руками «охотник» Ланда (их диалог заканчивается словами Ланды «Ну что, Золушка, вот и окончен бал»¹⁶).

С картами, которые лепятся на лоб участникам игры в кино, рифмуются свастики, которые вырезает на лбах нацистов Альдо. Эти знаки позора для Альдо соотносимы с произведениями искусства (если в начале фильма в эпизоде со «стигматированием» Альдо и его напарник, склонившись над фашистом, говорят, что на шедевр свастика не тянет, то свастику, вырезанную в финале на лбу Ланды, Альдо называет шедевром). Свастика на лбу — это форма, которая срастается с телом (и которую помеченный таким образом вынужден будет носить всю жизнь).

Итак, Тарантино, подобно Булгакову, играет знаками, устраивает «войну знаков». Еще одной особенностью фильма, сближающей его с «Мастером и Маргаритой», является многоязычие как прием, сигнализирующий о его сложной семиотической структуре. Уже в первой сцене Ланда, допрашивая Ла Падита, переходит с французского на английский, чтобы не быть понятым теми невидимыми людьми, которые прячутся под досками пола¹⁷. Затем во второй, симметричной сцене Альдо, допрашивая немцев, прибегает к помощи переводчика. Позже в кафе мы видим Геббельса с переводчицей, одетой в костюм кошки. И рядом в кадре присутствует настоящий большой черный пудель — та же отсылка к «Фаусту», что и в «Мастере и Маргарите». В сцене с Хаммерсмарк в таверне сначала акцент, а потом неверный жест (три стакана виски показываются не теми пальцами, которые приняты у немцев) выдает офицеру гестапо переодетых заговорщиков¹⁸.

Если в основе художественной структуры «Мастера и Маргариты» лежит метафора «мир — театр», то фильм «Бесславные ублюдки» — развернутая метафора «мир — кино», где под разговоры о кино исправляется историческая реальность. В той же функции, что и булгаковские inferнальные персонажи, здесь выступают Шошанна с Марселем и партизаны из отряда Альдо Апачи¹⁹.

Еще раз конфликт искусства и жизни будет развернут — и снова в жанре альтернативной истории — в фильме «Однажды в Голливуде», где пересоздаются и «исправляются» события 1969 года, случившиеся в городе грез (убийство актрисы Шэрон Тэйт людьми из окружения главаря хиппи Чарльза Мэнсона). В этом фильме тоже выстроено двоemiрие, где реальность ассоциирована с компанией хиппи, а искусство — с кинопроизводством. Эти два мира встречаются лицом к лицу сначала мирно, когда каскадер подвозит девушку-хиппи и (как выясняется позже во «флешбэке») угощается у нее кислотной сигаретой. Искусство и реальность в ходе развертывания киносюжета как бы присматриваются друг к другу. Напряжение между киношниками и хиппи подспудно усиливается, и именно «волшебная» сигарета означает момент «зажигания», приводящего в действие сценарий контригры с закадровой реальностью, в которой в 1969 году в Голливуде было совершено убийство: выкурив эту сигарету во время прогулки с собакой, каскадер Клифф получает тот «заряд», который помогает ему одолеть «бесов». Но главным «аргу-

ментом» против страшных хиппи становится вытасченный из сарая киноактера огнемёт, который был освоен при съёмках одного из фильмов. Этот огнемёт, которым герой актера Рика уничтожил фашистов, — автореминисценция Тарантино из «Бесславных ублюдков». Тарантино снова создает другую реальность, в которой торжествует справедливость и прекрасная Шерон Тэйт остается живой, а ее реальные убийцы убиты. Как и в «Мастере и Маргарите», где правда искусства противостоит правде истории, у Тарантино реальность преодолевается и побеждается искусством кино. Как сказал Умберто Эко, ссылаясь на Абельяра, язык способен описывать исчезнувшие и несуществующие вещи [Эко: 5]. У Булгакова и Тарантино иная реальность, созданная при помощи разных видов искусства, вытесняет существовавшее и заставляет поверить в свое существование.

Примечания

- 1 Окно тоже является оптическим прибором: оно маркирует оппозицию внешнее — внутреннее, естественное — искусственное. Это рамка, превращающая законное пространство (и с внешней, и с внутренней стороны) в театральное зрелище [Иваньшина 2019а].
- 2 Театр (как и кино) — способ существования литературы, ее «передний край»: именно в театре (и кино) литература притворяется реальностью «первого уровня».
- 3 Если раньше мы говорили о том, как через оптические сюжеты у Булгакова актуализируется сюжет культурной памяти, и о том, какие тексты культуры высвечивает булгаковская оптика, то в данной статье остановимся на самой идее противостояния.
- 4 Кухня и котел — автометаописательные эмблемы, указывающие на смешение языков как конструктивный принцип булгаковского текста. Кухня — место преобразования исходного в новое, где жрец совершает тайнодействие; это источник тайной власти, где завязываются узлы предстоящих событий (ср. с кухней ведьмы в «Фаусте»). О переносном смысле слова *кухня* как обозначении чего-то скрытого от обозрения, тайного см.: [Яблоков 1997: 67].
- 5 К идее кинематографа отсылает и описание камер, и тот факт, что Рокк служил в ансамбле кинематографа «Волшебные грезы», и сам принцип монтажа, на котором основаны подмены, мотивирующие

развитие сюжета. О кинематографической атмосфере в «Роковых яйцах» см. также: [Яблоков 2001: 189–192].

6 Ювелир — золотых дел мастер, ювелирное дело — искусство. Символическая связь искусства с золотом и драгоценностями актуализируется в таких деталях, как портсигар Воланда и подкова, обретенная Маргаритой и подобранная Аннушкой. Предыстория квартиры (ее принадлежность ювелирше) указывает на ее предназначение, которое реализует Воланд, перепрофилируя квартиру под театр для своего знаменитого бала (ср. с Зоей Пельц).

7 Пушкин как бы ненароком вторгается в изображенную в романе реальность, он сигнализирует о подлинном искусстве и в то же время «живет» где-то рядом. Интересен в этом смысле пример с приступом зависти к памятнику Пушкину поэта Рюхина.

8 Это измерение приоткрывается Маргарите на балу Воланда.

9 О функциях антиповедения см.: [Успенский 1994].

10 В сказанном нет никакой иронии по отношению к американцу Тарантино.

11 О деле французского еврея Альфреда Дрейфуса, несправедливо обвиненного в шпионаже, совсем недавно снял фильм режиссер Роман Полански («Офицер и шпион», или «Я обвиняю», 2019).

12 О Геббельсе-кинематографисте высказывается английский лейтенант Хикокс в разговоре с командованием перед тем, как самого Хикокса направят осуществлять операцию «Кино» (взрывать кинотеатр с фашистами во время кинопоказа). Хикокс знает предмет разговора, так как до войны выступал как кинокритик и автор работ о кино. В фильме Тарантино есть эпизод, в котором Гитлер, сидя рядом с Геббельсом и выражая зрительские эмоции на своем лице, говорит соседу: «Это твой лучший фильм, Йося».

13 Французское имя Шошанны — Эммануэль — скорее всего, тоже отсылка к известной киногероине серии эротических мелодрам. Шошанна очень красива; знакомство с девушкой Цоллер заводит не без эротических мыслей: именно они заставляют его во время просмотра картины с собственным участием покинуть зал и подняться в кинобудку Шошанны — та своим пространственным расположением соответствует колокольне, с которой Цоллер расстреливал в Италии своих жертв. Цоллер видит в Шошанне добычу, очередной трофеей. Но фильм Тарантино не о соблазнении: попросив Фредерика закрыть дверь, Шошанна-Эммануэль расстреливает «гордость нации».

14 Штандартенфюрер Ганс Ланда действительно оказывается неплохим сыщиком и разоблачает немецкую кинодиву Бриджит фон Хаммерсмарк, работающую на английскую разведку. В фильме Тарантино он хитростью похож на Мюллера из фильма Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны».

15 Кличка Альдо Рея — Апачи — связана с его пристрастием к знаковым действиям, которые он производит с фашистами (его люди срезают с них скальпы, как делали индейцы). В игре в кино, которая затевается Бриджит фон Хаммерсмарк и ее «свитой», фильм «Виннету вождь апачей» (1964) тоже фигурирует.

16 Фон Хаммерсмарк оказывается «Золушкой наоборот»: Ланда снимает с ее здоровой ноги блестящую туфельку (напоминающую хрустальную) и надевает другую, «винтажную», которую он нашел после перестрелки в баре. Вторая, раненая нога актрисы находится в гипсе: при встрече в кинотеатре Шошанны Хаммерсмарк говорит Ланде, что повредила ногу, занимаясь альпинизмом, а тот интересуется, где она нашла в Париже гору.

17 У Булгакова и в московских, и в ершалаимских главах персонажи разговаривают с оглядкой на невидимого «слушателя» (разница в целях маскировки).

18 О смешении языков как характерной для булгаковского моделирования ситуации см.: [Иваньшина 2018].

19 Шошанна подобна Маргарите как женщина, решившаяся отомстить за семью и народ (тут другой масштаб мести, нежели в булгаковском романе).

Литература

Иваньшина Е.А. Культура против истории: о работе машины времени у М.А. Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы: коллектив. моногр. под ред. Г. Пшебинды, Я. Свежего. Краков, 2012. С. 43–58.

Иваньшина Е.А. О смешении языков и конфликте текстов у Булгакова // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: материалы Восьмых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2017). М., 2018. С. 26–39.

Иваньшина Е.А. Окно в художественном мире М. Булгакова // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: материалы Девятых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2018)/под ред. Е.И. Михайловой. М., 2019. С. 30–47.

Иваньшина Е.А. О смысле интертекстуальности «Мастера и Маргариты» // Вестн. Удмурт. ун-та. Сер. История и филология. 2019. Т. 29. № 5. С. 832–838.

Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Успенский Б.А. Избр. тр. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Языки русской культуры, 1994. С. 320–332.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007.

Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: Изд. центр РГГУ, 1997.

Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славян. культуры, 2001.

Ямпольский М.Б. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое лит. обозрение, 2001.